

Introduction

Face aux injonctions à la visibilité

Ces dernières décennies, la pensée critique de la culture est marquée par un fort clivage : d'un côté, une crainte face à diverses formes de surproduction, de l'autre, une tentative pour relativiser leur impact sur notre perception et nos facultés cognitives. La première tendance, qui s'inscrit dans la veine des travaux de Walter Benjamin et de Theodor W. Adorno sur l'industrie culturelle, établit l'immédiateté, l'accélération et la saturation comme particularités propres à notre temps. Quant à la seconde, elle appelle à envisager de nouveaux paradigmes et outils pour concevoir la réception des produits de l'industrialisation culturelle, pris dans une dynamique d'expansion et de multiplication¹ *. Dans un contexte saturé – de visible, d'informations ou encore de fiction –, la signification se jouerait-elle désormais dans l'attention portée aux marges et aux bords ?

1. Pour ne citer que quelques références emblématiques examinées ici : Italo Calvino, « Visibilité » et « Multiplicité », in *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, trad. Yves Hersant, Gallimard, « NRF », 1989, p. 131-194 ; Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1996 ; N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogenèse*, trad. Christophe Degoutin, UGA éd., « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2016 (*How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012) ; Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, « La Couleur des idées », 2014.

* Il s'agit de Paris lorsque le lieu d'édition n'est pas précisé dans les notes bibliographiques. (N.D.É.).

La question de la visibilité se pose de manière aiguë au sein d'un régime culturel contemporain configuré par les industries visuelles. Les luttes pour la visibilité sociale prennent de plus en plus la forme d'une occupation de l'espace médiatique, au point de céder aux outils du capitalisme attentionnel et d'adhérer à la logique marchande du cumul. Une dissonance majeure s'installe ainsi entre les fins de certains combats pour la visibilité et leurs moyens. Cette tension est d'abord éthique et idéologique, puisqu'elle conduit souvent à la reproduction du même schéma ascensionnel : du dehors vers le dedans, de l'exclusion vers l'inclusion, de l'invisibilité vers la visibilité.

Si le problème du contrôle du visible traverse toute la culture occidentale depuis le culte chrétien des icônes, et que la dimension politique de la visibilité a été mise en avant par des historiennes², philosophes et sociologues (d'Axel Honneth à Nathalie Heinich, de Pierre Rosanvallon à Emmanuel Alloa), la conjonction de la visibilité sociale et de la visibilité technologique est un phénomène relativement récent. C'est surtout avec l'invention de l'image enregistrée – la photographie, le cinéma, la télévision et, aujourd'hui, le numérique – que l'ensemble des arts a commencé à représenter des sujets jusqu'alors absents du champ artistique en tant qu'objets de représentation. Des œuvres donnent à voir celles qui n'avaient jamais été présentées au regard : les pêcheuses des photos de David O. Hill, *Les Bas-fonds* de Jean Renoir ou encore les scènes

2. L'écriture du présent ouvrage suit le principe du féminin majoritaire dans la mesure où : 1) il invite à partager mes expériences de lectrice et de spectatrice au sein d'une culture toujours gouvernée par les hommes ; 2) il cherche un contre-poids au masculin dominant dans la littérature critique ici citée (*le lecteur, le spectateur, l'auteur...*) ; 3) il dialogue, malgré tout, avec plusieurs femmes et incite, par les questions qu'il soulève, à imaginer d'autres figures encore à découvrir, celles qui seraient justement sur les bords du champ artistique et intellectuel ; 4) selon la dernière enquête de l'Insee de 2021, la population féminine est majoritaire en France, raison de plus pour employer ce féminin non excluant.

de ce que Jacques Rancière nomme la littérature démocratique du XIX^e siècle. De nombreuses pratiques narratives contemporaines ont poursuivi cette visibilisation d'individus rarement regardés : les genres autofictionnel, testimonial et plus largement documentaire donnent la parole aux sans-voix, aux opprimées et aux victimes des violences systémiques. Pensons aussi aux pratiques d'adaptation et de réécriture qui transforment les personnages secondaires traditionnellement minorés dans les canons – femmes, enfants – en protagonistes qui mènent le récit depuis leur point de vue propre ou qui font valoir une pluralité de voix. Chez Assia Djebar par exemple, le regard féminin sert de socle à l'écriture et à la réécriture de ses propres films à la croisée du documentaire et de la fiction. Chez Svetlana Alexievitch, c'est la présence-absence de la figure de l'autrice qui ouvre à la polyphonie des témoignages : son écriture relève pleinement de la démarche documentariste, dont l'émergence est indissociable des dispositifs visuels à la fois pour les techniques de l'enregistrement et du montage. Certains textes d'Alexievitch font par ailleurs appel à la photographie comme support documentaire par excellence (ainsi des photoportraits des femmes soldates dans la toute première édition de *La guerre n'a pas un visage de femme* à Minsk en 1985) ; si son style d'écriture n'est pas directement marqué par les dispositifs visuels, sa démarche l'est.

Mais ces procédés de visibilisation, facilités par les innovations technologiques, n'en disent pas assez sur le pourquoi de la visibilité : en quoi est-elle un horizon et un état souhaitables ? Comment penser ces pratiques, envisager les limites de la visibilité et mettre à l'épreuve ses vertus supposées ?

Notre compréhension actuelle de la notion de visibilité est héritière de la pensée du visible et de sa place particulière, en lien avec l'invisible, dans l'histoire de la philosophie européenne, de Platon à Maurice Merleau-Ponty.

Cependant, certaines conceptualisations donnent des alliances inattendues : ainsi, la visibilité forme un duo avec le dicible chez Michel Foucault et avec la parole chez Italo Calvino, alors que c'est à l'image qu'elle s'oppose chez Marie-José Mondzain. Cette production intellectuelle foisonnante autour du visible a contribué à la définition de la visibilité comme une catégorie sociopolitique en même temps que sensible et intelligible, autrefois formalisée par la théologie, l'esthétique ou la phénoménologie.

Existe-t-il un espace à la fois matériel et symbolique qui ne transforme pas la visibilité en position de domination, dans lequel la posture de retrait peut devenir un lieu d'action et de pensée ? Pour celles qui pensent avec le cinéma, cet espace s'est cristallisé autour des bords du cadre : le hors-champ. Ni visible ni invisible, ce lieu prend tout son sens dans l'indétermination de ses possibles ; il doit son existence même à son exclusion du champ, tandis que le champ doit au hors-champ son énergie vitale. Sur un plan strictement technique, le hors-champ désigne la partie exclue du cadre lors des prises de vue. Mais puisqu'il instaure le manque comme condition de toute représentation, son terrain d'activité se dilate. Le hors-champ subvertit la pensée binaire de l'invisible et du visible, tout en interrogeant ses mécanismes.

Dans sa structure même, le terme hors-champ met sur le même plan le hors et le champ, leur union et leur écart. Le hors environne le champ, il le définit en même temps qu'il lui échappe. Le hors est une dimension liminaire du champ, son commencement. Il renvoie à une négativité sans laquelle le champ ne pourrait être constitué. Lorsque le champ s'excède lui-même, c'est le hors qui recueille son surplus ; quand le champ fait défaut, c'est le hors qui compense son manque. Par sa position prioritaire, le hors s'impose comme une dimension centrale du champ qu'il permet de reconsidérer dans son ensemble. Tel un préfixe,

le hors se maintient à la marge alors qu'il agit pleinement sur le champ sans se dissoudre en lui. Le champ est total et délimité. Par son étendue, il a besoin du hors pour se façonner. Par son encadrement, il appelle le hors pour se repenser. Le champ est habité et modelé par l'absence du hors, par la présence de son absence : il en contient des traces et des résidus. Le champ renseigne sur le hors en tant que celui-ci est à la fois exclu et inclus.

Dans le terme hors-champ, le signe « - » joint, distingue, sépare. Il marque un rapport d'horizontalité, sans proscrire des dichotomies. Il produit un face-à-face où ignorer l'un serait préjudiciable, sans que la connaissance de l'autre soit garantie. Le trait d'union donne à définir le champ en fonction du hors, tandis que le hors doit être situé par rapport au champ. Bien qu'il soit placé entre l'intérieur et l'extérieur, le trait d'union n'est pas ce cadre massif et infranchissable qui orne un tableau de musée, mais une zone de transition. Le trait d'union est un paramètre décisif de la dynamique du hors-champ : parce qu'il ne tend pas plus vers le hors que vers le champ, il rend leur négociation possible.

Le hors-champ n'est donc ni un antipode ni un envers du champ. Il indique sa limite, tout comme il en fait partie intégrante. Le hors-champ est bien une absence intégrée dans le champ, un rien dont la présence est signalée par des éléments du champ. Dans sa « Table du Rien », Emmanuel Kant ne distinguait-il pas la négation comme forme d'indication d'un manque³ ? C'est en raison de cette faille signifiante que le hors-champ se prête à une positivité de la pensée. Parce qu'il est en tension avec le visible sans être son contraire, le hors-champ permet d'activer une

3. « La réalité est *quelque chose*, la négation n'est *rien*, c'est-à-dire qu'elle est un concept du manque de l'objet, comme l'ombre, le froid (*nihil privatum*). » Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. André Tremesaygues et Bernard Pacaud, préf. Charles Serrus, PUF, « Quadrige », 2004, p. 249.

possibilité du discours qui aille au-delà d'une valorisation absolue de la présence visible.

C'est avec le cinéma que le hors-champ a été formalisé : avec l'idée que tout ce qui est filmable existe réellement, mais que tout le réel n'est pas filmable. Le hors-champ n'est pas un procédé, mais il peut donner lieu à des procédés. Il renvoie à une qualité, une manière d'être hors champ. Tel un événement annoncé mais pas encore advenu, le hors-champ englobe des formes non encore réalisées, mais déjà pressenties. Comme le concept, tel que Deleuze et Guattari le définissent, il cristallise des composantes et dimensions en apparence « hétérogènes et pourtant non séparables⁴ ».

Dans un film, le hors-champ est à la fois spatial et temporel, visuel et sonore : il renvoie à cette altérité absolue sans l'assigner à une dimension sensorielle unique. Le hors-champ opère un recoupement des fondamentaux de la théorie des arts et de la représentation : le manque, l'absence, l'écart. Il rappelle que représenter est tout sauf montrer. Ancré dans la machinerie du cinéma, le hors-champ rend palpables le manque comme indispensable à toute contemplation, l'absence comme variante de la présence, l'écart comme un à-côté existant. Plus l'on s'éloigne du contexte cinématographique, plus la portée heuristique et inventive de cette « plus grande conquête du cinéma⁵ » devient évidente.

Cette enquête sur le hors-champ propose une réflexion dépassant le seul cadre du cinéma, pour aborder la manière dont la production, la critique et la théorie littéraires prennent en charge l'essor de la culture visuelle à travers le recours aux outils intersémiotiques, soit des concepts d'abord formalisés dans un domaine identifiable (études

4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'un concept ? », in *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, « Critique », 2005, p. 25.

5. Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, « Art, architecture, cinéma », 2012, p. 35.

visuelles et esthétiques du cinéma, dans le cas du hors-champ), puis exportés vers d'autres champs de réflexion. J'entends ici préciser les fonctions intersémiotiques du hors-champ et consolider sa portée heuristique pour les théories de l'image et du récit.

D'autres concepts ont déjà réalisé un tel parcours intersémiotique. Pensons aux liens entre photographie et littérature, peinture et cinéma, peinture et littérature. Le glossaire de Remo Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, (L'Œil de la méduse : photographie et littérature), est un cas emblématique de maniement de ces concepts intersémiotiques. Bien que l'auteur n'emploie pas ce mot, il propose des transferts terminologiques entre les deux arts, par exemple lorsqu'il éclaire le rôle de la photographie sur l'imaginaire de Proust dans un passage du *Temps retrouvé* :

Pour les vieillards dont les traits avaient changé, ils tâchaient pourtant de garder, fixée sur eux à l'état permanent, une de ces expressions fugitives qu'on prend pour une seconde de pose et avec lesquelles on essaye, soit de tirer parti d'un avantage extérieur, soit de pallier un défaut ; ils avaient l'air d'être définitivement devenus d'immuable instantanés d'eux-mêmes⁶.

Le parallèle avec la photographie permet à Ceserani de différencier trois éléments temporels – la pose prise par les personnes photographiées, la pose comme temps d'exposition de la pellicule à la lumière lors de la prise de vue et l'instantané (photographie prise rapidement, sur le vif) –, distinction suggérée par Proust pour décrire la temporalité propre au spectacle de la société vieillie observé par le narrateur⁷. Ceserani montre ainsi l'étendue

6. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, vol. IV, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 520.

7. Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Turin, Bollati Boringhieri, « Nuova Cultura », 2011, p. 57 et suiv.

des appropriations possibles de la photographie par les écrivaines⁸. Les concepts intersémiotiques – par exemple, la polyphonie, la perspective ou le montage – se caractérisent ainsi par une forte fluidité. Ils ont la capacité d'échapper à leur ancrage de départ pour nouer celui-ci à d'autres domaines.

Lorsque Sergueï Eisenstein commence à publier, dans les années 1920, ses premiers textes sur le montage (terme aujourd'hui distinct en anglais du simple *editing*, plus générique), il s'intéresse à sa valeur structurante (syntaxique, comme technique d'assemblage des plans) comme à sa puissance rythmique (temporelle, émotionnelle) et à sa fonction sémantique⁹. Cette dernière, s'inscrivant dans la lignée des expériences de Lev Koulechov¹⁰, naît de la juxtaposition des photogrammes qui produisent non pas une addition des sens, mais leur multiplication. Autrement dit, le résultat de la juxtaposition se distingue qualitativement de chacun des deux plans pris séparément. Comme le note François Albera dans son introduction au recueil des textes d'Eisenstein *Cinématisme*, « si Eisenstein a consacré une longue étude au *Laocoon* de Lessing, ce n'est pas pour reprendre la partition entre les différents

8. C'est en 1931, soit quatre ans après l'édition posthume du *Temps retrouvé*, que Walter Benjamin écrit ses fameuses pages sur l'inconscient optique, quand l'appareil photo fait prendre conscience de ce qu'on n'aurait pas vu autrement et modifie ainsi notre perception du monde, au même titre que la psychanalyse le fait pour l'inconscient pulsionnel. Dans la présente édition, les traducteurs optent d'ailleurs pour le terme d'« inconscient visuel » : Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, trad. Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, Maurice de Gandillac, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 301.

9. Ces réflexions sur le montage comme concept intersémiotique ont été publiées dans une version remaniée : Marie Kondrat, « L'hybridité au service de l'intermédialité. L'exemple du montage (poétique, critique, théorie) », *Revue de littérature générale et comparée TRANS*-, Séminaires, mis en ligne le 3 octobre 2024, <https://doi.org/10.4000/12f2y>

10. On appelle « effet K » ou « effet Koulechov » l'influence sémantique entre deux plans naissant de leur confrontation.

arts et leurs éventuelles confrontations et hiérarchie (le paragone) – ni même leurs “correspondances”. Le maître mot de sa démarche est celle de “circulation”, “passage”, “échanges” plutôt que “spécificité”, “influence”, “filiation”. La couleur peut s’étudier dans la peinture aussi bien qu’en poésie¹¹ ».

Eisenstein cherchait ainsi des éléments cinématographiques dans des œuvres littéraires des siècles précédents, chez Shakespeare, Balzac, Joyce. Quant au montage proprement dit, le cinéaste y recourt, en plus de ses projets filmiques, pour analyser la poésie épique, par exemple. Dans son texte « Pouchkine-monteur », il démontre la proximité de sa propre technique du montage avec celle du poète qui juxtapose des « groupes de plans » pour dramatiser les scènes du combat. La réédition de la traduction italienne des écrits d’Eisenstein a d’ailleurs directement influencé l’écriture du premier roman d’Antonio Tabucchi, selon l’aveu de l’écrivain lui-même :

Venait de sortir en italien, chez Einaudi, un livre intitulé *Leçons de montage*. Je l’ai lu tout de suite avec avidité, prêt à en tirer tous les enseignements possibles [...] je venais donc d’écrire, de façon tout à fait traditionnelle, le manuscrit de mon premier livre, *Piazza d’Italia*, puis j’ai utilisé les enseignements d’Eisenstein pour « monter » de manière cinématographique la construction de ce roman. C’était à la fois très expérimental et très pragmatique. J’ai découpé chaque « séquence », chaque « plan » écrits sur mes feuilles de papier, avec des ciseaux, et j’ai disposé tout cela sur le sol carrelé, en le montant par « dislocation temporelle », « succession visuelle », « correspondance sensorielle », autant de collages que j’avais découverts en lisant les leçons d’Eisenstein. C’était

11. Sergueï Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, éd. François Albera, trad. Valérie Pozner *et al.*, Dijon, Les Presses du réel, « Collection Fabula », 2009, p. 11.

très amusant, et ressemblait vraiment à un montage, avec des bouts de papier à la place des morceaux de pellicule. Cela m'a pris tout un été, en 1975¹².

Tabucchi prend donc au pied de la lettre la théorie du montage d'Eisenstein et la transpose dans son *Conte populaire en trois temps*¹³. Il faut rappeler que Tabucchi faisait partie de cette génération de cinéphiles, comme Italo Calvino, qui, à l'adolescence, avaient découvert le cinéma bien avant la littérature, dans les salles italiennes d'après-guerre. Le cinéma était associé pour Tabucchi à une « immense liberté », pour ses principes narratifs, son rythme et sa temporalité, mais aussi pour les situations ponctuelles, des visions isolées, qui laissent la narration ouverte tout en préservant le principe du développement dans la durée. C'est donc en proposant une application méticuleuse d'une théorie de cinéaste que Tabucchi prône une conception extrêmement libre du récit, qui dépasse les limites conventionnelles du genre et du matériau.

Jacques Rancière ne s'intéresse pas au montage dans sa dimension proprement fonctionnelle (analytique ou poétique), mais en tant qu'une « puissance » à part, générée par la syntaxe parataxique. Par sa façon d'introduire des chocs dans la création, par sa mise en œuvre de la « puissance liante du délié¹⁴ », en associant les incompatibles et en rapprochant les hétérogènes, le montage est devenu l'un des critères de la modernité artistique, voire sa poétique propre. Lecteur d'Eisenstein, qui avait déjà « fait des vingt tomes des *Rougon-Macquart* les “vingt piliers

12. Antoine de Baecque, « Écrire le cinéma. Entretien avec Antonio Tabucchi », in *Le Cinéma des écrivains*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 17-18.

13. Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia. Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice*, trad. Lise Chapuis, Christian Bourgois, 1994.

14. Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 69.

de soutènement” du montage¹⁵ », Rancière a réattribué à son tour l’invention de cette notion à la littérature dite « démocratique ». Dans son texte « La phrase, l’image, l’histoire », Rancière défend une conception du montage comme mode représentatif qui s’affranchit des frontières de telle ou telle école ou doctrine. Il montre comment les romans d’Émile Zola ou de Gustave Flaubert mettent en œuvre des représentations non hiérarchisées, égalitaires, des personnages, par une simple juxtaposition de leurs discours.

En outre, cette application du montage aux objets littéraires a servi de catalyseur à Rancière pour sa pensée des structures dites non aristotéliennes du récit, telle la phrase-image. Ce concept permet d’appréhender un rapport spécifique du texte et de l’image, qui est déterminé non pas par leur matière (verbale, visuelle), mais par leurs fonctions, interchangeables, d’enchaînement et de rupture, de « puissance imageante » et de « présence disruptive ». Cette idée était annoncée par Youri Lotman par son rapprochement de la juxtaposition textuelle et du montage eisensteinien : « L’influence réciproque des divers arts est la manifestation à un niveau supérieur de la loi générale de juxtaposition de différents principes structuraux dans l’œuvre artistique¹⁶. » Comme à Rancière, le cinéma offre à Lotman un prisme et un inventaire d’outils permettant de fragiliser la dualité traditionnelle entre le texte défini

15. *Ibid.*, p. 60 et p. 155. Rancière fait ici référence à un texte d’Eisenstein intitulé « Les vingt piliers de soutènement » (paru dans *Œuvres*, par S. M. Eisenstein, 2, *La Non-indifférente nature*, trad. Luda et Jean Schnitzer, préf. Pascal Bonitzer, Union générale d’éditions, 1975, p. 141-213). Rancière entre aussi en discussion avec Jean-Luc Godard, autour de sa pensée et sa pratique du montage comme « proximité extrême des logiques opposées », « collage des hétérogènes », *ibid.*, p. 70.

16. Youri Lotman, *La Structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret, Henri Meschonnic et Joëlle Yong, édition publiée sous la direction d’Henri Meschonnic, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1973, p. 389.

comme agencement discursif et l'image comme fragment visuel. En somme, le montage est un concept éminemment intersémiotique non seulement parce qu'il est applicable à des objets situés aux croisements de plusieurs systèmes de signes, mais surtout parce qu'il apprend beaucoup sur les interférences latentes et parfois difficiles à identifier entre les machines optiques et l'écriture, entre l'évolution technique et la critique, entre les recherches artistiques et le contexte sociopolitique.

Comparé au montage, le hors-champ apparaît comme le parent pauvre des concepts intersémiotiques. Pas tout à fait établi, encore peu étudié (même au sein des études cinématographiques), le hors-champ est un concept à l'histoire en zigzag, composée « des morceaux ou des composantes venus d'autres concepts, qui répondaient à d'autres problèmes et supposaient d'autres plans¹⁷ ». Je l'ai dit : le hors-champ est en tension avec le visible, sans être son contraire ; il est à la fois lié aux signes visuels et sonores, et il en est libéré. À partir de ses définitions élémentaires comme portion exclue du cadre, je répertorie, dans le premier chapitre de cet essai, les écrits critiques et théoriques sur le hors-champ pour proposer une histoire de cette notion avant de l'établir comme concept. Étape par étape, je montre comment cet espace devient dans le monde du cinéma un lieu tout aussi important que le champ, une réserve narrative et une zone de transition, qui peut être investie sur le plan perceptif ou dramatique. En tant que spectatrice, ce qui compte finalement pour moi ce n'est pas le fait de voir ou de ne pas voir, mais c'est l'attention à cet ailleurs donné comme un élément exclu, donné en négatif et signifié par d'autres indices – visuels, sonores ou narratifs.

Si présupposer l'origine essentiellement cinématographique du hors-champ me permet d'en préciser les pôles

17. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'un concept ? », art. cité, p. 23.

conceptuels, souligner que le hors-champ apparaît à un moment précis ne fait qu'accroître son potentiel heuristique. Dans le deuxième chapitre, je propose donc d'ancrer davantage ce concept dans le contexte historique, culturel et intellectuel spécifique de la seconde moitié du xx^e siècle, notamment des débats sur l'irreprésentable. Ce n'est pas non plus un hasard si les *décennies du hors-champ* coïncident avec les tentatives de Gérard Genette de schématiser le dedans et le dehors textuels pour penser la transgression des limites de la fiction, ou encore avec les observations de Michael Fried sur la négation paradoxale de la figure spectatorielle par la démonstration de sa « présence illicite » dans la peinture moderne¹⁸. Les deux auteurs explorent cette zone limitrophe de l'œuvre qui participe à la création sans y figurer. Il est tout aussi révélateur que le hors-champ émerge à la suite des prévisions catastrophistes sur la société du spectacle, de Guy Debord à Giorgio Agamben, comme une sortie du pessimisme théorique propre notamment aux postulats de l'École de Francfort. Avec le hors-champ, la revalorisation du sujet (spectatrice ou lectrice) comme composante de tout dispositif artistique se fait par l'attention portée à la portion exclue et absente de la représentation qui s'impose comme garante de la liberté du jugement. Le hors-champ s'éloigne désormais des questions de la représentation filmique pour s'engager sur une voie plus expérimentale et s'affirmer non plus dans un art donné, mais dans l'ensemble d'un moment historique. Je montre comment l'intérêt pour les bords et le manque émerge, dans les débats récents sur l'image, comme une réaction à la surproduction visuelle, tel un passage depuis le régime

18. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972 ; Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980, traduit sous le titre *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Gallimard, « NRF Essais », 1990 et « Folio Essais », 2017.

représentatif de la ressemblance vers celui de la figuration de l'absence. On passe progressivement à un niveau où le hors-champ devient un prisme d'analyse d'autres notions, où sa fonction de faire voir et de faire savoir se confirme et devient prédominante.

Le troisième chapitre « L'absence présente » formule une série de précisions importantes sur la nature de cette absence pointée par le hors-champ : non plus une entité lointaine inaccessible, substituée par une œuvre iconique ou verbale, mais un élément oblique et actualisable, connu et indiqué comme tel, voire la condition même de la création et le socle de l'équilibre interprétatif. Par un tel mouvement d'extension, d'une définition technique du hors-champ à travers ses genèses cinématographiques jusqu'à son plus haut degré d'abstraction, j'ai voulu provoquer une métamorphose de la notion elle-même, qui fait valoir l'image, enfin libérée du visible, du côté de la parole – convergence que je n'ai pu découvrir qu'au prix de quelques détours.

Dans le quatrième chapitre, « Détours choisis », je me suis donc intéressée aux théories de la lecture et du récit qui témoignent d'une préoccupation similaire à celles des inventrices du hors-champ au cinéma : nommer et localiser les formes tangibles du manque, au croisement de la poétique et de la réception. Le concept de hors-champ donne à lire un schéma emblématique des confluences médiatiques contemporaines : le visible se narrativise, la narration se visualise. Nombreuses sont les critiques et les théoriciennes de la littérature chez qui le bagage filmique reste actif mais de manière sous-jacente. C'est comme si le hors-champ devenait lui-même un outil optique permettant de montrer la part de la culture cinématographique dans l'élaboration de telle ou telle notion de théorie littéraire, comme celles de lacune, de paratexte ou de texte fantôme.

Ces différentes formes de non-dit ne ressortiraient-elles pas de la même volonté politique, celle d'instaurer les bords comme point pivot de mon expérience de lectrice et de spectatrice, comme lieu de ma subjectivation ? C'est la question que j'aborde « Dans la banlieue du texte », soit dans l'avant-dernier chapitre, où le hors-champ frôle l'imaginaire conceptuel de la marginalité, non pour ramener celle-ci à un centre mais pour investir au contraire ses puissances centrifuges.

Enfin, dans « Sculpter le non-dit », je reviens vers le sensible, l'économie du récit, avec une tentative de typologie : une classification des procédés et des indices permettant d'ériger le hors-champ en un outil rhétorique qui vise un certain compromis formel sans jamais le satisfaire complètement, comme un miroir de ses définitions filmiques originaires. J'y redécouvre certaines techniques d'écriture, souvent parmi les plus marquantes de la narration filmique, qui incarnent, aux moyens de la parole, non la visibilité de l'image mais ses traits archaïques, à savoir l'écart, l'absence, le manque. Parmi ces procédés, l'ellipse, par exemple, sculpte l'absence sans la transformer en une présence, tandis que les figures de narratrices en retrait valorisent des zones à l'écart de l'énonciation. Quant à la digression, que je définis comme une figuration du hors-champ dans le champ, elle s'impose comme un décentrement du récit à l'intérieur de lui-même. À mes yeux, le hors-champ pointe toujours un élément exclu comme étant le lieu du renversement : il est cette ligne de bascule à partir de laquelle tout peut être repensé à la racine.