



HAL
open science

Chercher un poème en bas d'écran

Gabriele Stera

► **To cite this version:**

Gabriele Stera. Chercher un poème en bas d'écran. Polygraphe(s) : approches métissées des actes graphiques, 2024, Cozzolino F. & Fraenkel B. (dir.), Futurs de l'écriture (6/2024), pp.85-88. hal-04811264

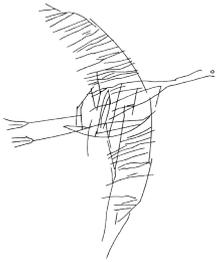
HAL Id: hal-04811264

<https://hal.science/hal-04811264v1>

Submitted on 11 Dec 2024

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.



Chercher un poème en bas d'écran À propos de *Subtitled* de Christian Marclay

GABRIELE STERA

Doctorant en recherche-création littéraire et artiste,
gabrielester@yahoo.it

Bien que le texte de sous-titrage engendre des formes de lecture variées et complexes auprès de publics très vastes, et qu'il soit une forme d'écriture, il est rare qu'on le considère comme tel et encore plus que l'on porte un regard littéraire sur ses spécificités. Ce manque de visibilité tient sûrement au fait que le sous-titrage lui-même a été conçu comme une technique de repli pour la diffusion internationale du cinéma sonore et parlant, et que son bon fonctionnement repose justement sur son invisibilité relative. Un bon sous-titrage est celui que l'on ne remarque pas trop, que l'on parvient à lire rapidement, qui s'adapte aux temporalités dictées par les images et les sons en permettant d'oublier ce que l'on est effectivement en train de faire face à l'écran, à savoir, lire. Les techniques de composition des sous-titres, leur apparence et leur temporalité, visent une sorte de lecture de surface d'un texte qui fonctionne comme relai de traduction (d'une langue à l'autre) et de transmédiation (du sonore à l'écrit) pour permettre la compréhension d'un contenu audiovisuel. Cependant, à partir des années 1970, plusieurs artistes se sont servis du sous-titrage pour introduire une dimension textuelle de surcharge au sein d'œuvres audiovisuelles. En explorant les modes de reconfiguration des relations canoniques entre texte, image et sons, ces artistes ont utilisé le sous-titrage comme surface d'écriture, comme support de détournement, comme outil pour interroger les images et les sons et créer de nouveaux parcours de lecture.

Viénet invente le détournement par le sous-titrage (*La dialectique peut-elle casser des briques*, 1973 et *Les Filles de Kamare*, 1974), Godard réalise pour *Film Socialisme* (2010) un sous-titrage caviardé comme geste à la fois poétique et politique. Peter Rose dans *Secondary Currents* (1983) conçoit un film de voix et de sous-titres. Pierre Alferi s'en saisit comme outil d'écriture pour ses *Cinépoèmes et films parlants* (2002). David Christoffel s'en sert pour faire bifurquer le sens de son monologue *Le Récital* (2015). Tracey Moffatt fait apparaître en sous-titres la voix muette des femmes aborigènes face aux colons anglais en Australie (*Nice Coloured Girls*, 1987). Christine Kim Sun fait du sous-titrage audiodescriptif une véritable forme poétique dans ses dessins ou installations (2021). Ces œuvres explorent, chacune à sa manière, les particularités du sous-titrage, en mobilisant des formes de jeu traductologique, de brouillage informationnel, de modulation didascalique de l'image, de description sonore. Ce déphasage des outils de transcription et de traduction utilitaire du sous-titrage ouvre un espace d'écriture inédit au sein de l'audiovisuel, en explorant de nouvelles possibilités de recombinaison des bandes sonores et visuelles par l'introduction d'une couche textuelle douée de son autonomie relative et de son fonctionnement spécifique. Toutefois, au sein de ce corpus, il est rare de voir des travaux qui affrontent la masse des sous-titres (filmiques, télévisuels, générés automatiquement) comme *écosystème textuel*, en

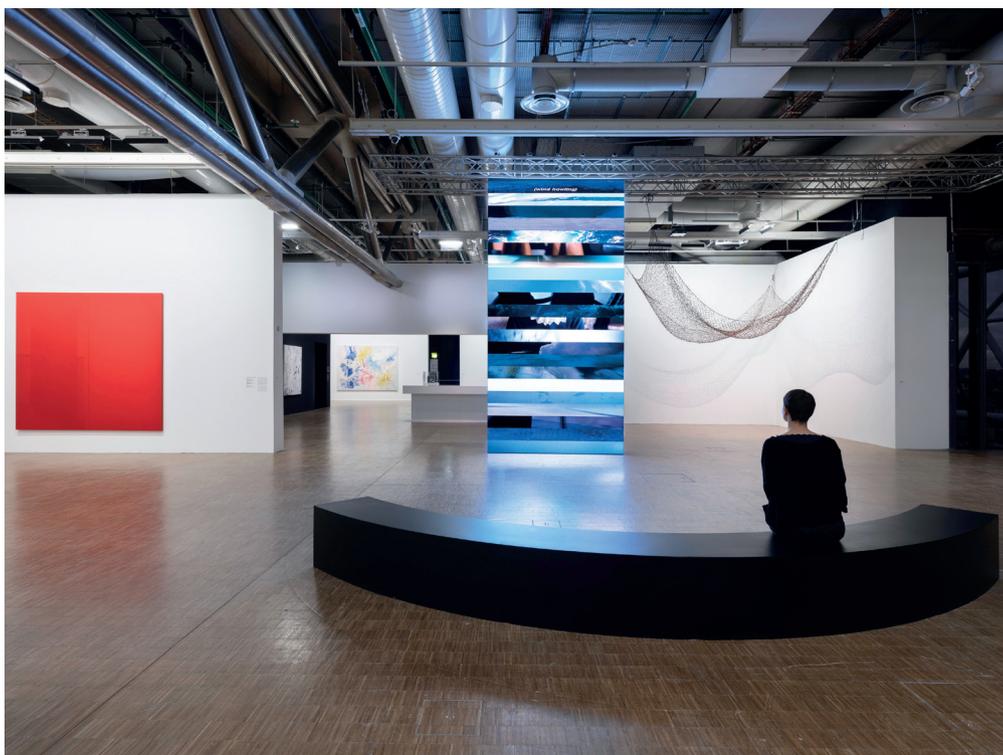


Fig. 1 – Photographie de *Subtitled* lors de l'exposition « Christian Marclay » (commissaire : Jean-Pierre Criqui) – Christian Marclay, « Christian Marclay », Centre Pompidou, Paris, du 16 Novembre 2022 au 27 Février 2023 © the artist. Photo © Centre Pompidou/Audrey Laurans

produisant des opérations de réagencement, et non pas de réécriture. À savoir, des pratiques qui se concentrent moins sur la possibilité d'écrire sur la *couche scriptible* concédée par le sous-titrage, que sur le réservoir de traces que cette catégorie de textes constitue. Une telle démarche nous paraît mieux à même de rendre compte des évolutions possibles de l'écriture (et de la lecture) au sein de la *plénitude digitale* des nouveaux médias (Bolter 2019), où les formes textuelles sont de plus en plus reliées aux dynamiques protocolaires des systèmes informatiques. Face au tournant computationnel des matériaux textuels contemporains, la tâche des écrivain·es serait moins d'écrire que d'observer les *opérations d'écriture* (Leibovici 2020) qui instituent notre monde, et de concevoir des *dispositifs poétiques* (Hanna 2010) capables d'en infiltrer la mécanique, plus que produire des discours *sur/au-dessus/à travers*. Une telle approche, déjà mise en lumière par les pratiques de poésie conceptuelle (Perloff 2010 ; Goldsmith 2011; Edmond 2019), permet de renouveler l'outillage de l'écriture face aux masses textuelles du monde contemporain, en œuvrant à une archéologie des prises techniques et à une poétique de gestes opératoires qui peuvent s'y nicher. Suivant une telle démarche, les artistes « *programment* des formes, davantage qu'ils n'en composent (...) [comme] des *sémionautes* qui produisent des parcours originaux parmi les signes. » (Bourriaud, 2004).

Marclay : échantillonner les sous-titres filmiques

Il n'est pas étonnant qu'un des travaux qui parviennent au mieux à explorer la richesse textuelle du sous-titrage soit produit par Christian Marclay, un artiste qui a fait des techniques d'échantillonnage son terrain de recherche principal, en recombinaison dans ses œuvres plastiques les fétiches de l'industrie culturelle tels que les pochettes d'album, ou les comics (Criqui 2022). En prolongeant sa démarche collagiste, Marclay a également réalisé des remix des bandes visuelles et sonores du cinéma, avec *Telephone* (1995) et *Doors* (2022), *Video Quartet* (2002) et le célèbre *The Clock* (2010). Ces travaux autour du cinéma sont essentiellement des *supercut* audiovisuels : des montages obsessionnels d'une immense quantité d'extraits sélectionnés et triés suivant un critère thématique (appels téléphoniques, personnages ouvrant ou fermant une porte, scènes où on voit l'heure qu'il est, scènes de musique jouée). Avec *Subtitled*¹, en 2019, Marclay écarte l'aspect séquentiel et monothématique du *supercut*, et se concentre sur les bandes

1. L'œuvre a été montrée une première fois en 2019 à la galerie White Cube Mason's Yard de Londres en format vidéoprojection, et en 2022-2023 au Centre Pompidou, lors de l'exposition « Christian Marclay », présentée sur un écran LED d'environ 4,80x2 mètres.

de sous-titrage, en multipliant les strates filmiques pour produire ce qu'il appelle un *poème vertical*. Il s'agit d'une installation vidéo composée de 22 bandes horizontales empilées sur un écran de 4,80 mètres, sur chaque bande apparaissent les images de nombreux films découpées au bas de l'écran, là où les sous-titres sont habituellement positionnés. La succession de ces fragments, loin d'être aléatoire, produit des figures de montage, dans l'alternance de correspondances chromatiques et thématiques ainsi que des mouvements de caméra synchronisés. Mais l'œuvre est surtout caractérisée par l'apparition rythmée des sous-titres au centre de chaque bande en générant un déroulement textuel tantôt sporadique, en pointillant les images, tantôt chaotique en surchargeant l'ensemble des bandes visuelles (fig.1 et 2).

Si le souci principal du texte de sous-titrage est de garantir une forme de *lisibilité* en rationalisant l'information sonore dans l'espace-temps de son apparition à l'écran (Dwyer 2017; Zdenek 2015 ; Cornu 2014), la superposition simultanée des bandes vidéo-graphiques de *Subtitled* en remet en question l'usage canonique. En premier lieu, le texte subit un déplacement, il n'occupe plus la partie inférieure d'un écran rectangulaire, mais se présente à nous comme un empilement vertical de zones de lecture dont la totalité visuelle est tronquée, et dont la bande sonore est absente. Deuxièmement, le cadrage découpé des extraits et la prolifération des apparitions graphiques imposent au regard un mouvement continu de quête d'information. La vitesse des changements et le caractère brouillé et simultané des stimuli visuels et graphiques rendent impossible de déterminer un sens de lecture univoque et saisir l'œuvre comme une totalité lisible. En termes barthésiens nous pourrions dire que *Subtitled* tire le sous-titrage cinématographique de sa lisibilité, pour l'installer par accumulation dans un dispositif où son texte devient scriptible (Barthes 1970), c'est-à-dire qu'il s'ouvre à une pluralité de gestes de composition par la lecture, de manière semblable à ces œuvres d'uncreative writing qui invitent pourtant à une véritable lecture créative (Goldsmith & Guevara 2014 : 15).

Dans toute œuvre collagiste (du cut-up, au collage plastique ou sculptural) les éléments de la composition présentent toujours un seuil de reconnaissabilité de leur origine extérieure (Quintyn 2007 : 43), en mettant en œuvre une tension entre la disjonction des éléments par rapport à leur bassin de prélèvement, et une nouvelle jonction possible, en suggérant l'idée d'une synthèse à parfaire, d'un sens à inventer, d'un bricolage ultérieur, dont l'action du lecteur serait le déclencheur. Ce caractère d'incomplétude est d'autant plus exacerbé par le fait que le collage en question est en mouvement, et que la temporalité de ses agencements multiplie continuellement les compositions possibles. *Subtitled*, en tant qu'objet de lecture, oblige à une véritable opération de glanage, d'expérimentation par la lecture. Chaque phrase (et chaque image) ouvre, dans la temporalité établie de son apparition, une entrée éphémère dans son propre système de signification (le film d'où elle est

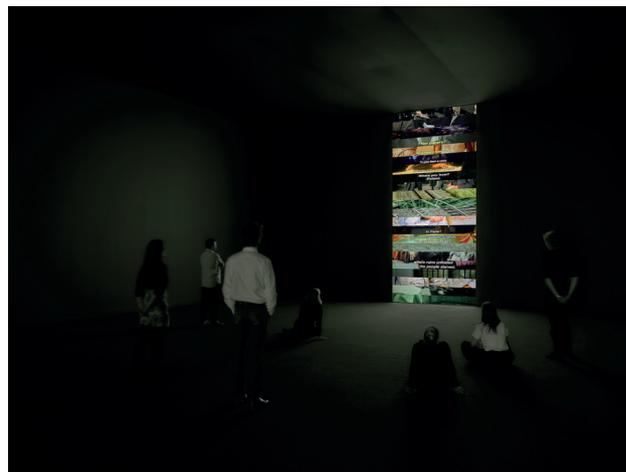


Fig. 2 – Photographie de *Subtitled* lors de l'exposition de Christian Marclay à la galerie White Cube de Londres – Christian Marclay, *Subtitled*, 2019, installation vidéo, 1 canal, boucle continue, couleur, muet, dimension variable – © the artist. Photographie : © White Cube (Theo Christelis)

prélevée) juste avant de nous projeter dans le ricochet génératif des pluralités de sens qui émergent dans l'empilement des fragments.

Subtitled, par son dispositif hypertrophique, pousse donc à sa limite la lecture sous-titrologique, en multipliant les stratifications verbovisuelles de plusieurs films simultanément. Le texte qui en résulte est moins une trame qu'une collecte de lexies, moins la structure d'un film, ou du cinéma comme entité abstraite, que la compilation de quelques-unes de ses possibles structurations. Comme face à l'étude des pluralités du texte classique que Barthes propose à la fin de *S/Z*, dans l'annexe titrée « Les suites d'actions » (Barthes 1970 : 259), en regardant défiler le poème vertical de Marclay nous pourrions lire/lister : rouler une voiture : bruits, musique, discours entre deux personnes. voyages : passeport, destinations, envie de partir. feu : tout brûler, explosion, accident, etc. Cette lecture compulsive des lexies nous mène non seulement à nommer les fragments qui s'écoulent au sein de l'œuvre, mais aussi à l'hypothèse d'en traquer la provenance, en remontant au minutage de son apparition dans on ne sait quel film, dont on imagine à peine le cadrage.

Le travail de Marclay invente, selon nous, une forme de poésie cherchée (*sought poetry* - K. S. Mohammad) *audiovisuelle*, qui allie l'outillage de la fouille textuelle au montage vidéo. D'une part cette forme de composition nous oblige à penser à la localisation et à la temporalité propres du sous-titrage, en élargissant et en complexifiant les opérations de prélèvement qui ont caractérisé l'écriture expérimentale des avant-gardes (*cut-up*, cadavres exquis, détournement, *found poetry*). D'autre part, si toute écriture expérimentale appelle de fait à une forme d'arpentage iconotextuel face à un objet de lecture

temporellement codé, forcément parcellaire, éclaté dans l'excès de perspectives possibles. En outre, la possibilité même d'une telle composition nous interroge quant aux méthodes de recherche, de collecte et d'archivage nécessaires à sa réalisation, et ce faisant elle nous montre une autre archéologie du cinéma, tirée de ses sous-textes, tout en nous donnant un mode d'emploi (une poétique ?) de *l'écriture comme fouille* dans les stratifications audiovisuelles.

Les arts littéraires, à l'avenir, seront amenés de plus en plus à travailler à ce genre de reconfiguration technique de nos media, et pour ce faire ils devront concevoir des outils et des concepts capables de percer la diversité multimodale des codes et des langages contemporains. En ce sens, penser l'écriture au futur implique peut-être de réévaluer les liens institués au cours du xx^e siècle entre esthétique et technique: l'art, par des moyens esthétiques, pourrait parvenir à inventer ou à faire émerger des techniques pour catalyser des formes d'attention interprétative, et par là même avoir un impact sur nos automatismes cognitifs et sociotechniques. Lorsque Marclay applique ses fouilles par arpentage et ses dispositifs de montage post-cinématographiques au texte utilitaire qu'est le sous-titrage, il produit, certes, un objet esthétique, mais celui-ci encapsule une proposition méthodologique expérimentale qui nous invite à porter notre regard au bas de l'écran avec une curiosité renouvelée. Le poème, nous suggère-t-il, se réalise peut-être autant dans la composition d'un texte que dans les actes techniques qui en rendent l'extraction possible. Dans un monde de plus en plus innervé par des sous-textes numériques, profondément ancrés autant à la réalité qu'aux représentations et aux récits qui en émanent, on peut avancer l'hypothèse que l'art et la littérature auront moins besoin de produire ou de générer des textes que de concevoir une *poétique du moteur de recherche*.

Bibliographie

- BARTHES R. 1970. *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel ».
- BOLTER J. David. 2019. *The digital plenitude: the decline of elite culture and the rise of digital media*. Cambridge / Massachusetts, The MIT Press.
- BOURRIAUD N. 2004. *Postproduction. La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, Les Presses du Réel.
- CORNU J.-F. 2014. *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire ». En ligne : <<https://books.openedition.org/pur/76511?lang=fr>>.
- CRIQUI J.-P. (dir.) 2022. *Christian Marclay*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- DWYER T. 2017. *Speaking in Subtitles: Revaluating Screen Translation*. Édimbourg, Edinburgh University Press. En ligne : <<https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1pwt2k4>>.
- EDMOND J. 2019. *Make it the same: poetry in the age of global media*. New York, Columbia University Press.
- GOLDSMITH K. & GUEVARA F.R.F. 2014. Kenneth Goldsmith in conversation. Manille, De La Salle University Publishing House, Critics in conversation.
- GOLDSMITH K. 2011. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York, Columbia University Press.
- GRBA D. 2021. « Always Already Just, Combinatorial Inventiveness in New Media Art ». In : Navas E., Gallagher O., burrough x. (dir.). *The Routledge Handbook of Remix Studies and Digital Humanities*. New York, Routledge / Taylor & Francis Group, p. 366-377.
- HANNA C. 2010. *Nos dispositifs poétiques*. Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach ».
- LEBOVICI F. 2020. *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*. Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach ».
- MARCLAY C. 2019. *Subtitled*, installation vidéo 1 canal, boucle continue, couleur, muet, dimension variable.
- MCCORMACK T. 2011. *Compilation Nation, the history and the rise of the supercut*. Museum of the Moving Image. En ligne : <<http://www.movingimage-source.us/articles/compilation-nation-20110425>>.
- MOTTE, W., 2018. « Experimental Writing, Experimental Reading ». *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 42(2). En ligne : <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1927>>.
- PERLOFF, M. 2010. *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*. Chicago / Londres, University of Chicago Press.
- QUINTYN O. 2007. *Dispositifs-dislocations*. Al Dante / Transbordeurs, coll. « Questions théoriques ».
- WERSHLER D. 2012. « Best Before Date ». In: *Alienated* (blog). En ligne : <<http://www.alienated.net/poetics/best-before-date/>>.
- WITMORE, M., 2012. « Text : A Massively Addressable Object ». In : Gold M.K. (dir.), *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 324-327. En ligne : <https://www.academia.edu/11407234/Text_A_Massively_Addressable_Object>.
- ZDENEK S. 2015. *Reading Sounds: Closed-Captioned Media and Popular Culture*. Chicago, University of Chicago Press.

Remerciements

L'auteur remercie White Cube Gallery et Studio Marclay pour les images ici reproduites.