

QUESTIONS DE RECHERCHE
Séminaire de la Faculté des lettres, UNIGE

17 octobre 2019

Marie Kondrat (Littérature comparée)

Lire avec le cinéma : les concepts intersémiotiques

Lectures préparatoires

- La voix-off, révélateur des acousmates de l'écriture
- Le montage d'Eisenstein et ses appropriations littéraires (poétique, critique, théorie)
- Principes et mécanismes d'hybridité méthodologique dans *Le Comparatisme comme approche critique*

La voix-off, révélateur des acousmates de l'écriture

Marie Kondrat

Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Université de Genève

Mais de ma voix lisant les mots d'un autre, lisant à voix haute,
je me livre à des confessions dissimulées, que nul, pas même moi, n'entend.
D'autres voix se font entendre, dans la mienne.
(DENIS PODALYDES *Voix off* 99)

L'argument du colloque nous invitait à considérer les voix du texte qui échappent à la théorisation : ces voix dont la résonance est certaine et révélatrice, mais dont la source inconnue, et souvent ambivalente, résiste à l'identification. Je m'intéresserai ici à une forme particulière de la voix acousmate issue d'un procédé cinématographique, la voix-off.

En plus d'émaner d'une source invisible, la voix-off provient d'une instance non-diégétique¹, « clairement extérieure à l'image » (CHION *L'Audio-vision* 220). D'abord formalisée par les critiques et théoriciens du cinéma, la notion de voix-off s'étend progressivement à d'autres média, notamment à l'écriture. En retraçant le parcours de cette notion à travers les arts, je montrerai comment la production, la critique et la théorie littéraires se sont appropriées la voix-off comme un outil à la fois poétique, analytique et conceptuel. J'avancerai que c'est la nature narrative non-diégétique de la voix-off qui assure sa portée transmédiatique et qui rend possible son assimilation dans le domaine littéraire. En revanche, ce qui sert d'impulsion à cette transposition, et qui la rend opérationnelle, repose avant tout sur la dimension matérielle de la voix-off, celle qui oscille entre sa présence sonore et son absence dans le champ visuel. La voix-off conjugue ainsi deux dimensions : non-diégétique, qui concerne les modalités de la narration, et acousmatique, qui relève de la perception. L'articulation de ces deux paramètres me servira de fil conducteur pour comprendre cette volonté croissante, tant chez les artistes que chez les critiques, de mobiliser la notion de voix-off, au détriment des notions déjà installées dans la théorie littéraire comme la prosopopée, le narrateur anonyme ou les figures-repères du récit enchâssé indiquant les voix parmi les plus marginales.

Cette hypothèse s'inscrit dans une interrogation plus large sur les implications épistémologiques de la culture visuelle dans le champ littéraire, ce dont témoigne le recours fréquent à des concepts intersémiotiques. Par « concepts intersémiotiques² », j'entends des outils d'abord formalisés dans un domaine identifiable (études cinématographiques, dans le cas

¹ Dans le sillage des travaux du compositeur et théoricien Pierre Schaeffer, Michel Chion développe et adapte la taxinomie des sons au médium filmique. Il précise que l'acousmate désigne « 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 », tandis que le son off est « 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 » (CHION *L'Audio-vision* 217 et 66).

² En retenant l'adjectif « intersémiotique », je ne cherche pas à restreindre ma perspective à l'approche correspondante, même si les usages qui en ont été faits par les sémiologues ont un intérêt considérable pour toute recherche sur les transferts entre les arts. Comparé aux termes « intermédiaire », « intermatériel » ou encore « interesthétique », qui mettent surtout l'accent sur les recompositions au sein des ordres sensoriels (que ce soit médium, matériau ou art), « intersémiotique » indique directement le cadre théorique de tel ou tel système sémiotique. C'est l'échelle qui correspond à mon propos. Si la dimension anhistorique et l'approche systématisante des concepts intersémiotiques, héritées de leur passé formaliste, peuvent être mises en cause, leur dimension comparatiste et les transactions qu'ils stimulent entre toute sorte de signes (et non exclusivement ceux identifiés comme artistiques), s'avèrent particulièrement pertinentes pour étudier les croisements médiatiques en question.

de la voix-off), puis exportés vers d'autres champs de réflexion. Circulant d'un domaine à un autre, les concepts intersémiotiques rappellent d'abord que leur ancrage de départ n'est pas un terrain homogène mais bien une conséquence de superpositions esthétiques et d'absorptions techniques³. Une fois installés dans leur milieu d'arrivée, ces concepts y produisent des révélations et des connexions nouvelles. Flexibles, les concepts intersémiotiques offrent un grand potentiel méthodologique. En outre, par leur capacité à condenser des configurations sensibles avec le moment historique⁴, les concepts intersémiotiques donnent à envisager de nouveaux paradigmes de la création au temps de l'industrialisation culturelle. Il est donc important d'examiner ces outils dans leur dynamique intermédiaire pour comprendre ce qui encourage ces transferts entre les appareils théoriques des arts différents.

Notion protéiforme et transfuge, la voix-off semble bien être un concept intersémiotique. Je commencerai par rappeler brièvement ses différentes conceptions cinématographiques en m'appuyant sur un film documentaire, *Voyage en Barbarie*⁵. Puis j'analyserai les usages dits littéraires de cette notion pour montrer ce qu'ils nous apprennent, telles des coupes synchroniques, de l'état des relations entre littérature et cinéma. Mon premier exemple, où ce lien est le plus évident, concerne l'utilisation de la voix-off par Robert Stam, qui en fait un prisme d'étude comparée des média. Je m'intéresserai ensuite à la voix-off en tant qu'elle sert de moteur poétique à Denis Podalydès pour l'écriture de son essai *Voix off*. Enfin, j'envisagerai la voix-off comme un outil analytique, avec la manipulation qu'en propose Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, lectrice d'*Une mémoire démentielle* de Louis-René des Forêts, récit qui, à première vue, n'a rien de cinématographique. A travers ces trois exemples, il s'agira de penser la voix-off comme un révélateur des acousmates de l'écriture : des voix latérales, dissimulées ou indécises, qui échappent aux structures narratives et qui sont pourtant fondatrices du récit.

Définitions cinématographiques de la voix-off

La voix-off comme concept s'épanouit autour des années 1970, au moment où les critiques et théoriciens du cinéma commencent à s'intéresser davantage à l'aspect non-visuel du médium. Ce procédé serait donc un indice par excellence d'un ailleurs du film, de son hors-champ⁶. Si la voix-off naît initialement de la typologie des relations entre la bande-son et la bande-image, peu à peu, elle prend plus d'autonomie conceptuelle par rapport aux éléments visuels du film.

Avant de dégager les points récurrents parmi de nombreuses définitions de la voix-off proposées par les théoriciens du cinéma, je voudrais m'arrêter sur un extrait du film *Voyage en Barbarie*⁷. Ce documentaire retrace l'itinéraire des jeunes Érythréens qui, fuyant la dictature de leur pays, se retrouvent captifs au nord-est du Sinaï et torturés en échange du paiement d'une rançon démesurée par leurs familles. L'essentiel du film est constitué des récits des rescapés, réunis en Suède autour de Meron, une militante qui cherche à combattre à distance ce trafic humain. Bien qu'il y ait quelques prises de vue sur les lieux à proximité des camps de torture,

³ 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 ». MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Traduit par Jean Paré, Montréal, Editions HMH, 1968, p. 24.

⁴ Voir par exemple les pages que Jacques Rancière consacre au montage, un autre concept intersémiotique (l'auteur n'employant pas ce terme), entre la littérature et le cinéma : RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éd., 2003, p. 58-60.

⁵ Réalisé par Delphine Deloget et Cécile Allegra et sorti en 2014, Paris, *Public Sénat* prod., *Memento* prod., distrib., avec la participation de *France Télévisions*.

⁶ Notons toutefois que la voix-off se distingue de la voix hors-champ, celle-ci étant intradiégétique. C'est justement pour éviter de parler de la « voix hors-champ » – le critère de visibilité étant inapplicable à une donnée sonore –, que Michel Chion a introduit le concept d'acousmate dans le domaine du cinéma.

⁷ Je remercie les réalisatrices de m'avoir autorisée à projeter un extrait de ce film lors du colloque *Des voix acousmates en littérature* à l'Université Rennes 2, le 7 septembre 2017.

des gros plans sur les corps bourrelés, ainsi qu'un entretien avec un tortionnaire où il expose ses motivations commerciales, le documentaire donne une place primordiale aux témoignages des rescapés.

Le film commence avec une conversation téléphonique en tigrigna entre Meron, à Stockholm, un détenu d'un camp dans le Sinaï, et Robel. Celui-ci, également victime du trafic humain, est parvenu à s'en échapper et rester en vie, « par erreur », comme il l'avoua lui-même quelques minutes plus tard. Robel raconte au jeune homme au téléphone son périple de réfugié entre l'Éthiopie, le Soudan, la Libye et maintenant la Suède, en l'encourageant à s'enfuir. Dans la scène suivante, on voit Robel, en train, parcourir des paysages enneigés, tandis que ses paroles sont énoncées en anglais par une autre voix en off : celle du chanteur américain Bruce Sheffield, crédité dans le générique de fin du film. Ce monologue en off, qui vient se surimprimer aux bruits du train et à la musique extradiégétique, provient d'un autre moment du récit que celui montré à l'écran. En outre, la voix-off se superpose aux cartes de l'Afrique, en indiquant les aires géographiques traversées par Robel depuis l'Erythrée et en attribuant à ces territoires une dimension temporelle : du passé hanté de l'approche de la mort jusqu'au moment de son arrivée en Suède.

Les décisions cinématographiques de cette scène ne sont pas représentatives de l'ensemble du film, où la plupart de témoignages sont en in ou hors-champ, c'est-à-dire avec une prise de parole directe par les rescapés. La voix-off en anglais américain revient néanmoins dans d'autres scènes, faisant progressivement de Robel un narrateur homodiégétique du documentaire. Du point de vue strictement narratif, cette voix est parfaitement identifiable, mieux encore, elle participe à la cohésion du récit, par les explications qu'elle apporte⁸. Sur les plans énonciatif et phonétique, cette voix-off incarne cependant une forme d'anonymat et de décalage, ce qui la situe du côté du collectif, comme un certain gage d'objectivité⁹. La voix-off indique une césure entre l'acte de prise de parole, indispensable au récit de la victime, et la substitution de la voix du témoin qui n'en revient plus d'être sortie de ce « grand trou noir », où son corps avait été jeté parmi les torturés défunts. Ainsi ce hiatus en amène-t-il un autre, entre l'impossibilité de filmer l'imminence de la mort et l'exigence de ne pas réduire le vécu de Robel à son cas individuel isolé.

Le procédé cinématographique de la voix-off rend invisible le porteur de la voix, tout en lui accordant une place privilégiée dans la bande-son : par ce choix formel, *Voyage en Barbarie* parvient à dénoncer efficacement les failles d'information et d'attention de la part de la justice internationale. En outre, la voix-off endosse une charge éthique considérable, car elle réunit, en un seul acte de prise de parole, plusieurs dimensions de la voix. On peut y distinguer, d'abord, la dimension matérielle, à savoir le ton neutre d'une voix anonyme, qui traduit la distance portée par le sujet par rapport à son propre témoignage ; puis, la dimension narrative, qui raconte le souvenir terrible d'un espace-temps distant et quelque part impensable ; enfin, le vecteur extérieur à l'œuvre, qui ouvre sur le problème du trafic humain dans le Sinaï, espace d'aléa absolu et d'invisibilité judiciaire.

Ces trois caractéristiques sont à la base des conceptions principales de la voix-off en études cinématographiques. L'approche narratologique, qui définit la voix-off comme extérieure à la diégèse, semble être la plus répandue. C'est particulièrement le cas d'*Invisible storytellers* de

⁸ Il s'agit de la fonction — historiquement première — du commentaire documentariste. Voir à ce sujet GAUTHIER Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, 2015, p. 62 sq.

⁹ Certains cinéastes et théoriciens se méfient néanmoins de l'objectivité apparente de la voix-off dans le cinéma documentaire. La voix-off pourrait manipuler le spectateur, dans la mesure où elle est « toujours un lieu de pouvoir, de savoir ou l'expression d'un point de vue de l'auteur » (Laure Delesalle) ; elle serait même capable de prendre une place centrale, en reléguant les images au deuxième plan. SIGAAR Jacqueline, *L'Écriture du documentaire*, Paris, Dixit éd., 2010, p. 41 et p. 43.

Sarah Kozloff, entièrement consacrée à la voix-off au cinéma¹⁰. L'auteure propose d'abord de réévaluer la notion de voix tout court, longtemps considérée comme un procédé trop littéraire, impropre au médium filmique, ou encore redondant par rapport à la bande-image¹¹. Kozloff montre comment la voix-off, parce qu'elle est par définition à l'écart de la narration visuelle, peut davantage structurer celle-ci par son aspect audible, les deux dimensions étant de fait indivisibles dans l'expérience du spectateur, comme le suggère le titre de l'ouvrage. Dans un autre article, « La narration en voix-off » de l'encyclopédie Routledge de la théorie narrative, Kozloff fait remarquer que la technique en question est souvent abrégée de « voice-over narration » en « voice-over », comme si la voix-off ne pouvait être dissociée de sa dimension narrative¹². Cela justifie d'ailleurs l'emploi fréquent de cette notion en narratologie, et le fait qu'elle y soit définie selon sa fonction diégétique, comme une technique permettant de situer le sujet parlant dans un autre espace-temps que celui montré à l'écran (KOZLOFF *Voice-over narration* 636). Enfin, cette tendance à l'écart peut être élargie jusqu'au niveau plus abstrait, comme toute « autre dimension, qu'elle soit temporelle, mentale ou extra-diégétique » (DE BAECQUE ET CHEVALIER 712).

Dans ces trois définitions, l'écart s'impose comme le critère déterminant pour caractériser la voix-off : la fonction principale de celle-ci consisterait à créer des ruptures dans la diégèse, en dissociant la bande-son de la bande-image. La prévalence d'une approche diégétique s'explique par le fait que la notion de voix au cinéma a été souvent assimilée avec le concept genettien homonyme. Celui-ci désigne le sujet de la parole dans un texte narratif¹³ sans tenir compte de l'aspect qualitatif de la voix. Or certaines figures sonores ne peuvent être identifiées uniquement selon le critère diégétique. Par exemple, dans le cas du monologue intérieur en voix-off, le porteur apparaît visuellement à l'écran, il fait bien partie de la diégèse, mais sa voix appartient malgré tout à une autre dimension, temporelle, et aussi ontologique. Cette indétermination entre présence et absence du sujet de la voix, entre visibilité et invisibilité de sa source, constituent précisément le caractère acousmatique de la voix-off. Tantôt elle apparaît comme une voix insaisissable, masquée derrière un espace-temps fragmenté ; tantôt elle prend forme d'une déformation sonore, lorsque sa résonance auditive ne peut être reliée à une instance narrative précise.

¹⁰ Ouvrage non traduit en français. KOZLOFF Sarah, *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film*. Berkeley, Univ. of California Press, 1988 (*Les conteurs invisibles : la narration en voix-off dans le cinéma américain*, ma traduction).

¹¹ L'inquiétude sur la redondance de l'image et du son avait été déjà exprimée par des cinéastes soviétiques, Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, dans leur « Manifeste 'contrepoint orchestral'. L'avenir du film sonore » (1928) : « Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. *Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa 'non-coïncidence' avec les images visuelles*. Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau *contrepoint orchestral* d'images-visions et d'images-sons ». EISENSTEIN Sergei, *Le Film : sa forme, son sens*, Traduit par Armand PANIGEL, Paris, C. Bourgeois, 1976, p. 20.

¹² KOZLOFF Sarah, « Voice-over narration », in HERMAN David, MANFRED Jahn et RYAN Marie-Laure (éd.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, p. 636-637. Ma traduction. Dans ce même article la « voice-off » est définie comme la voix hors-champ. D'une manière générale, on observe une confusion terminologique surprenante entre le son off et le son hors-champ, qui se complique encore plus avec les équivalents anglais de ces termes. On peut rencontrer aussi un anglicisme de « voix over », le terme de « voix off » étant réservé à la voix hors-champ. Cf. GAUDREAU André et JOST François, *Le Récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e éd. revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 84-85. Ces auteurs ont par ailleurs fait du timbre de la voix un « indice narratif » à part entière, consolidant ainsi le penchant narratologique du concept. *Ibid.*, p. 113 sq.

¹³ « [...] nous allons considérer sous la catégorie de la *voix* : 'aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet' — ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui [...] qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative ». GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 225-226.

Ainsi certains théoriciens du cinéma ont cherché à localiser le lieu de provenance de la voix-off, et par conséquent, mettre davantage l'accent sur sa présence — audible, sonore — que sur son absence, valable uniquement à l'échelle diégétique. Cet intérêt pour l'aspect audible et sonore de la parole au cinéma produit un nouveau tournant dans la considération de la voix dans l'ensemble des média. L'approche acoustique de Michel Chion en offre l'un des cas les plus approfondis. L'auteur souligne d'abord la spécificité du terme « voix », qui pointe la dimension auditive et perceptible de la parole, qu'elle soit porteuse de sens ou pas, et se distingue en cela de termes comme discours, langage ou expression. Cette distinction est d'autant plus pertinente pour la voix-off au cinéma, dont le statut paradoxal permet de la qualifier à la fois comme présente, en tant qu'incarnation audible de la parole, et comme absente, par l'incertitude de sa provenance, « ni tout à fait dedans, ni clairement dehors » (CHION *La Voix* 15). S'intéresser à l'aspect matériel¹⁴ de la voix revient d'abord à identifier ses registre, genre, idiome, intonation ou tonalité, mais surtout à donner du poids à la voix comme entité autonome par rapport à d'autres composantes du film : non pas séparée ou détachée, mais autonome par sa capacité d'agir avec ses propres moyens¹⁵. Cela explique pourquoi la voix-off peut à elle seule « décentrer » la narration, selon le mot de Chion, et suivre une ligne latérale par rapport à ce qui est représenté à l'écran.

Pascal Bonitzer et Gilles Deleuze se sont eux aussi obstinés à localiser les sources de la voix-off pour cerner sa présence indécise. Pour Bonitzer, la voix-off, qui provient de cet ailleurs incertain, ou de cette relation d'inconnu, pour reprendre le titre du livre de Guy Rosolato, est d'autant plus saisissante qu'elle donne l'impression de contrôler la narration, de décider le rapport entre le dit et le montré et de commenter la production même de l'œuvre :

[...] la voix off représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre (de celui qu'inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminée. Et en ce sens, transcendant : d'où cet incontestable, incontesté, supposé-savoir. En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix off est supposée savoir : tel est l'essence de son pouvoir (BONITZER 33).

Lecteur de Bonitzer (ainsi que du *Manifeste* des cinéastes soviétiques précédemment cité), Gilles Deleuze s'intéresse à son tour à la voix-off dans le cadre de sa réflexion sur les deux aspects du hors-champ. Il distingue d'une part le hors-champ relatif et homogène à l'espace filmique, et d'autre part le off, ou le hors-champ « absolu », extérieur à l'œuvre et souvent réflexif. La voix-off, appartenant à ce second espace, peut servir de support aux actes de parole introspectifs, comme le souvenir ou la voyance. En outre, portée à son plus haut degré, la voix-off témoigne d'une énergie d'une nature extrême : dans les pages consacrées au cinéma moderne, Deleuze évoque un cas d'hétérogénéité maximale, une faille entre la bande son et la bande image, faille dont Bonitzer parlait déjà sous le nom de « voix off off ». Celle-ci perd la toute-puissance propre à la voix-off, mais gagne une autonomie totale par rapport à l'image visuelle (DELEUZE 326-327).

Ce type de voix-off — ailleurs absolu ou voix off off — apparaît ainsi comme un paroxysme de la voix acousmate, comme une zone d'indétermination per se, « la marque d'un reste, le signe comme différence d'avec la chose » (ROSOLATO 68). L'attention à l'aspect sonore de la voix-off permet à Bonitzer et à Deleuze d'identifier non seulement ce que la voix-off fait à l'image, au récit, mais comment elle guide le spectateur vers le dehors de ce récit, par la force du signifiant, plus que par le contenu discursif qu'elle véhicule. La voix-off au cinéma active ce troisième niveau de la voix dont parlait Mladen Dolar dans *Une voix et rien d'autre* : non

¹⁴ La psychanalyse lacanienne a justement envisagé la voix comme partie non-linguistique du discours. Par exemple, dans *La Relation d'inconnu* (1978) Guy Rosolato attribue à la voix un statut indécis d'une quête vaine, d'une oscillation entre cacher et montrer, qui résiste à être nommé et pourtant assure la mise en œuvre du sens.

¹⁵ Le simple fait que Chion introduise le terme spécifique d'acousmate pour qualifier la voix au cinéma est révélateur de son projet théorique : il considère la voix non comme un complément de la vision, mais comme un élément autonome et tout aussi important que la bande image, les deux pouvant orienter la perception du spectateur.

pas porteuse d'un énoncé, ni donnée phonétique pure, mais « comme un point aveugle dans l'appel et comme une perturbation de l'appréciation esthétique » (DOLAR 9). Certes, la fonction narrative de la voix-off ne peut être totalement minimisée au profit de sa présence sonore. Néanmoins, ce qui distingue ce procédé de tant d'autres utilisations possibles de la voix, c'est précisément la distance qu'il instaure entre ces deux dimensions, pour agir sur la narration par le biais perceptif et pour modifier la perception par le biais narratif. La confrontation des mots fait surgir des acousmates qui, à leur tour, attirent l'attention du sujet lisant ou écoutant et suscitent en lui une recherche du sens dans l'écart entre le dit et le non-dit.

Comment ce double clivage de la voix-off, sonore et diégétique, peut-il être transposé dans le domaine de l'écriture ? Quelles caractéristiques ce concept y conserve-t-il et quelles révélations y opère-t-il¹⁶ ? Après avoir analysé l'utilisation particulièrement engagée de la voix-off dans *Voyage en Barbarie*, j'ai cherché des exemples de la transposition de ce concept dans des cadres esthétiques différents afin de mettre en avant l'ampleur de ses applications possibles. En envisageant quelques cas concrets de son appropriation dans le domaine littéraire, je voudrais démontrer à quel point le caractère fluide et opérationnel de la voix-off est dû à son penchant acousmate, et ce sur plusieurs plans : théorique, poétique et analytique. Je partirai d'un exemple où la médiation cinématographique est la plus explicite, pour terminer avec celui où ce rapprochement ne va pas de soi.

La voix-off comme un outil de comparaison des média

Dans ses travaux sur les rapports entre littérature et cinéma, Robert Stam propose de revisiter l'histoire littéraire à travers l'analyse des adaptations filmiques de grands textes canoniques, cela dans le but d'élucider les « ramifications cinématographiques » de telle ou telle forme littéraire. La voix-off y figure comme l'un des outils pour mener cette comparaison. Stam démontre comment différents réalisateurs ont extrait des modalités narratives des textes pour les adapter en voix-off : tel Orson Welles qui s'est emparé de la diversité des techniques du récit de Don Quichotte pour créer son narrateur omnipotent¹⁷, ou encore les métamorphoses du narrateur dans l'adaptation de *Lolita* par Stanley Kubrick (Royaume-Uni, 1962).

L'exemple de *Lolita* est analysé à deux reprises par Stam : dans un ouvrage de 1985 sur la réflexivité au cinéma et en littérature, puis dans son étude sur le phénomène de l'adaptation, une vingtaine d'années plus tard. Dans le premier livre, Stam reproche surtout au réalisateur d'avoir négligé les références cinématographiques déjà présentes dans le roman, d'avoir homogénéisé le palimpseste nabokovien de styles et de parodies (STAM *Reflexivity* 160-164), et faudrait-il insister, d'avoir aplati les contradictions et les bruissements propres à l'écriture de Nabokov. Dans son second livre, *Literature Through Film*, le critique revient sur ces analyses catégoriques et s'attarde plus spécifiquement sur le procédé de la voix-off. A première vue, Stam semble poursuivre la même approche formaliste de la voix-off, lorsqu'il explique comment le narrateur autodiégétique et non-fiable du roman se trouve réduit à un émetteur d'information dans le film :

In the film [...] Humbert's voice-over narration is only intermittent, and it exercises much less control over the point of view. The unreliable narrator of the novel [...] becomes the reliable narrator of the film, in that the film never casts any serious doubt on Humbert's account of events. The voice-over is generally only informative, providing basic exposition rather than glimpses into Humbert's feelings or fantasies. The voice-over narration becomes an anchor of truth, unlike the

¹⁶ Comme le notent Deleuze et Guattari dans « Qu'est-ce qu'un concept ? », tout concept, plongé dans un nouveau milieu, perd certaines de ses composantes ou en acquiert de nouvelles qui le transforment profondément. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éd. de Minuit, 2005, p. 33.

¹⁷ Il s'agit d'un film inachevé, qui a connu une sortie posthume en 1992 (Espagne, Italie, États-Unis).

novel, where the narration forms a shifting, ambiguous, unanchored space of mendacity¹⁸ (STAM 231).

Or le degré de véridicité du message, mesuré ici par la détermination de sa source, est relié moins à la fonction diégétique de la voix qu'à son aspect sensible, ici désincarné. Le dispositif cinématographique offre en effet des conditions propices pour penser la voix comme une expression sonore du corps de l'acteur lui-même, sans subsumer directement la voix à l'énonciation, et donc à l'instance du personnage. La voix-off dans *Lolita* de Kubrick appartient bien à l'acteur, James Mason, et non au personnage Humbert Humbert (par exemple, dans les scènes où il est en train d'écrire son journal, qui reviennent à plusieurs reprises dans le film). Cette voix apparaît donc au spectateur comme une voix acousmate : malgré tout effort de pragmatisme, on ne peut affirmer avec certitude si elle provient de l'acteur ou du personnage.

Les transformations du récit engendrées par l'adaptation, autrefois critiquées par Stam, sont cette fois-ci revalorisées. L'auteur utilise la voix-off comme un prisme théorique favorisant un examen plus nuancé du style du roman. L'indétermination de la source de la voix-off dans le film, malgré son énergie sonore et audible, produit des reconfigurations dans l'ensemble des instances narratives du film. Cette observation est valable également pour le roman, pourvu qu'on le lise à travers le prisme de ses adaptations cinématographiques. On constate donc un mouvement inverse à celui remarqué dans les théories cinématographiques de la voix, qui, elles, devaient d'abord dépasser les barrières énonciatives, pour pouvoir envisager la perceptibilité de la voix, dont sa valeur acousmatique.

Notons enfin que cette attention portée à la réalisation matérielle de la voix-off coïncide avec un tournant important dans la réflexion de Stam sur l'adaptation, qui se trouve désormais libérée de l'ancien critère de fidélité. Il faut en déduire que l'utilisation du concept de voix-off, dans tout ce qu'il implique d'incertain et de fluctuant, questionne Robert Stam sur ses présupposés antérieurs concernant les relations entre littérature et cinéma¹⁹.

La voix-off, une machine poétique ?

Dans mon deuxième exemple, la notion de voix-off n'est pas utilisée à des fins théoriques mais sert de moteur à l'écriture. Il s'agit d'un recueil autobiographique de Denis Podalydès, intitulé *Voix off*, accompagné d'un enregistrement des voix de ses proches et amis, surimprimées et juxtaposées avec celle du comédien. Avec ce titre, Podalydès annonce d'emblée le principe à la base du livre : faire entendre « d'autres voix [...] dans la [s]ienne » en les transcrivant. Le recueil se présente comme une sorte d'autobiographie vocale, tandis que les extraits d'autres enregistrements repris dans le CD nous placent directement dans l'imaginaire acoustique du narrateur. Tel Orphée chez Cocteau, qui, en quête d'inspiration, s'en remet à une radio de voiture pour noter des « phrases poétiques » — acousmates par excellence, car dissimulées dans un appareil —, Podalydès convoque les voix familières et les voix admirées pour décrire les particularités matérielles de chacune d'elles et ce qu'elles lui évoquent. La construction de chaque personnage se fonde donc sur la description du timbre de sa voix, sa manière de s'exprimer, son intonation et son intégration dans le récit :

Voix de Mamie d'Alger /Elle parle lentement. Son accent pied-noir froisse, accroche chacune des syllabes qu'elle prononce. Discours patiemment élaboré, au débit toujours plus ralenti (PODALYDES 134).

¹⁸ « Dans le film [...] la narration en voix-off de Humbert n'est qu'intermittente, et elle exerce moins de contrôle sur le point de vue. Le narrateur non-fiable du roman [...] devient fiable dans le film, et dans ce sens celui-ci ne jette aucun doute sur la version des faits de Humbert. La voix-off n'est généralement qu'informatrice, donnant juste un aperçu de base, plutôt qu'elle ne relève les sentiments et les fantasmes de Humbert. La narration en voix-off donne un ancrage de vérité, contrairement au roman, dont la narration constitue un espace de mensonge fluctuant, ambigu et sans ancrage. » Ma traduction.

¹⁹ Stam compare également les effets de la voix-off dans une autre adaptation plus récente de *Lolita*, celle d'Adrian Lyne, plus poétique et émotionnelle, selon lui, que celle de Kubrick (STAM 240-241).

ou encore :

Voix de Roland Barthes/On entend toujours affleurer ce qu'il désigne lui-même sous l'expression l'« angoisse de délicatesse ». La voix découpe les masses, ou plutôt les ensembles signifiants en haïkus (201).

Si l'évocation du haïku donne une temporalité brève et une nuance éphémère à la voix du critique, c'est le cinéma qui vient médiatiser la voix de l'acteur²⁰ :

Voix de Jean-Louis Trintignant/ Avance à plat jusqu'à la finale, d'un mouvement décisif, régulier, faisant converger la phrase et la mélodie vers le même nœud de sens, qui lui donne sa charge et sa sensualité. Le petit repli délicat, au bout de la dernière syllabe, dit la pointe d'accent du Midi, et délivre en même temps la nuance ironique, amusée, tendre, qui gît dans la voix de Jean-Louis Trintignant. Son mordant est vivace, sa cruauté, infiniment précise, lorsque le rôle réclame qu'il libère les chiens féroces, trop longtemps contenus, de son timbre puissant. J'en veux pour preuve le petit juge à lunettes de *Z. Le petit lâche du Conformiste.*/ Voix tapie prête à bondir, articulée dans une concentration qui parvient à résonner sans sécheresse, voluptueuse (211).

Toutes ces voix réunies constituent d'abord le matériau de l'écriture de Podalydès : elles forment une polyphonie non pas au sens bakhtinien du terme (une superposition de voix qui résonnent sans nécessairement prendre chair), mais une polyphonie au pied de la lettre, où chaque voix se lève dans sa sonorité propre. Le motif récurrent « d'autres voix se font entendre dans la mienne » souligne le caractère éphémère et acousmate de telles « confessions dissimulées », venant des figures lointaines, et dont le contenu communicationnel demeure en suspens. Organisées selon le principe de juxtaposition, ces voix offrent également au narrateur une matrice pour appréhender sa propre voix, d'où l'ambiguïté du titre entre le pluriel et le singulier.

On ne peut douter que cette volonté de dépeindre la voix pour elle-même provienne chez Podalydès de son travail d'acteur, tout comme de ses lectures à voix haute, rappelant que la littérature a aussi une raison d'être orale, et non seulement graphique. En effet, la forme écrite de la littérature, souvent homogénéisante, et dominante dans la tradition livresque occidentale depuis le développement de l'imprimerie, a été revisitée par des biais multiples au cours du siècle dernier. Ce sont, par exemple, des avant-gardes poétiques qui ont exploré le potentiel sonore du langage à travers le travail du signifiant (comme Gertrude Stein ou Ghérasim Luca), ou des auteurs créoles qui ont réintroduit l'impulsion orale de la littérature comme complémentaire — parce que conflictuelle — par rapport à sa forme écrite²¹. Enfin, plus près de notre objet, c'est surtout l'essor des technologies audiovisuelles, notamment numériques, qui a déplacé la littérature « hors du livre²² », en lui redonnant des prolongements vocaux. Déjà en 1985, un numéro de la revue *Hors cadre* a été consacré à la « Voix Off » pour interroger précisément la notion d'oralité. En motivant cet appel par une interdépendance emblématique de l'oral et du scriptural au cinéma, les chercheurs ont invité à utiliser le septième art comme un « analyseur critique » d'autres formes artistiques²³. Le recours à la notion de voix-off devait ainsi rendre palpables des mutations dans la production et dans la réception des œuvres, et faire

²⁰ La voix de Jean-Louis Trintignant lisant Proust apparaît à la page 3 du CD *Voix off*, avant les deux extraits d'enregistrement de la voix de Roland Barthes (*Ma voix des autres*, tirée des *Saveurs du savoir*, Archives de l'INA et *Cours du Collège de France*, Le Seuil).

²¹ Ainsi de la notion d'« oraliture » développée par Patrick Chamoiseau : « Deux langues m'avaient été données, comme m'avaient été données la parole du conteur et son oraliture, la littérature et ses siècles d'écriture. Je devais ameuter dans chaque mot, dans chaque phrase, cette trouble-riche, ce Divers intérieur : *ce qui était à moi.* » CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 255.

²² Formule figurant dans le titre d'un numéro de *Littérature*, n° 160 : « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », Paris, Armand Colin, 2010, puis dans celui d'un festival au Centre Pompidou, « Les littératures hors du livre », septembre 2017.

²³ « Dans un système filmique, la parole, perceptible dans sa matérialité vocale, est toutefois inséparable de l'ensemble sonore et visuel qu'elle contribue à réaliser. » *Hors cadre ou le cinéma à travers champs disciplinaires*, n° 03, *Voix off*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 5. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier était l'une des fondatrices de cette revue.

penser la matérialité du support vocal du récit comme un élément tout aussi important, sinon plus, que son contenu narratif.

La démarche de Podalydès s'inscrit alors dans ce projet. En choisissant la voix-off comme principe poétique, l'auteur valorise l'aspect sensible des voix qu'il décrit, sans remettre en cause leur position en retrait. Placée entre littérature, théâtre et cinéma chez Podalydès, la voix-off emprunte des traits spécifiques du traitement de la voix dans chacun de ces arts. Faisant ressortir leur perméabilité réciproque, la voix-off se précise en tant que concept autonome et éminemment intersémiotique.

Lire en voix-off

Mon dernier cas d'étude vient d'une critique, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, et son essai « Voix off : le film absent de Louis-René des Forêts », où la voix-off est appliquée à la lecture d'un récit qui n'a pas de lien explicite avec la production cinématographique. Ropars-Wuilleumier a été l'une de premières critiques littéraires à faire un recours systématique aux notions issues des arts visuels ; la voix-off, la « voix écartée », occupe une place primordiale dans sa boîte à outils. Rappelons que dans son analyse d'*India Song*, elle a désigné le critère diégétique comme déterminant pour définir la voix-off : ce procédé diviserait la narration entre le dedans et le dehors, voire il « [menacerait] l'acte même de narrer » (ROPARS-WUILLEUMIER 141). Cependant, transposée à la lecture littéraire, la voix-off prend un aspect moins structuré et laisse plus de place au hasard.

« Une mémoire démentielle », récit analysé par la critique, reconstitue des souvenirs et rêveries d'un interne du collège religieux, qui a fait un vœu de silence. Le personnage souhaite expliquer les raisons qui l'ont amené à cette décision de renoncer à sa propre voix. Ce n'est qu'à la fin que la lectrice découvre que le protagoniste est aussi le narrateur homodiégétique²⁴, dissimulé derrière sa propre voix. Puisque cette instance narrative ne peut être identifiée que tardivement, et que l'écriture se superpose au silence du personnage, ce dédoublement est une première justification du recours au terme de voix-off et de la reconnaissance de son statut acousmatique. C'est donc pour analyser l'hétérogénéité des postures énonciatives, puis le dédoublement entre la voix tue et l'écriture, entre « le chant et la littérature », entre le « je » et la troisième personne, que Ropars-Wuilleumier estime plus juste d'employer la notion de voix-off.

Dans un second temps, la critique exprime un souci herméneutique : expliquer la psychologie du personnage et la place qu'occupe sa voix — audible, prononcée — dans le processus de sa subjectivation :

[...] la notion de voix off aide à penser cette extériorité non localisable, où vacille la distinction du dehors et du dedans ; [...] elle éclaire [...] la contrariété ouverte entre voix, agissante, et personne, absente, entre flux de parole et défection du sujet, et, surtout, entre signe sensible et silence insaisissable (ROPARS-WUILLEUMIER 152).

Ainsi son approche narratologique initiale s'entrecroise avec une phénoménologie de la voix-off, celle-ci étant plus une construction de la lectrice qu'une structure identifiable dans le récit. Soulignons que sur le plan formel et esthétique, rien ne fait rapprocher ce texte du cinéma. C'est avant tout la démarche de la lectrice, son recours à un outil cinématographique, qui fait révéler un aspect intermédial du récit, et dont la thématique onirique encourage une analogie avec le dispositif filmique. Enfin, ce rapprochement s'avère particulièrement pertinent par rapport au traitement de la parole : Ropars-Wuilleumier retient ici non pas l'aspect visuel du cinéma, ni même sa nature narrative, mais la manière dont il rend sonore la voix tout en évitant

²⁴ « [...] par défi ou parce qu'il ne pouvait faire autrement, il consacra ses veilles à essayer de formuler ce qui est ineffable, d'ordonner ce qui est irrémédiablement chaotique [...] Préoccupé de lui assurer un prestige posthume, il connut les tourments comiques du littérateur. Je suis ce littérateur. » DES FORETS Louis-René, *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, p. 130-131.

une exposition directe du sujet de la parole. Autrement dit, le recours à la voix-off permet de forger une nouvelle grille de lecture afin de résoudre les limites de l'approche narratologique structuraliste et de rendre compte de la condition du personnage en tant que sujet parlant parce que silencieux²⁵. Prendre le cinéma comme opérateur de la lecture, au-delà des bénéfices méthodologiques d'un tel geste, fait saisir les reconfigurations profondes de notre rapport à la voix dans le régime audiovisuel contemporain.

A partir de ces trois cas, on peut affirmer que la voix-off, formalisée au cinéma à l'origine, n'est pas une simple alternative aux notions littéraires existantes, en particulier à celle de voix. Bien au-delà des fonctions énonciative et narrative, ce concept oblige à repenser le traitement littéraire de la voix sous l'angle de la perception. Point pivot entre absence et présence, visibilité et invisibilité, la voix-off permet de cerner des sonorités non verbalisées, des trames vocales enfouies parmi les figures parlantes, souvent délicates à identifier dans un support écrit. Ainsi chez Robert Stam, la voix-off devient un outil volontairement anachronique de comparaison des arts, pour déceler des voix acousmates disséminées dans les variations du narrateur nabokovien. Pour Denis Podalydès, la voix-off s'impose aussi comme outil poétique, celui qui organise les traces sonores des voix admirées par le narrateur et qui conserve leur statut de lointain souvenir. Enfin, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier propose de faire de la voix-off un outil de lecture, propre à concilier le thème central du silence avec la logique narrative du texte, occultée jusqu'à son dernier paragraphe.

Ces exemples d'appropriation de la voix-off dans le domaine littéraire permettent de nuancer la définition même du concept, et d'éclairer sa portée acousmatique, au-delà de sa dimension non-diégétique. Pensée en tant que forme vocale, la voix-off est souvent acousmate, dans la mesure où sa source oscille entre des espaces-temps flottants ; toutefois, dès qu'on cherche à cerner la provenance de la voix-off par rapport à la diégèse, sa fonction structurante prend le dessus sur sa valeur acousmatique. En revanche, pensée comme procédé, comme agencement textuel de voix prononcées ou assourdies, la voix-off mène nécessairement à l'identification des voix acousmates, autrement méconnaissables. Tout comme les théories de la voix-off au cinéma attirent l'attention sur le non-montré et le non-visible, le recours à la voix-off comme procédé littéraire — de comparaison, d'écriture ou d'analyse — témoigne d'une prise de distance vis-à-vis d'une conception strictement narratologique du récit.

Bibliographie

- DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (éd.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012
- BONITZER Pascal, *Le Regard et la voix : essais sur le cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1976
- CHION Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1985
- DOLAR Mladen, *Une voix et rien d'autre*, traduit par Christine Vivier, Caen, Nous, 2012
- KOZLOFF Sarah, « Voice-over narration », in Herman David, Manfred Jahn et Ryan Marie-Laure (éd.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, London, Routledge, 2005, p. 636-637
- PODALYDES Denis, *Voix off* [livre et CD], Paris, Mercure de France, 2008
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie Claire, *Écraniques. Le Film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990
- ROSOLATO Guy, *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978
- STAM Robert, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1985

²⁵ Merleau-Ponty ne définissait-il pas le silence comme condition même de la parole ? « [...] il nous faut considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien [...] », MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 75.



LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTÉRAIRES

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTÉRAIRES.
Walter Benjamin et les études littéraires : théorie et pratique du montage, May 2019, Berne, Suisse.
hal-02156020

HAL Id: hal-02156020

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02156020>

Submitted on 18 Jun 2019

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.

Communication présentée dans le cadre de la journée d'études CUSO

« **Walter Benjamin et les études littéraires : théorie et pratique du montage** »

Organisation : Muriel Pic (UNIBE), Vincent Debaene (UNIGE), Christophe Barnabé (UNIBE)

Université de Berne, 17 mai 2019

Programme : http://www.francais.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dsl/francais/content/e63033/e346499/e802541/files802542/FlyerCUSOBenjamin_fra.pdf

**LE MONTAGE D'EISENSTEIN ET SES APPROPRIATIONS LITTÉRAIRES
(POÉTIQUE, CRITIQUE, THÉORIE)**

Le développement des approches intermédiaires ces dernières décennies a considérablement ouvert le champ littéraire aux appareils théoriques des autres média, notamment du cinéma. Je me suis demandée quel usage faire de ces nouveaux outils, qui sont déjà installés dans les disciplines littéraires, sans en faire une manipulation approximative qui donnerait des conclusions consensuelles sur la convergence des média, ni tomber dans une vision monolithique insistant sur leurs limites respectives. Pour avancer dans ce questionnement méthodologique, j'ai décidé d'examiner les usages existants des termes issus des études visuelles dans le domaine littéraire, pour comprendre les conditions qui rendent possible et même nécessaire le recours à ces *concepts intersémiotiques*.

C'est donc dans ce cadre-là que j'ai été amenée à m'intéresser au montage en ce qu'il constitue un cas emblématique de tels transferts. Dans cette intervention, je soutiendrai que le caractère transversal du montage n'est possible qu'avec une distinction nette des domaines concernés, littéraire et filmique. Autrement dit, il me semble que la question, posée par les organisateurs de cette Journée, de la « pertinence du montage¹ », se construit plus à partir d'une séparation préalable des média, qu'elle ne repose sur leurs supposées porosité ou synthèse.

Pour discuter cette hypothèse, je partirai d'un exemple de concept intersémiotique, le montage, tel qu'il a été élaboré dans les films et dans les écrits théoriques par Sergueï Eisenstein. Alors que le potentiel général du montage pour la production, la réception et la théorie littéraires a déjà fait l'objet de nombreuses études, les mécanismes de l'appropriation de ce concept par les écrivain·e·s et le lectorat restent encore à interroger. Quels seraient donc les aspects du montage qui rendraient propice son importation dans le domaine littéraire ? J'examinerai cette question à travers trois cas de l'application du montage eisensteinien aux objets dits littéraires, dans trois perspectives distinctes.

¹ Voir l'appel : <https://www.cuso.ch/activity/?p=3487&uid=4548>

Le premier nous situe sur le plan de la création : il s'agit d'Antonio Tabucchi qui a emprunté la conception du montage d'Eisenstein pour écrire son premier roman, *Piazza d'Italia* (1975). Ensuite, je me tournerai vers la réception pour examiner l'utilisation du montage comme « opérateur de lecture » par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Enfin, ces deux cas nous amèneront à considérer l'apport des études cinématographiques pour la théorie des arts en général et de la littérature en particulier : c'est la définition du montage comme une « mesure du sans-mesure ou discipline du chaos² » entre la littérature et le cinéma par Jacques Rancière.

Le montage eisensteinien, un concept intersémiotique

Par analogie avec la double disposition du cinéma – renouvellement des formes anciennes et matérialisation des tendances naissantes –, la genèse et l'extension du montage sont toutes deux issues de et orientées vers l'écriture. Lorsque Sergueï Eisenstein commence à publier, dans les années 1920, ses premiers textes sur le montage (aujourd'hui distinct en anglais du simple *editing*, terme plus générique), il s'intéresse à la fois à sa valeur structurante (syntaxique, comme technique d'assemblage des plans), à sa puissance rythmique (temporelle) et à sa fonction sémantique. Cette dernière, s'inscrivant dans la lignée des expériences de Lev Koulechov³, naît de la juxtaposition des photogrammes qui produisent non pas une addition des sens mais leur multiplication. Le résultat de la juxtaposition se distingue donc qualitativement de chacun des deux plans pris séparément⁴.

Cette conception eisensteinienne du montage, minutieusement élaborée et parfois hermétique du point de vue de sa réalisation filmique, peut paraître, au premier abord, réservée au seul cinéma. Toutefois, Eisenstein a mené en parallèle une réflexion sur le cinéma comme synthèse des arts, idée qui était au cœur de son hypothèse sur le « cinématisme » : « Il semble que tous les arts aient à travers les siècles tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes⁵ ». Avant d'être un éventail de moyens expressifs, le cinéma symbolise pour Eisenstein un retour aux stades les plus archaïques de la pensée – tel un dénominateur commun qui nécessite un va et vient entre le cinéma et les autres arts, notamment la littérature –, et devient un principe méthodologique hybride. Eisenstein cherchait ainsi des ferments cinématographiques chez les écrivains des siècles précédents : Shakespeare, Dostoïevski, Balzac, Joyce. Quant au montage proprement dit, le cinéaste y recourt

² Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 58.

³ On appelle « effet Koulechov » l'influence sémantique entre deux plans naissant de leur confrontation.

⁴ Eisenstein en parle dans son article « Montage 1938 ». Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, Том 2, éd. Сергей Юткевич, Москва, Искусство, 1964, p. 158. Ma trad.

⁵ Cité par François Albera dans Sergueï Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, éd. François Albera, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 11.

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 de combat⁶. Il n'est donc pas étonnant que la postérité littéraire se soit inspirée de cette conviction foncièrement intermédiaire d'Eisenstein pour entretenir la circulation de son concept de montage en dehors du domaine cinématographique. Cette observation est valable pour la production comme pour la critique et la théorie littéraires.

Le montage comme principe poétique : Antonio Tabucchi

La réédition de la traduction italienne des écrits d'Eisenstein a 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 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 1975⁷.

Tabucchi prend donc au pied de la lettre la théorie du montage d'Eisenstein pour l'entrelacer à sa propre écriture. À l'image du procédé cinématographique, le récit combine l'histoire des régions d'Italie à plusieurs échelles : histoire familiale, histoire générationnelle, histoire régionale, avant et après le *Risorgimento*.

Rappelons que Tabucchi faisait partie de cette génération d'écrivains cinéphiles, comme Italo Calvino, qui, adolescents, avaient découvert le cinéma bien avant la littérature, dans les salles italiennes d'après-guerre⁸. Le cinéma était associé pour Tabucchi à une « immense liberté », pour sa temporalité, son rythme et ses principes narratifs particuliers, mais aussi – et cela vient notamment du cinéma moderne – pour les situations ponctuelles, des visions isolées, qui laissent la narration

⁶ Ce texte fait partie d'un recueil « Le Montage » datant de 1937. Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах*, éd. cit., p. 433-434. Ma trad.

⁷ Antonio Tabucchi, « Écrire le cinéma », *Le Cinéma des écrivains*, éd. Antoine de Baecque, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 17-18.

⁸ Tabucchi en parle dans son entretien. *Ibid.*, p. 11 sq. Lors de ses études à Paris, il découvre aussi le cinéma des années 1930 et la Nouvelle vague. Le récit *Rébus* et les nouvelles *Petits Malentendus sans importance*, dont « Cinéma », témoignent également de son attachement au septième art.

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.

Concrètement, le concept de montage représente pour Tabucchi un outil poétique : celui d'assemblage de portraits, de paysages, de lettres, d'enseignes et d'autres unités isolées tout au long de *Piazza d'Italia*, ne serait-ce que par leur disposition typographique espacée. Par exemple, le principe du montage se lit dans le découpage de trois moments de la vie du personnage Volturno – « 12. La peur d'autrui », « 13. Les beaux yeux de la faim » et « 14. Le Mal du Temps », tout en préservant leur cohérence dans l'ensemble du récit (p. 32-33). Dans deux autres sections, « 10. Du front au front » et « 11. Pas de chance avec les pieds » (p. 84-87), deux éléments disparates, une lettre et une pancarte, sont intégrés directement dans le texte. L'opération du montage fait restructurer le récit par la juxtaposition de ces unités plus ou moins brèves, dont la numérotation et les titres viennent interrompre la linéarité de la narration⁹. Cette technique signale aussi une certaine portée expérimentale et métapoétique de *Piazza d'Italia*, où la création est pensée comme reprise et re-création ; elle accentue également le choix de Tabucchi d'écrire un siècle d'histoire à l'échelle des individus, d'une famille, à travers leurs points de vue et leur chronologies subjectives. Le montage représente donc pour Tabucchi un moyen de développer une autre approche de son écriture, de reconsidérer sa pratique d'écrivain, tout en demeurant dans un support-livre et une forme littéraire identifiée par l'écrivain comme un « conte populaire en trois temps¹⁰ ».

Le montage comme « opérateur de lecture » : Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Mis à part les déclarations de Tabucchi sur la genèse de *Piazza d'Italia*, les caractéristiques compositionnelles de cette œuvre – la structure d'ensemble divisée « en trois temps » ou les points de coupure et de collure entre les sections – incitent à envisager le montage également comme un outil analytique du côté du lectorat. C'est Marie-Claire Ropars-Wuilleumier qui a développé un mode d'emploi approfondi du montage comme un « opérateur de lecture¹¹ », en croisant des références littéraires et cinématographiques de ses contemporains. Il faut dire que Ropars-Wuilleumier a été

⁹ Le principe d'interruption propre au montage (plus que l'hétérogénéité des composantes) a été mis en avant par Walter Benjamin à propos du théâtre brechtien. Walter Benjamin, « Auteur comme producteur », dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 140.

¹⁰ Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia. Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice*, trad. Lise Chapuis, Paris, Christian Bourgois, 1994.

¹¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 54. Lectrice d'Eisenstein, elle s'est intéressée auparavant au montage comme instrument essentiel de la création cinématographique par choc, opposition et contrepoint : Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

l'une des premières critiques littéraires à faire un recours systématique aux notions issues des arts visuels pour interpréter des textes. Animée par une quête d'une nouvelle approche des rapports entre littérature et cinéma, d'une méthode qui permettrait de dépasser les exercices habituels pour sa génération d'analyse filmique ou d'explication du texte, Ropars-Wuilleumier a proposé d'utiliser un médium pour en analyser un autre¹². Les enjeux de ces propositions sont à la fois méthodologiques et institutionnels, dans la mesure où Ropars-Wuilleumier avait conjugué sa carrière en lettres avec la création du département de cinéma à l'Université de Vincennes en 1968. Elle a ainsi cherché, d'une part, à réorienter le modèle textualiste de l'analyse filmique pour intégrer, inversement, les outils cinématographiques dans l'étude des textes et, d'autre part, à consolider la transversalité des termes tels que texte, lecture, écriture (en dialogue avec Jacques Derrida).

Néanmoins, les propositions de « filmo-lecture » de Ropars-Wuilleumier reposent sur une distinction permanente des cadres théoriques et disciplinaires de la littérature et du cinéma, et non sur leur fusion. Puisqu'elle partait d'un présupposé important sur la fonction révélatrice des outils filmiques dans l'étude des textes, il était en effet crucial d'insister sur le caractère étranger de ces outils. Dans le chapitre « Le film lecteur du texte » d'*Écraniques*, la médiation filmique de la lecture est bien désignée comme un « détour critique¹³ », mais un détour justifié et aux contours déterminés. Par exemple, son analyse d'un récit de Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* (1948) convoque, comme grille de lecture, le procédé de montage d'un film particulier, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959). Mieux encore, il s'agit de *certaines montages* repérés au sein de ce film : dé-montage d'un mot (décompositions de « Hiroshima » ou de « Nevers »), enchaînement des plans (montage horizontal) et, surtout, articulation de la bande image avec la musique et les dialogues durassiens (montage vertical d'Eisenstein). Le premier argument évoqué par Ropars-Wuilleumier en faveur de ce « détour » est proprement dû au texte analysé : l'appel d'un troisième élément, du film, aiderait à écarter le travail essayiste de Blanchot de son œuvre fictionnelle. Dans un deuxième temps, c'est un gain d'ordre méthodologique plus vaste qui est mis en avant : combiner une analyse narratologique avec une phénoménologie de la lecture. Le montage « favorise la multiplication des ellipses, des digressions inachevées, ou des suspens », écrit Ropars-Wuilleumier, en ajoutant « [l]ecteur du texte, le film en est aussi le vecteur¹⁴ ».

Notons que du point de vue strictement sémiotique, de l'écriture, rien ne dicte une dimension intermédiaire de *L'Arrêt de mort*, sauf peut-être sa syntaxe particulièrement abrupte qui pourrait

¹² Pour une synthèse de ses travaux voir l'« Avant-propos » de Pierre Bayard et Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004, p. 7-11.

¹³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, op. cit., p. 225.

¹⁴ *Ibid.*, p. 36 et p. 39.

suggérer des liens avec des formes visuelles statiques. Dans ces conditions, la finalité de la démonstration de Ropars-Wuilleumier ne peut être la proximité de ce texte avec les arts visuels. En revanche, lorsqu'elle fait intervenir le montage comme un outil de « démontage » du récit, c'est pour creuser son « hétérogénéité scripturale » au-dessus de son « homogénéité thématique¹⁵ » et faire apparaître une seconde « bande » de l'écriture, par analogie aux bandes son et image du cinéma. La lecture se trouve transformée en une activité de réécriture.

L'horizon intermédial de la démarche composite de Ropars-Wuilleumier ne se situe donc pas au niveau de l'objet analysé, mais de l'approche qu'elle en fait. J'en formulerai deux conséquences principales. D'abord, l'application à la lecture d'un outil issu du cinéma semble résoudre l'une des impasses récurrentes des théories de la réception, à savoir les limites de l'ouverture de l'œuvre à l'interprétation. Le montage représente une grille de lecture à la fois restreinte, car limitée par le film auquel il est emprunté, et créative, par ce qu'elle fait émerger de la comparaison entre les structures narratives du texte et du film. Les remarques de Francesco Casetti à propos de la méthode de Ropars-Wuilleumier vont également dans ce sens de renouvellement herméneutique. Il voit dans sa conception de la lecture davantage une rencontre entre les deux média, qu'une simple restitution du sens du texte¹⁶. D'où le second point : en esquissant une parallèle entre le récit écrit et le récit filmique, Ropars-Wuilleumier tient finalement très peu à la dimension visuelle de ce dernier. C'est plutôt la logique représentative du cinéma qui est en jeu, c'est-à-dire un agencement particulier de ses composantes matérielles, agencement concrétisé ici avec le concept de montage. Celui-ci permet d'étudier les phénomènes littéraires sans les assimiler à la narration visuelle, ni renoncer à ce que le prisme cinématographique permet de découvrir dans le texte sous un angle différent. Ropars-Wuilleumier aurait contribué de la sorte à une tendance importante des études intermédiales d'aujourd'hui : une volonté de prendre en charge l'impact des formes narratives visuelles sur l'écriture, bien au-delà de l'interaction effective (illustration ou adaptation, par exemple) du texte et de l'image.

Le montage comme mesure des relations entre littérature et cinéma : Jacques Rancière

Les emprunts cinématographiques de Ropars-Wuilleumier et de Tabucchi sont donc symptomatiques de cette prise de conscience plus générale des effets des dispositifs visuels sur les expériences esthétiques comme sur la perception ordinaire. Car l'intérêt de tels transferts

¹⁵ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁶ Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, trad. Sophie Saffi, Paris, Armand Colin, 2015, p. 238.

terminologiques ne réside pas seulement dans leur potentiel inventif ou critique, mais aussi dans leur disposition à condenser des nouvelles formes de sensibilité avec le contexte historico-culturel.

On ne peut donc embrasser le ressort conceptuel du montage sans tenir compte de son historicité. Ainsi Jacques Rancière s'intéresse au montage moins dans sa dimension proprement structurelle (poétique ou analytique), que dans sa dimension paradigmatique, caractéristique de la modernité artistique par sa manière d'associer les incompatibles et de rapprocher les hétérogènes. Dans son texte « La phrase, l'image, l'histoire », Rancière définit le montage comme un mode représentatif issu de la « loi de la grande parataxe », comme une « puissance liante du délié¹⁷ ». Lecteur d'Eisenstein (*lecteur*, plus que spectateur¹⁸), qui avait déjà « fait des vingt tomes des *Rougon-Macquart* les “vingt piliers de soutènement” du montage¹⁹ », Rancière a réattribué à son tour l'invention de cette notion à la littérature dite démocratique. Il rappelle comment les romans d'Émile Zola ou de Gustave Flaubert mettent en œuvre des représentations non hiérarchisées, égalitaires, des personnages, par une juxtaposition indifférenciée des discours et des bruits :

Les écrivains du XIX^e siècle qui ont découvert, derrière les histoires, la force nue des tournolements de poussière, des moiteurs oppressives, des cascades de marchandises ou des intensités en folie ont aussi inventé le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos. L'exemple canonique en est la scène des Comices de *Madame Bovary* [...] Mais je crois plus significatif encore [...] le montage que présente dans *Le Ventre de Paris* l'épisode de la préparation du boudin [...] construite par Zola en montage alterné. Au récit lyrique de la cuisson du sang [...] se mêle en effet le récit de « l'homme mangé par les bêtes » demandé par Pauline à son oncle²⁰.

L'idée d'indifférenciation, ou de fusion, – des sujets représentés, des matières utilisées, des règles formelles –, marque un passage du régime représentatif au régime esthétique dans la théorie de Rancière, et, plus près de notre sujet, confirme la fin de la subordination des arts visuels au langage, autrefois inscrite dans la formule d'*ut pictura poesis*. Pour saisir de nouvelles configurations entre le texte et l'image, Rancière introduit son concept de phrase-image. Fondée sur le même principe de parataxe que le montage, la phrase-image n'est pas une union des composantes verbale et visuelle. Elle désigne plutôt un rapport entre le texte, défini comme agencement discursif, et l'image, pensée

¹⁷ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 54 et p. 69.

¹⁸ À ma connaissance, Rancière ne parle pas de films d'Eisenstein dans ces livres sur le cinéma comme *La Fable cinématographique* ou *Les écarts du cinéma*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60 et p. 155. L'auteur fait ici référence à un texte d'Eisenstein intitulé « Les vingt piliers de soutènement », *La Non-indifférente nature*, Paris, 10/18, 1976, p. 141-213. Rancière dialogue également avec la théorie et la pratique du montage de Jean-Luc Godard, comme « proximité extrême des logiques opposées » ou « collage des hétérogènes ». *Ibid.*, p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 58-59.

comme fragment visuel : un rapport où leurs fonctions traditionnelles, d'« enchainement des actions » et de « supplément de présence », de « puissance imageante » et de « présence disruptive », se trouvent renversées²¹.

La méthode de Rancière représente, par rapport à mon hypothèse de départ, ceci d'important que les concepts qu'il fait dériver à partir du montage, telle la phrase-image, relèvent non pas tant d'une fusion des média, et encore moins de la défense de leur autonomie, mais d'une recomposition permanente de leurs caractéristiques propres et de leurs points d'interaction. Ainsi pour pouvoir parler du montage alterné dans un roman, Rancière met d'abord en avant la genèse littéraire de cette notion (qui précède sa réalisation matérielle au cinéma), puis il attribue à l'écriture des traits habituellement associés aux œuvres visuelles (par exemple, « le heurt pathétique de l'image », qui renvoie ici à un lieu commun sur le pouvoir de l'image visuelle de toucher immédiatement aux passions). Plus que du « brassage indifférent » ou du « chaos sans mesure », pour reprendre les termes de Rancière lui-même, c'est donc d'une démarche de recomposition (ou de remontage !) qu'il s'agit.

Le montage sert ainsi de catalyseur pour reconnaître les interférences latentes entre le régime politique et l'esthétique, entre les machines optiques et la lecture, entre les inventions techniques et l'écriture. Pris dans sa dynamique intersémiotique, ce concept permet de rendre compte de l'ancrage des formes narratives dans la culture visuelle, sans les assigner à un médium isolé, ni négliger la part des nouveaux dispositifs dans leur évolution, que ce soit du côté de leur production ou de leur réception. Si pour Antonio Tabucchi la matrice du montage a fait reconsidérer sa pratique d'écrivain à la lumière de son expérience cinéophile, pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier le recours au montage a permis de faire un lien entre sa méthode de lecture et les partages disciplinaires de son époque. Jacques Rancière quant à lui fait accompagner ses réflexions sur le montage d'une mise en abyme morphologique (phrase-*cut*-image) et méthodologique, pour attester de la valeur épistémique de cet outil. Avec ces trois gestes de manipulation du montage entre la littérature et le cinéma, l'hybridité assumée de la démarche m'apparaît comme un passage obligé pour contourner des approches média-centrées et répondre à ce parti-pris intermédial des recherches littéraires et comparatistes récentes.

Marie KONDRAT

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle / Université de Genève

²¹ Pour une définition complète de la « phrase-image », voir *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 56-57.

Colloquium Helveticum, Cahiers suisses de littérature générale et comparée, 48/2019

Principes et mécanismes de l'hybridité méthodologique

Marie Kondrat (Université de Genève / Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Anne Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 2 : *Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2017, 534 pages.

Le deuxième tome de l'imposante publication du *Comparatisme comme approche critique* propose de circonscrire la place de la méthode comparatiste dans l'ensemble des sciences humaines et sociales. Selon les précisions qu'apporte Anne Tomiche dans son introduction bilingue (en français et en anglais, commune aux six volumes), il s'agit d'envisager une alternative aux discours de défense ou de *crise* de la littérature comparée, si récurrents d'Étiemble à Spivak, pour penser le comparatisme comme un carrefour de plusieurs branches disciplinaires. Ce choix s'inscrit dans une certaine définition de la littérature comparée comme haut lieu de réflexion sur la notion même d'interdisciplinarité et les articulations qui en ressortent. Avec une trentaine de contributions, le volume révèle des points culminants des préoccupations comparatistes récentes et leur résonance dans la pensée critique actuelle.

Comparatisme et mondialisation, ou pour une « universalité inquiète »¹

Le lien entre comparatisme et mondialisation n'est pas interrogé frontalement, mais plusieurs contributions laissent transparaître un fort présupposé sur leur corrélation. Celle-ci est amplifiée par un choix éditorial de réunir des comparatistes venant des traditions académiques différentes, pour dresser un état de la recherche en littérature comparée à l'échelle mondiale, bien au-delà de son périmètre historique occidental. Cette corrélation se lit comme une tension entre deux vecteurs, distincts par leurs postulats méthodologiques et idéologiques. L'un, penchant du côté nostalgique du commun des cultures, définit la comparaison comme « perceuse de frontières » pour reprendre la formule de Julien Gracq (p. 319), comme un lieu de transferts – aussi bien sur

1 Arnaud Marie, « De la littérature comparée comme polémologie », dans A. Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 2 : *Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 122.

le plan de l'imaginaire collectif que de la circulation effective des œuvres.² L'autre, prenant l'allure d'un contre-point dérangeant, oblige à porter attention aux détails, aux cas concrets et aux confrontations, plus délicats à penser en termes de partage harmonieux.

L'écart entre des idéaux institutionnels du comparatisme et la nécessité empirique de comparer est parfaitement illustré par les deux premières contributions. Bernard Franco, du Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Paris-Sorbonne, aborde le comparatisme à travers le prisme des tournants épistémologiques majeurs des sciences humaines (rupture entre savoir et morale, réhabilitation de la connaissance non-scientifique ou remise en cause de l'humanité de l'homme après les crimes nazis) pour lui redonner un statut d'« humanisme moderne ». De son côté, Jean-Paul Costa, président de l'Institut international des Droits de l'Homme et ancien président de la Cour Européenne des Droits de l'Homme, part de sa propre pratique du droit comparé pour en déduire quelques postulats fondamentaux (systèmes juridiques nationaux comme unités de base de la comparaison, pour n'en donner qu'un seul exemple) et les soumettre au public majoritairement littéraire du Congrès. Bien que le cas du droit international laisse entendre une urgence de comparer dans le contexte de la mondialisation, il n'empêche pas de prendre tout aussi au sérieux les contraintes pratiques relatives au rapprochement des systèmes juridiques nationaux (par exemple, s'assurer de la conformité entre les lois en vigueur et les traités bilatéraux existants). Dans le comparatisme littéraire, la situation paraît plus fluctuante : l'idéal du commun possible persiste malgré tant de travaux (en études postcoloniales notamment) avertissant du risque – si ce n'est déjà des formes camouflées – de l'hégémonisme culturel. En effet, la méthode de détour, ou de décentrement critique, soutenue par le comparatisme au nom du décloisonnement national des littératures, ne peut exclure, à elle seule, des formes d'essentialisme à plus grande échelle, tel l'eurocentrisme.

Comment dépasser dès lors la tension entre la fluidité et l'uniformisation des sociétés mondialisées, d'un côté, et l'héritage de pensée universaliste des États-nations, de l'autre ? Dans son article « De la littérature comparée comme polémologie », Arnaud Marie introduit la notion d'*universalité inquiète* (p. 122) pour mettre en garde contre la facilité de penser le semblable comme étant par définition universel. Suivant les travaux de François Jullien, l'auteur invite à explorer des espaces de l'incomparable et du vide, qui forment justement des points de résistance à l'universalisme dominateur et qui permettent de contourner le politiquement correct « lénifiant » (ce terme, revenant à plusieurs reprises dans le texte, est symptomatique d'une

2 Voir, entre autres, l'article de Ko Iwatsu sur les résurgences transnationales (Russie, Japon, Belgique, Suisse, France) et transmédiales (littérature, peinture, musique) du mythe de Charon. *Ibid.*, p. 481-491.

inquiétude tout à fait fondée). L'universalité des droits de l'homme (p. 137) dont parlait également Jean-Paul Costa, ou la figure d'Ezra Pound, qui conjugue un cosmopolitisme invétéré, attentif aux liens sociaux, avec une adhésion impénitente au régime mussolinien (p. 141-154), sont parmi des exemples flagrants de tel « point d'universalité vidé ».³

Révision des cadres conceptuels

Un autre postulat important qui émerge du volume définit le comparatisme comme un lieu de négociation entre les études littéraires et les appareils théoriques d'autres disciplines : philosophie, anthropologie, musicologie et études visuelles. L'intérêt de tels croisements réside avant tout dans la révision et l'actualisation de chacun des cadres conceptuels concernés. Ainsi, appliquer l'esthétique kantienne à l'activité de la lecture fait ressortir deux aspects fondamentaux de celle-ci : expérience de perception et activité de jugement, termes qui auraient échappé aux théories de la réception (p. 83-93). Inversement, inventer une nouvelle catégorie de « roman sceptique » (p. 116) pour qualifier l'ensemble des procédés de mise en doute du lecteur et des phénomènes narratifs non fiables, demande une révision préalable du scepticisme dans l'histoire de la philosophie. Enfin, choisir un concept partagé par plusieurs arts – comme le rythme l'est entre littérature, musique et arts visuels⁴ – détermine d'emblée une approche multi-sensorielle de chacun des supports analysés. Ces démarches illustrent par ailleurs le succès heuristique des notions d'hybride et de métissage dans le domaine de la littérature comparée, ce que conclut Aude Locatelli dans son « Approche théorique et méthodologique de l'hybridité musico-littéraire » (p. 295-307).

L'effet de répercussion entre le choix d'un concept, la méthode qu'il conditionne et la reconfiguration disciplinaire qui en résulte, revient systématiquement dans la partie « Intermédialités », l'approche intermédiaire étant historiquement ancrée dans la littérature comparée. Bien que les contributions choisies soient restreintes aux études « musico-littéraires » et « audiovisuelles »⁵, elles donnent un aperçu assez nuancé des orientations

3 *Ibid.*, p. 137.

4 Silvio Ferraz et Anita Costa Malufé « Composer par la voie des rythmes. Beckett, Michaux, Deleuze », dans *ibid.*, p. 155-162. Dans le cas de la transposition intermédiaire, le « retour » à la perception multisensorielle s'accompagne en plus d'un éclatement des frontières entre les média. *Ibid.*, p. 275-293.

5 Il faut signaler une autre publication issue de l'atelier « Comparatisme et Intermédialité » organisé dans le cadre du Congrès : Claude Paul et Eva Werth (dir.), *Comparatisme et Intermédialité / Comparatism and Intermediality : Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire / Reflections on the Cultural Relativity of Intermedial Practice*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014.

méthodologiques du « comparatisme intermédial » dans son ensemble (p. 279). Celles-ci pourraient être résumées par un refus de considérer les média comme unités fixes et isolables, d'où une quête intensive des outils qui leur serviraient de dénominateurs communs. Cette inventivité conceptuelle peut prendre des formes variées : extension des outils existants (*crescendo* comme critère comparatif d'une œuvre musicale et d'une œuvre écrite), leur assimilation (*mélôphrasis*, par analogie à *ekphrasis*), comme outil d'analyse des références musicales dans un roman ou encore leur assemblage (*l'audio-critique* comme méthode de lecture fondée sur l'écoute). Néanmoins, la fluidité apparente entre des appareils théoriques différents, littéraire et musical en l'occurrence, alerte aussi, devrait alerter en tout cas, d'un risque de rapprochement rapide ou de métaphorisation floue.⁶

Derrière ce parti pris post-médial, c'est aussi une remise en cause du logocentrisme du discours critique qui se manifeste. Comme le soutient Henri Garric, s'obstiner à analyser la bande-dessinée avec des outils de théorie littéraire ne fait que maintenir le statut minoré de ce médium ; en revanche, un outil adapté à sa double dimension verbale et visuelle permettrait justement de l'apprécier au-delà de son appartenance livresque (p. 443-452). Dans le même souci de valorisation de l'image, l'article de Caroline Eades « Du discours verbal à la représentation graphique. Exemples de navigation critique » propose de considérer une figure géométrique ou un tableau statistique comme outils d'analyse alternatifs, et plus adaptés aux formes narratives visuelles, telle « une analyse de film par l'image ».⁷ Avec l'exemple du film *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), Markus Schleich interroge également le potentiel du cinéma à narrer la théorie de l'adaptation (p. 471-480). Même si le bien-fondé épistémique de ces propositions reste encore à confirmer, leur réévaluation du non-verbal apparaît comme un moyen efficace de repousser les limites de la théorie littéraire depuis son intérieur. Le titre de l'article de Viktoria Grzondziel « How can music theory become narratology? » est, de ce point de vue, révélateur.

6 Thomas Le Colleter évoque ce point au sujet de l'utilisation du vocabulaire musical dans l'analyse poétique. *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, tome 2 : *Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 331-346.

7 C'est le titre d'un documentaire de Jean Douchet, Pierre-Oscar Lévy et Pierre Guislain, *La Règle du jeu (1939) de Jean Renoir : une analyse de film par l'image*, Paris, A. D. A. V., 1987. *Ibid.*, p. 458.

Catégorie de *littéraire* : situer pour déplacer

Les approches évoquées, dont l'intermédialité, semblent soulever unanimement une seule et même question : est-il toujours pertinent d'employer la catégorie de *littéraire* ? À considérer le genre du théâtre radiophonique, qui appelle des outils à la fois de musicologie, d'études théâtrales et de narratologie, la catégorie de littéraire n'y fait sens que pour être mieux redéfinie. De tels cas d'étude rappellent à juste titre que le phénomène de fluidité des média, constatable au sein des œuvres, s'épanche désormais comme principe méthodique de « connexion »⁸ des systèmes esthétiques traditionnellement séparés, et dont la littérature comparée se fait observatoire. À part le volet intermédial, la question du statut même de l'objet littéraire et des valeurs qui lui sont attribuées est traitée dans le volume selon deux autres axes : littérature et expériences du quotidien, et, plus globalement, littérature et connaissance.

L'intérêt remarqué pour le quotidien dans la production littéraire récente⁹ – écritures d'enquête, récits de voyage, journaux de maladie – met d'abord en lumière des métamorphoses de la figure de l'écrivain entre voyageur, enquêteur, ethnographe ou chroniqueur. Que ce soient des noms connus, comme Nicolas Bouvier, ou des voix anonymes, chaque prise de parole se montre soucieuse de rendre compte, aux moyens de l'écriture, « du vécu et de l'instantané » et de s'attacher aux « vies non exemplaires ».¹⁰ Grâce aux outils d'anthropologie culturelle, ces mises en scènes du quotidien incitent à considérer les forces socio-politique, documentaire, thérapeutique, autobiographique ou plus largement éthique de l'écriture, aux côtés de sa fonction esthétique notoire.

Un autre déplacement important du statut de la littérature provient d'une attention portée, par de plus en plus de chercheurs, à son potentiel conceptuel. L'étude consacrée à G. Deleuze et à l'une des références littéraires majeures, D.H. Lawrence, cherche à convaincre d'une facture stylistique des textes du philosophe tout en démontrant le potentiel philosophique des textes de l'écrivain. Travaillant sur l'essai postcolonial (W. Soyinka et E. Glissant), Florian Alix prévient toutefois des limites d'une telle approche binaire

8 Terme employé par Marik Froidefond à propos de sa propre démarche en études musico-littéraires pour parler des bénéfices analytique, méthodologique et réflexif du comparatisme, dans la lignée des postulats de *Comparer l'incomparable* de Marcel Detienne (2000). Cf. « Formes poétiques, formes musicales. Comment penser les affinités sans alléguer l'influence ou la filiation ? », dans *ibid.*, p. 433.

9 Cf. chapitre « Anthropologie du quotidien », dans *ibid.*, p. 201-246.

10 Domingo Pujante González, « Les « journaux de sida » ou les récits de vie non-exemplaires », dans *ibid.*, p. 226.

des rapports entre littérature et philosophie. Une définition nette des deux domaines peut cacher aussi le préjugé de leur incompatibilité, à savoir, d'un côté, le concept, l'argumentation abstraite, théorique et souvent occidentale, et, de l'autre, l'affect, la fiction, les situations socioculturelles concrètes, locales et souvent indigènes. Sur ce point, l'œuvre « autant perceptuelle que conceptuelle » de Jacques Derrida (p. 186) atteste d'une union possible des deux pôles. La littérature, source d'« inspiration irrésistible »¹¹, est désignée dans l'article en question comme une forme de raisonnement et d'analyse fondée sur un travail du matériau langagier : érudition étymologique, décomposition phonétique ou toute autre sorte de catachrèse, subsumées sous un signe de la déconstruction.

Cette définition de la littérature permet de conclure sur deux cibles du comparatisme comme approche critique : l'une vise un ajustement permanent de la méthode à l'objet, selon les redéfinitions des frontières de tel ou tel domaine, tandis que l'autre a des répercussions sur le geste comparatif lui-même en tant que moyen de former des ensembles comparables avec des objets qui échappent aux cadres théoriques existants. La littérature comparée, en plus de tolérer une hétérogénéité des objets au sein d'un même corpus, relève et insiste sur des dynamiques intrinsèques propres à chacun, contrairement aux approches monographiques, plus homogénéisantes. Il n'est donc pas étonnant que l'hétérogénéité – avec l'hybridité qui en résulte – soit désignée comme l'objet propre du comparatisme (p. 415-416) tant qu'elle promet le principe de juxtaposition sans en faire une finalité en soi, ni réclamer une légitimation inconditionnée de ce choix.

11 Brendon Wocke, « La poétique derridienne. Vers une philosophie sans concept », dans *ibid.*, p. 175.