Motifs
ISSN : 2726-0399

4 | 2021
Hors-champ et non-dit dans le texte et l'image

Introduction

Lise Delmas et Sophie Le Hiress

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=210

Référence électronique
Lise Delmas et Sophie Le Hiress, « Introduction », *Motifs* [En ligne], 4 | 2021, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 04 juillet 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=210

Introduction

Lise Delmas et Sophie Le Hiress

TEXTE

1 Les articles rassemblés dans ce quatrième numéro de la revue *Motifs* sont issus d'un colloque de doctorants et jeunes chercheurs organisé par le laboratoire HCTI en juin 2019, dont la thématique fédératrice était « Le hors-champ et le non-dit dans le texte et l'image ». Le souhait des organisateurs était d'inscrire la manifestation dans l'approche pluridisciplinaire du laboratoire HCTI, afin de proposer une exploration des concepts de hors-champ et de non-dit, de leur malléabilité et porosité, dans une grande variété de champs disciplinaires (littérature, théâtre, cinéma, traduction, photographie et art contemporain).

2 Toute image, fixe ou mobile, suppose, par son cadrage, l'existence d'un hors-champ, de même que tout texte suppose un non-dit ou un non-écrit. Dans la profusion de discours textuels et visuels à l'œuvre dans les sociétés humaines, les notions de hors-champ et le non-dit révèlent la face cachée des actes de créations. Tout discours est en effet construit sur la base d'un choix : le choix originel de communiquer, le choix de divulguer ou d'omettre, le choix du registre et du lexique en fonction de l'interlocuteur, le choix de montrer ou cacher. En littérature ou dans les arts visuels, ces choix déterminent et façonnent la signification et la compréhension d'une œuvre : ce qui n'est pas montré, ce qui n'est pas écrit, peut revêtir autant d'importance que l'explicite dans une phrase, une scène, un plan, ou un cadrage.

3 Le non-dit peut s'envisager comme le miroir du dire, mails il peut également être contenu par celui-ci, par exemple dans un jeu de séduction, comme le suggère Roland Barthes lorsqu'il écrivait dans *Le plaisir du texte* que « l'endroit le plus érotique du corps et là où le vêtement baille. » Barthes poursuit en expliquant que « c'est l'intermittence qui est érotique [...] : la mise-en-scène d'une apparition-disparition[1]. » Ce qui ne se dit pas touche aux différentes sphères que sont, entre autres, le présupposé, le sous-entendu, l'implicite, mais

aussi le tabou et l'intime. Le non-dit, comme le suggère la théorie de l'iceberg formulée par Ernest Hemingway, serait ce qui donne son sens au *dit*[2]. Le hors-champ et le non-dit rendent possible l'expression d'observations, de sensations ou de sentiments qui résistent à l'expression verbale ou visuelle. L'indicible et l'inmontrable deviennent accessibles. La beauté, la violence, la souffrance, la peur ou la mort, contenus en creux dans l'acte de création, trouvent un exutoire.

4 La diversité des media analysés dans les dix-huit articles de ce numéro amène une explosion des concepts de cadre, de marges et de liminalité, re-définissant les notions même de hors-champ, de hors-texte, voire de « hors-page ». Toutefois, les auteurs des articles démontrent que la notion de non-dit ne se restreint pas aux études textuelles, tout comme celle de hors-champ ne se limite pas aux études visuelles : elles se croisent, s'interrogent, s'enrichissent et font émerger des « ouvertures de sens[3] ».

5 Les contributions qui forment ce volume sont organisées en cinq parties. Pour commencer, il s'agit de revenir aux origines de la notion de hors-champ dans le domaine du cinéma. Dans « Porosités du hors-scène et du hors-champ au théâtre : zones liminaires », Aurélie Coulon propose de revenir sur la définition de ces termes et sur la manière dont ils peuvent s'articuler, d'un medium à l'autre. Il s'agit notamment de s'interroger sur la manière dont le cinéma a pu lui-même influencer les créations théâtrales et créer ainsi de nouveaux espaces.

6 La contribution de Louis Daubresse, « Au-delà de l'invisible présence : manifestations audiovisuelles du hors-champ cinématographique », aborde la question de la bande sonore dans le cas du cinéma parlant. La manière dont elle peut s'émanciper de l'image pour exploiter un hors-champ se construit ainsi exclusivement sur des traces acoustiques. Il se crée donc tout un univers fait de sons, à proximité du champ de vision de la caméra et pourtant éternellement invisible, qui en appelle à l'imagination du spectateur.

7 Enfin, pour conclure cette exploration du hors-champ et du non-dit dans le domaine du cinéma, Joy Seror aborde la question des personnages. Son travail, « Le « retour du dédoublé » à l'écran : Mises en scène du double intrapsychique féminin : du hors champ à l'autre »,

analyse des personnages féminins doubles à travers deux extraits de films : *D'après une histoire vraie* (Polanski, 2017), et *Persona* (Bergman, 1966). Joy Seror se penche ainsi sur le statut de doppelgänger des personnages et sur l'ambiguité qu'il implique, menant à s'interroger sur la part de fantasme incarnée par ces personnages « autres » suggérant un hors-champ du sujet lui-même.

8 Le second ensemble d'articles se concentre sur des productions littéraires variées autant dans leur format (poésie, théâtre, roman) que dans leur époque de création. Le non-dit et le hors-champ, qui se manifestent de diverses manières dans chaque étude, peuvent tout autant souligner l'indicible et le mystère qu'être révélateurs de vérités.

9 Dans sa contribution, intitulée « *The Dream of Gerontius* de John Henry Newman : Une poésie à l'épreuve de l'indicible », Dampi Somoko analyse la manière dont l'auteur utilise l'ellipse, le non-dit et le présupposé pour figurer la dimension indicible de la mort du personnage. L'usage que fait Newman de ces procédés, ainsi que du silence, met ainsi en évidence toute la profondeur du mystère planant autour de la mort et de l'au-delà de la mort.

10 Avec « "Décrire tout, sauf l'objet" : *Ennemonde et autres caractères* (1968) de Jean Giono », Anne-Aël Ropars analyse la manière dont l'auteur, en référence à la photographie, décrit l'objet « en négatif ». Giono entreprend de faire apparaître les faits dans ce qui n'est pas montré, et les crimes de son personnage se révèlent ainsi en creux : paradoxalement, l'ellipse crée le sens. La chronique romanesque s'apparente alors à un jeu de piste dans lequel le lecteur en quête de vérité doit savoir déchiffrer les indices qui lui sont donnés.

11 Le non-dit peut ainsi venir hanter le texte, au point de prendre le pas sur ce qui est effectivement exprimé. Dans sa contribution « « Elle reste propre la fig… hum…, propre, bien qu'imprononçable ! » : l'humanisme indicible dans *Les couleurs du jour* de Romain Gary », Lou Mourlan aborde la position difficile des humanistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans un monde traumatisé par les horreurs de la guerre, la fable parfois grotesque de Gary ne cesse, malgré tout, d'évoquer l'humaniste à travers ses silences.

12 Enfin, Anthony Rémy propose de s'intéresser à des œuvres publiées au tournant du XXIe siècle, dans son article « *Ekphrasis* de l'écran de fumée et prolifération textuelle : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) et de *Dorian, an Imitation* de Will Self (2002) ». L'analyse se concentre tout particulièrement sur la notion d'écran, un élément devenu inhérent à la société occidentale, qui vise dans les œuvres étudiées à définir le hors-champ lui-même tout en dissimulant la réalité derrière une prolifération de l'écrit.

13 La troisième catégorie regroupe différentes approches du non-dit et du hors-champ dans les représentations du corps en souffrance.

14 Tout d'abord, dans sa contribution intitulée « Si tu avais mal, tu ne le dirais pas... » : le non-dit de la souffrance dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », Maria Einman aborde la question de l'indicible par le prisme du théâtre. Elle analyse l'impossibilité de se révéler à l'Autre et, notamment, de partager sa propre souffrance. La souffrance ne pénètre le champ du dicible que depuis un espace métafictionnel qui la prive donc de récepteur, et elle ne peut véritablement s'exprimer qu'en présence de la mort. Silence et non-dit sont donc intimement liés et interdépendants, ce qui souligne l'impossibilité de communiquer la souffrance.

15 Dans « Dire la douleur dans le cas de la maladie », Francis Jaouen s'interroge justement sur le vocabulaire de la douleur et de la souffrance à travers l'étude de témoignages écrits par des auteurs atteints eux-mêmes de maladies. Il analyse la manière dont le malade tente de verbaliser son ressenti, tout en remarquant que tout ne peut être dit ou entendu lorsque la mort approche. Francis Jaouen évoque par exemple le recours au langage métaphorique, dans son corpus, pour tenter de mettre des mots sur l'indicible.

16 Samuel Beckett a quant à lui souvent mis en scène des protagonistes ayant un rapport bien particulier au corps. Dans « Le non-dit de la souffrance dans la correspondance de Samuel Beckett », Mégane Mazé propose une analyse des lettres de l'auteur pour mettre en lumière la suggestion d'un mal être. L'analyse permet ainsi de souligner la présence, pourtant presque dissimulée, d'une souffrance de l'artiste qui se révèle être aussi bien physique qu'existentielle.

17 Enfin, la contribution d'Anouk Bertaux, « Fantasmes et réalités : comment figurer les massacres du génocide des Tutsi », s'intéresse aux représentations des violences du génocide à travers des créations littéraires et iconographiques. Il s'agit ici de se demander si la figuration de tels actes est possible et dans quels cas, tout en tenant compte des décalages et correspondances, entre réalité et fantasme.

18 Le quatrième ensemble d'articles propose de s'intéresser au domaine de la traduction. Comme l'illustre l'expression idiomatique *lost in translation* (littéralement « perdu dans la traduction », intraduisible), dans l'exercice de traduction, la copie conforme est impossible et peut donner naissance à un hors-champ, entre version originale et version traduite.

19 Dans un premier temps, Marie Lambert propose une analyse d'une pièce écrite par la dramaturge sud-africaine Yaël Farber. Dans « "A Great Ox Stands Upon My Tongue" : Refusal of Translation and the Poetics of Amnesty in Yaël Farber's *MOLORA* », Marie Lambert étudie la manière dont Farber réinvente l'O*restie*, trilogie dramatique d'Eschyle datant du Ve siècle avant J-C, en situant l'intrigue durant les audiences de la Commission de la vérité et de la réconciliation en Afrique du Sud. Marie Lambert met en avant les techniques linguistiques développées par Farber pour brouiller les pistes et obscurcir l'origine de l'œuvre, qui use à la fois de la traduction et des références intertextuelles pour créer un phénomène paradoxal d' « amnésie dramatique ».

20 Ensuite, dans son article intitulé « Décrire et laisser imaginer : l'*ekphrasis* comme pont entre image et écrit, l'exemple de la *Description du mariage de la fille du sultan Ahmet* (ms. *Athon. Pantel.* 823) », Allison Le Doussal s'intéresse à un manuscrit grec datant probablement du XVIIIe siècle. En proposant une lecture inédite, elle analyse la manière dont l'auteur s'inspire de procédés de rhétorique datant de l'Antiquité pour décrire en détails un événement marquant du monde ottoman de l'époque. L'auteur du manuscrit s'appuie ainsi sur différents genres rhétoriques et en appelle aux souvenirs et aux sentiments du lecteur, un hors-champ indispensable à la bonne compréhension des images qu'il décrit.

21 Pour conclure cette partie consacrée à la traduction, Carole Roudot étudie la question de la traduction-adaptation d'une œuvre audiovi-

suelle. Dans sa contribution, « Comment sous-titrer le sémantisme suggéré d'une œuvre audiovisuelle ? », elle considère les éléments hors-champ et non-dits qui composent la fiction et la manière dont ils influencent la traduction d'une œuvre. Elle insiste par exemple sur l'importance des références culturelles, ou encore sur la nécessité de lier bande sonore et image, autant d'éléments à prendre en compte dans l'élaboration d'une traduction à la fois complète et cohérente.

22 Enfin, la dernière catégorie de ce volume s'intéresse à la manière dont les notions de hors-champ et de non-dit peuvent s'articuler aux domaines de l'image et des arts plastiques.

23 Tout d'abord, la contribution de Garance Poupon-Joyeux analyse « Le hors-champ et le non-dit à travers les "œuvres-commentaires" de l'exposition *Ça vous plaît*, Rouen, 2017 ». Les œuvres évoquées contiennent en elles-mêmes les commentaires et interprétations que peuvent en faire leurs spectateurs, et ne sont en réalité constituées que de cela. Des éléments qui relèvent a priori du hors-champ de l'œuvre se retrouvent donc intégrés à l'œuvre elle-même, la constituant même entièrement. Il s'agit ici de s'interroger sur les limites de l'œuvre, et de questionner la manière dont les œuvres d'art sont traditionnellement envisagées en modifiant les habitudes de perception d'une création artistique.

24 Eve-Marie Montfort aborde quant à elle la question des « arts sonores ». Dans « Le hors-champ dans les œuvres sonores immersives : des expériences sensorielles de l'espace par le son », elle étudie la manière dont les espaces sonores se superposent, convoquant la mémoire et l'imagination des spectateurs en créant des « effets de présence ». Ces œuvres donnent ainsi naissances à de nouveaux espaces, hors-champ mais bel et bien présents, entre réalité et fiction.

25 Enfin, la dernière contribution s'intéresse au domaine de la photographie, notamment lorsque cette dernière dissimule des éléments pour révéler un discours non-dit. Dans sa contribution, intitulée « Cacher le visage, montrer le non-dit : Termes tacites et clauses implicites du contrat photographique », Céleste Haller interroge les termes de ce qu'elle nomme le « contrat photographique » qui lie les photographes, leurs sujets et les observateurs de leurs créations. Quand les personnes photographiées se soustraient, en se cachant, à l'objectif

du photographe, que peut-on comprendre de leur refus d'apparaître dans le champ ?

26 Ce numéro se clôt par deux articles hors-thème. Dans le premier, intitulé « Quand *Objectif Nul* s'inspirait de l'*Odyssée* », Benoît Quinquis effectue un rapprochement entre un épisode de la série humoristique Objectif Nul, diffusée à partir de 1987 sur Canal +, et un épisode du chant XII de l'*Odyssée*, dans lequel la nef d'Ulysse croise les sirènes. L'article se penche sur la notion de parodie et interroge les différentes dimensions des relectures des mythes.

27 Le second article de la section « Hors-thème » a pour titre « Pourquoi et comment publier au XVIIIe siècle les *Tabulae anatomicae Eustachii* ? Les enjeux de l'édition de Lancisi. » David Soulier met en lumière un ouvrage anatomique de Bartolomé Eustache, un savant et médecin de la Renaissance italienne. L'auteur choisit de se concentrer non pas sur le contenu de cet ouvrage, mais sur le processus éditorial mené au XVIIIe siècle par le médecin romain Giovanni Maria Lancisi. L'article analyse l'importance de la phase éditoriale dans la construction de la notoriété d'une oeuvre scientifique.

NOTES

1 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 17-18.

2 Ernest Hemingway déclarait en 1958 dans un entretien accordé à la *Paris Review* : « [...] I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. » Ernest Hemingway, « The Art of Fiction », *The Paris Review*, vol. 18, n° 21, printemps 1958.

3 Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, coll. « La philosophie en effet », 2001, p. 41.

AUTEURS

Lise Delmas
Université de Bretagne Occidentale

Sophie Le Hiress
Université de Bretagne Occidentale