

I Conclusion

Ainsi, de l'acte de violence originel semble émerger une forme d'arborescence transmédiate. À partir du noyau des contes se dégagent au moins deux visions bien distinctes, celle de Walt Disney et celle d'Angela Carter : constitution de l'architexte merveilleux et aspect graphique des personnages d'un côté, amoralité et érotisation de la violence de l'autre. La série de *comics Fables* semble réaliser la synthèse de ces deux visions, mais il n'est qu'un exemple parmi d'autres d'adaptations récentes des contes, puisque celles-ci sont légions aujourd'hui. *Fables*, *A Wolf Among Us*, *Once Upon A Time* et *Grimm* naissent d'un acte de violence fondateur, une explosion qui les disperse, les fertilise et ramifie, tout en permettant aux œuvres de garder, en elles, une part de merveilleux, qui irrealise le monde contemporain dans lequel elles se placent. Mais avec l'arborescence s'opère un déplacement générique, qui fait de ces œuvres des lieux hybrides, qui ouvrent encore des possibilités de création multiples. D'ailleurs, à partir de ces œuvres, on peut identifier d'autres arborescences, d'autres prolongements transmédiateurs, puisque toutes donnent lieu sur Internet à des *Role Playing Games*, des *fanfictions*, qui proposent même parfois des croisements entre les différentes œuvres que nous avons étudiées. Prolongements, déplacements génériques et médiatiques, à partir du terreau fertile que semblent constituer les contes, les réécritures foisonnent, et prolifèrent. Ce n'est plus une arborescence mais une multitude d'arborescences qu'elles constituent, peut-être même une forêt, magique et dangereuse, comme celle des contes de Grimm. •

¹ Carter Angela, *La Compagnie des loups*, trad. de l'anglais par Huet Jacqueline Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 55 (« The puppet master, open-mouthed, wide-eyed, impotent at the last, saw his dolls break free of their strings, abandon the rituals he had ordained for them since time began and start to live for themselves; the king, aghast, witnesses the revolt of his pawns », Carter Angela, *The Bloody Chamber*, London, Penguin Books, 1981, p. 39).

² *Id.*

³ Notre traduction (« The Bloody Chamber is such an important book to me. Angela Carter, for me, is still the one who said: "You see these fairy stories, these things that are sitting at the back of the nursery shelves? Actually, each one of them is a loaded gun. Each of them is a bomb. Watch: if you turn it right it will blow up." And we all went: "Oh my gosh, she's right – you can blow things up with these!" », Wood Gaby, « Neil Gaiman on the meaning of fairy tales », *Telegraph*, [En ligne], Londres, 20 novembre 2014 [consulté le 12 septembre 2016], <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/11243761/Neil-Gaiman-Disneys-Sleeping-Beauty.html>).

⁴ Jenkins Henry, *La Culture de la convergence, Des médias au transmedia*, trad. de l'anglais par Jaquet Christophe Paris, Armand Colin, 2013, p. 119 (« A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole » Jenkins Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006, p. 95-96).

⁵ Willingham Bill, Buckingham Mark, *Fables*, Saint-Laurent-du-Var, DC Comics, Vertigo, 2002.

⁶ « Blanche neige » in Grimm Jacob, *Contes*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 144.

⁷ Carter Angela, *op.cit.*, p. 70-71.

⁸ Jordis Christine in Carter Angela, *op.cit.*, p. 4.

⁹ Willingham Bill, Buckingham Mark, *op.cit.*

¹⁰ Saint-Gelais Richard, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Editions du Seuil, 2011, p. 7.

¹¹ Willingham Bill, Buckingham Mark, *op.cit.*

¹² Orwell Georges, *Animal Farm: A Fairy Story*, Londres, Secker and Warburg, 1945.

¹³ Willingham Bill, Buckingham Mark, *op.cit.*

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *The Wolf Among Us*, jeu d'aventure, Telltale Games, 2013.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Willingham Bill, Buckingham Mark, *op.cit.*

¹⁸ Kitsis Edward et Horowitz Adam, *Once Upon A Time*, série, USA, ABC, 2011.

¹⁹ Greenwalt David et Kouf Jim, *Grimm*, série, USA, NBC, 2011-2017.

²⁰ Notre traduction (« This is the type of thing that's in the air these days » Willingham Bill, « Bill Willingham on "Fables" vs "Once Upon A Time" », CBR.com, [En ligne], 12 avril 2011 [consulté le 15 juillet 2017], <http://www.cbr.com/bill-willingham-on-fables-vs-once-upon-a-time/>).

²¹ Kitsis Edward et Horowitz Adam, *Once Upon A Time*, série, USA, ABC, 2011, Saison 1, Episode 1, 0:16.

²² Baudrillard Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 152.

²³ Chesterton G.K., « A defense of the detective stories », trad. de l'anglais par Eisenzweig Uri, dans *Autopsies du Roman policier*, Paris, coll. « 10/18 », 1983, p. 38-39 (« The hero or the investigator crosses London with something of the loneliness and liberty of a prince in a tale of elfland [...]. The lights of the city begin to glow like innumerable goblin eyes, since they are the guardians of some secret, however crude, which the writer knows and the reader does not » Chesterton G.K., « A defense of the detective stories in *The Defendant*, Londres, R.B. Johnson, 1901, p. 119).

²⁴ Mellier Denis, *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 76.

²⁵ Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Editions Robert Laffont, 1976.

²⁶ *The Wolf Among Us, op. cit.*, chapitre 5.



Lodhi Gardens tree © Baptiste Rabichon

L'intermédialité aléatoire

Ou les rapports secrets entre cinéma et littérature

Jessy Neau, équipes Forell B3 / G.I.C.S, Université de Poitiers /
Université Western Ontario

Résumé : Cet article interroge la pertinence de la notion d'« intermédialité aléatoire », expression forgée à partir de celle d'« intertextualité » aléatoire de Michael Riffaterre, et développée grâce aux travaux sur la série figurale (Martin Lefebvre), le remake secret ou déguisé (Marie Martin, Anat Zanger) ou encore la réécriture (Marie-Claire Ropars). L'article s'attache à analyser certaines expériences d'intermédialité faites par le lecteur-spectateur, dont la mémoire crée, à partir de textes et de films dépourvus de rapport objectif de reprise, des réseaux et des séries personnels.

Mots-clés : Intertextualité, intermédialité, activité du lecteur, activité du spectateur, remakes, adaptations

Abstract: This article seeks to explore the relevance of the notion of “random intermediality”, built upon Michael Riffaterre’s concept of “random intertextuality” and by using works on “figural series” (Martin Lefebvre), “disguised” or “secret” remakes (Marie Martin, Anat Zanger) and “rewriting” (Marie-Claire Ropars). The aim is to analyze intermediality as an experience made by the creative capacity of memories and imagination. This article will therefore shed light on the relationships between heterogeneous texts and films that do not necessarily interweave through explicit and acknowledged relationships, like adaptations do, but rather forge idiosyncratic series and networks.

Keywords: Intertextuality, intermediality, act of reading, act of viewing, remakes, adaptations

Capitalisant sur les nombreux travaux récents qui ont réévalué les interactions du cinéma et de la littérature sous l'angle de la réciprocity de leurs échanges, cet article se propose d'en souligner ce qui relève du double sens d'un de leurs trafics singuliers : celui effectué par la mémoire du lecteur et du spectateur. Les relations « objectives » (adaptation, influence, coprésence) qu'entretient le cinéma avec la littérature sont depuis longtemps attestées, et appréciées dans la diversité de leurs expressions pratiques et de leurs appréhensions critiques. Il est ici question de déplacer l'étude de ces relations objectives (ou déclarées) vers un plan plus intime et subjectif de ces échanges : comment désigner la relation entre cinéma et littérature qui s'opère dans la mémoire, dans l'imagination des lecteurs-spectateurs ?

Dans cette optique, la notion d'intermédialité – qui désigne, plus qu'un concept, un champ de recherches transdisciplinaire sur les différentes formes et places que prennent les mélanges et passages de plusieurs médias dans des objets ou pratiques artistiques¹ – peut aussi être envisagée comme la désignation d'un

espace mental et subjectif, créé par la confrontation entre une *mémoire* liée à un certain type d'objets médiatiques (une mémoire textuelle, par exemple), et une autre (une mémoire iconique, filmique). Il paraît dès lors pertinent de ramener le concept d'intermédialité à celui d'intertextualité : en effet, cette comparaison implique de penser les dimensions subjectives et herméneutiques du processus de reconnaissance des liens entre des œuvres hétérogènes. La notion d'« intertextualité aléatoire » de Michael Riffaterre (l'intertextualité dépendant non pas de la lettre du texte mais bien de l'expérience du lecteur²) suggère la possibilité suivante : tout processus intertextuel implique une grande part de liberté du lecteur, qui met en séries des textes ensemble sans que ceux-ci n'aient de rapport explicitement prouvés de reprise. Cet article veut donc émettre et discuter l'hypothèse suivante : la notion d'intermédialité peut également désigner ce même type d'expérience mémorielle, au sujet d'œuvres hétérogènes aussi bien visuelles que textuelles, comme par exemple des films et des textes littéraires. Trois modalités de cette expérience sont explorées, désignées comme *remake secret* ou *adaptation secrète*, *adaptation inversée* et *série figurale*. Il sera notamment suggéré que ces diverses manières de sérier des objets ont tendance à s'organiser autour d'un film ou d'un texte fondateur, souvent par le biais d'une figure particulière.

C'est principalement autour d'un seul film que sera montré comment ces modalités s'élaborent, *La Clepsydre* de Wojciech Has (1973)³, film adapté des récits⁴ de l'écrivain Bruno Schulz : à la fois *remake secret* de *The Shining* de Stanley Kubrick (1980)⁵, *adaptation secrète* de divers textes comme ceux de Sacher Masoch, Stephen King et Igor Ostachowicz⁶ ; le film s'envisage aussi comme une *adaptation inversée*, c'est-à-dire que la lecture de son oeuvre source, celle de Bruno Schulz, s'enrichit de multiples interprétations grâce au visionnage de l'œuvre-cible, à savoir le film. Le corpus ainsi formé par cette analyse trouve une cohérence donnée par les figures du labyrinthe et du père déchu, du trauma historique et familial, ce qui soulèvera un certain nombre de relations entre les modalités analytiques ici discutées avec ses résonances psychanalytiques et cognitives. Ce qui sera appelé l'« adaptation secrète » sera cependant nourrie d'autres exemples, afin de valider ces hypothèses par des corpus différents : il sera ainsi examiné comment le film *Les Cousins* de Claude Charbol (1959)⁷ peut apparaître comme une *adaptation secrète* de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert⁸, et les *Lettres de Mistriss Henley* d'Isabelle de Charrières⁹ peuvent être envisagées comme un hypotexte du film *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940)¹⁰.

Ce qu'il est ici proposé de désigner comme « l'intermédialité aléatoire » trouve de nombreuses affiliations dans divers travaux qui se sont penchés sur la manière dont un lecteur et/ou un spectateur élabore des séries personnelles de textes et/ou films, selon ses souvenirs et appréciations. Toutes ces notions trouvent des points communs avec celle de « musée imaginaire » d'André Malraux¹¹, cet espace mémoriel des œuvres à la fois intime et collectif créé par la reproductibilité des arts.

I L'intertextualité du lecteur

L'une des dimensions irrésolues de l'intertextualité concerne la place accordée au lecteur dans le phénomène de reconnaissance des liens entre des textes, alors même que le concept est théorisé de manière quasi synchrone avec un ensemble de travaux critiques portant sur le lecteur, de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, à Umberto Eco en passant par Roland Barthes¹². Désormais placée sous d'autres bannières théoriques que celles du structuralisme qui l'avait initia-

lement abritée (si l'on se réfère à Julia Kristeva¹³), ce qu'il convient d'appeler l'*intertextualité du lecteur* reprend certaines définitions amenées par Michael Riffaterre et Laurent Jenny, qui ont bien montré que l'intertextualité nécessite la reconnaissance d'un lecteur par la notion d'« horizon d'attente¹⁴ », souvent mesurée en termes de connaissances préalables du genre ou de l'auteur et liée à l'écart historique. Ainsi, « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, des rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie¹⁵ ». L'intermédialité n'est certes pas la simple extension de l'intertextualité au domaine des arts non textuels ; elle est un phénomène abordé par de nombreux empan, qui vont de l'étude de pratiques artistiques hybrides dans l'art contemporain à l'étude d'adaptations cinématographiques, même si ces deux voies ont parfois l'air d'opérer distinctement selon qu'on se situe dans un contexte esthétique ou culturaliste¹⁶. À l'intérieur d'un périmètre restreint, un type très particulier de rapport entre intertextualité et intermédialité émerge : celui qui concerne la dimension « aléatoire », sérielle, mémorielle, ou encore figurale de la mise en rapport entre des œuvres hétérogènes. Autrement dit, ce qui relève de la place du lecteur (sa mémoire, son imagination, ses projections personnelles) dans le processus d'intertextualité, laquelle ne va pas nécessairement de soi pour l'intertextualité telle qu'elle a été développée par la critique des années 1960.

Avec Julia Kristeva, l'intertextualité a tendance à faire dialoguer les textes, et non les sujets, « lesquels sont totalement expulsés des œuvres¹⁷ ». De nombreux théoriciens ont d'ailleurs fortement critiqué la notion d'intertextualité pour avoir évacué le lecteur, tout en prétendant s'y intéresser, mais n'ayant fait que postuler un lecteur savant ; en somme, toujours un archilecteur¹⁸. D'autres voies théoriques ont aménagé une plus grande place au sujet, même si celles-ci procèdent de partis pris souvent très divers et ne procèdent pas de la théorie de l'intertextualité kristevienne ou de la transtextualité genettienne : la « bibliothèque intérieure¹⁹ » de Maurice Blanchot, par exemple, illustrant la manière dont l'association entre des textes repose sur la libre temporalité de la mémoire, sur laquelle les traces de la lecture ne s'impriment pas selon la chronologie de l'histoire littéraire. André Malraux formule cette proposition simple : l'étudiant ne découvre pas les poètes des origines à nos jours, mais dans une chronologie discontinue, « de Verlaine à Villon, et non de Villon à Verlaine²⁰ ». La bibliothèque intérieure devient ainsi cette « nébuleuse [...] où la durée de Proust ou de George Eliot se mêle au temps syncopé de Dostoïevski, les frontières de l'histoire et des *Mémoires d'outre-tombe* aux aventures des *Trois Mousquetaires* et aux *Mystères de Paris*²¹ ».

En somme, c'est la notion d'*airs de famille* que propose Ludwig Wittgenstein²² qui domine cette intertextualité du lecteur, ou plus généralement cette pensée qui a tendance à « sérialiser » les œuvres selon la mémoire et l'imagination. Daniel Vaillancourt fait de la démarche sérielle²³ un processus guidé par un principe de reconnaissance, et ensuite d'une logique de tiers inclus, qui intègre aussi bien les différences que les similitudes (ces fameux *airs de famille*). La notion de série établit donc des liens entre des textes sans lien objectif déclaré, enrichissant alors d'un nouveau sens la notion d'« intertextualité aléatoire » de Michael Riffaterre, un phénomène qui dépasse la reconnaissance des influences dans un texte donné. Ainsi rappelle-t-il que

l'intertexte varie selon la lecture : les passages qu'il [le lecteur] réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte²⁴.

L'intertextualité est ainsi fondamentalement liée aux problématiques de la mémoire du sujet, qui trouvent un développement logique dans une interrogation sur l'appropriation personnelle de l'histoire littéraire, comme André Malraux le souligne dans *L'homme précaire et la littérature*²⁵. Il convient néanmoins de s'interroger sur la manière dont ceci se traduit au niveau de l'analyse des textes, du partage de ces histoires littéraires personnelles. C'est ici la démarche ludique de Pierre Bayard qui vient à l'esprit, car elle s'engage radicalement dans la voie de la mise en rapport de textes hétérogènes et du jeu analytique avec l'anachronisme littéraire, tout en gardant un très fort accent mis sur l'auteur et sur les œuvres. L'objectif premier de *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* est en effet de s'attacher à construire des auteurs virtuels « dissimulés dans l'auteur que nous connaissons²⁶ » et dont il importe de saisir « toutes les potentialités dont il est porteur²⁷ ». Lire *L'Étranger* comme une œuvre écrite par Frank Kafka permet ainsi, selon Pierre Bayard, d'éclairer des aspects latents du roman d'Albert Camus, notamment ce qui a trait à l'oppression judiciaire, élément en général moins commenté que ne l'est l'a-psychologie de Meurseault, tout en éclairant l'ensemble du corpus kafkaïen de questions originales comme celle du parricide²⁸.

Cependant, le lecteur trouve dans ce champ d'expérimentation théorique, donné par l'ensemble de l'œuvre de Bayard, une place significative, moins comme soumis à la passivité de l'expérience que comme instance productrice de sens et d'organisation dans une relation de miroir :

La construction de ces auteurs imaginaires [...] permet aussi de penser la façon dont chacun reçoit les œuvres à partir de sa sensibilité propre. Car si l'auteur imaginaire garde les traits d'une époque et d'un lieu, il porte aussi en lui les marques de la personnalité de chaque lecteur, lequel invente une image de l'autre qui est d'abord, directe ou inversée, la sienne propre²⁹.

La voie proposée par Pierre Bayard relève bien d'une forme revendiquée de pratique d'analyse, reposant par exemple sur la permutation des œuvres. Il ne s'agirait pas ici de séparer ce qui serait de l'ordre d'un lecteur/spectateur « ordinaire » d'un lecteur érudit/cinéphile « averti », les deux étant ici en échange permanent, mais il apparaît néanmoins que l'accent ici porté sur la mémoire pose des questions bien particulières, qui relèvent de la rétention : quels sont les principes actifs qui commandent ce que le lecteur/spectateur retient, comment il organise cette matière. Or, c'est surtout dans les études cinématographiques que des réponses ont été engagées, notamment par la notion de *spectature* proposée par Martin Lefebvre, qui met en avant l'importance de l'élément « fondateur » dans un corpus donné.

La série, le figural et le remake secret : l'intertextualité du spectateur de films

La notion de démarche sérielle a été reprise par Martin Lefebvre pour le cinéma : elle a trait à l'organisation, par le spectateur, d'un ensemble de films qui n'ont de liens entre eux que par les traces et impressions que certaines figures ont pu laisser sur lui, comme celle du meurtre sous la douche dans *Psychose* (1960)³⁰, qui fournit la matrice d'un imaginaire composé de films hétérogènes. Dans cette « famille » de films élaborée à partir de cette scène centrale, l'auteur place certes des remakes et séquelles du film d'Alfred Hitchcock (le *Psycho* de Van Sant, 1998, *Psycho II*, 1983, *Psycho III*, 1986) ainsi que d'autres dont les rapports de citation sont très évidents (*Dressed to Kill* de Brian De Palma, 1980), mais il prolonge sa série jusqu'à des films qui ne possèdent pas de lien intertextuel explicite avec

Psycho, comme *Halloween* de John Carpenter (1978). Jean-Baptiste Thoret fait lui aussi d'une « scène fondatrice » la matrice d'un ensemble de films américains pourtant très divergents du point de vue des formes et des récits. Cette scène ne provient pas d'un film de fiction mais des vingt-six secondes du film amateur d'Abraham Zapruder qui montrent l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963³¹. Ce film serait ainsi un « précipité de tropes et de motifs » (l'éclaboussure, le tireur caché, l'enquête à partir du *found footage*³³, le complot...) qui, « de façon centrale ou périphérique, souterraine ou déclarée³⁴ » infuse tout le cinéma américain, des films de Brian De Palma aux œuvres expérimentales d'Andy Warhol, en passant par le cinéma du complot des années 1970 et le film d'horreur.

Dans le sillage des travaux de Martin Lefebvre et de ceux d'Anat Zanger (qui évoque le cas de ces « remakes déguisés » dans ses études des multiples versions des mythes de Carmen et de Jeanne d'Arc³⁵), Marie Martin propose le nom de « remake secret » à la fiction théorique qui crée des familles de films par les ressemblances entre un film-fondateur (ici encore, *Psycho*) et ceux qui semblent le rejouer ou le déplacer, comme *The Grifters* de Stephen Frears (1990) :

Le *remake* sera donc envisagé ici comme manifestation de la différence sous la forme d'une reconfiguration masquée qui retravaille — selon les cas et en première approximation — l'impensé, l'invu, la latence, tout ce qui, dans le film premier, répugne à s'avouer et agit souterrainement³⁶.

C'est donc sous le prisme de l'élément traumatique fondateur que la notion de *remake secret* s'élabore, notion dont il est possible d'envisager les sériations comme autant de répétitions ou balbutiements d'un événement initial. Dès lors, il est intéressant de se pencher sur la manière dont chacune de ces répétitions révèle quelque chose de leur texte ou film source, ce qu'il est proposé de réaliser en prenant un film, *La Clepsydre*, pour objet fondateur de toute une série de films et textes seconds.

I La Clepsydre : remakes, adaptations, sériations

Le film *La Clepsydre*, réalisé par Wojciech Has en 1973, est une adaptation très personnelle des nouvelles de l'écrivain et artiste juif polonais de Galicie Bruno Schulz³⁷. Le protagoniste du film, Joseph (Jan Nowicki) arrive dans un sanatorium isolé, en plein hiver, pour voir son père, Jacob (Tadeusz Kondrat) qui s'y repose. Le docteur Gotard (Gustaw Holoubek), qui dirige l'établissement, révèle alors à Joseph qu'il s'agit d'un sanatorium bien particulier, aux lois temporelles manipulées : le temps y est retardé, et si le père de Joseph est mort dans le cours normal du temps, dans cette hétérotopie il permet aux vivants de retarder leurs morts et de réactiver les événements. Joseph erre de pièce en pièce à la recherche de son père, de couloir en couloir dans ce lieu surnaturel à la rencontre des pensionnaires du sanatorium mais aussi des personnages de sa propre enfance. Le lieu se dédouble pour se transformer (mais pas tout à fait, car il garde ses ruines et certaines structures architecturales du sanatorium) en lieux de sa ville natale (dans l'imaginaire de Bruno Schulz, il s'agit de Drohobycz, la ville natale de l'écrivain), comme la métaphore de la reprise — adaptation ou *remake* — secrète, déguisée ou spectrale : des traits du film sont conservés mais des figures hétérogènes peuvent s'y glisser.

Les couloirs du sanatorium évoquent une autre manière de reprise, débouchant sur des espaces sans issue (une pièce condamnée), ou bien inattendus parce qu'ils ouvrent sur le passé. L'errance spatiale fait advenir le passé dans un lieu clos, ressemblant en cela au labyrinthe que constitue l'hôtel Overlook de *The Shining* (1980). Le bruit des gouttes d'eau et les morceaux de violon de *La Clepsydre* accompagnent la dérive angoissée de Joseph dans le sanatorium, d'une manière qui peut faire penser à la dérive à la fois spatiale et psychique de Jack Torrance (Jack Nicholson) dans le film de Stanley Kubrick. Dans *The Shining*, un lieu isolé et clos devient un lieu télépathique, qui réactive les fantômes de l'hôtel. Par ailleurs, cette bande sonore a été composée par le même musicien que pour *La Clepsydre*, Krzysztof Penderecki. L'errance de Jack Torrance dans les couloirs de l'hôtel est accompagnée de six de ses morceaux, dont l'un intitulé *Le rêve de Jacob* : sa composition en 1971 peut ainsi faire le lien entre Jacob (le père de Joseph dans *La Clepsydre*) et *The Shining*. La figure du père est à ce titre évocatrice, car elle est prééminente dans le roman de Stephen King adapté par Kubrick.

Le film s'éloigne beaucoup du roman de Stephen King³⁸, dont l'auteur n'a cessé de dire qu'il évoquait avant tout la désintégration de la famille par l'alcoolisme du père³⁹. Envisager le film *The Shining* comme remake secret de *La Clepsydre* activant la violence la plus effroyable du rapport père-fils et des conséquences d'un lieu aux lois temporelles étranges dans le film de Wojciech Has, permet ainsi également d'établir de nouveaux éclairages sur le rapport entre le film de Stanley Kubrick et le livre de Stephen King. Le détour par *La Clepsydre*, dans lequel le père est à la fois tombé en déchéance et déjà mort, tout en nourrissant la quête de son fils Joseph, sert de jonction entre le récit d'enfance de King et le film d'horreur de Kubrick.

Mais cette série, une fois constituée par cette logique de passerelles et de ressemblances, dont certaines relèvent du lien objectif, quoique ténu (ici, la musique) peut s'étendre à bien d'autres romans et films : la structure labyrinthique d'*Inland Empire* de David Lynch (2006)⁴⁰ et de *La musique du hasard* de Paul Auster⁴¹, l'activation d'un imaginaire défilé du temps dans *Nouvelle réfutation du temps* de Jorge Luis Borges⁴², la réapparition fantastique des morts liés aux villes juives d'Europe de l'Est dans le roman *La Nuit des juifs-vivants* d'Igor Ostachowicz⁴³. En outre, certains plans du film, certaines postures des personnages et surtout quelques figures visuelles (par exemple, l'omniprésence de la figure du lit) peuvent aussi orienter l'interprétation de l'univers du film *La Clepsydre* vers l'univers graphique de Bruno Schulz. En effet, ce dernier a pratiqué l'auto-illustration et le dessin. *Son Livre idolâtre*⁴⁴ est ainsi un proto-roman graphique qui emprunte beaucoup à l'univers de Sacher Masoch, par la mise en scène de femmes dominatrices et un recours à l'auto-portrait de l'écrivain qui font songer à la relation entre l'écrivain Séverin et sa muse Wanda. Ainsi, par toute une suite d'extensions et d'échos, la *Vénus à la fourrure* devient un élément inédit de cette mise en série ici réalisée par le dialogue entre plusieurs textes et plusieurs images, au-delà des données « objectives » connues sur ce qui est passé du texte au film. En cela, on peut parler d'une intermédialité appliquée non seulement à une création seconde, mais aussi à un certain mode de lecture, jouant des frontières poreuses entre, d'un côté, l'élucidation des références que l'on peut supposer être produites par le film, et, de l'autre, le plaisir de plonger dans le « musée imaginaire » qui n'appartient qu'à soi.

En outre, comme pour la notion de série figurale mentionnée, les travaux autour de la *projection* mettent bien l'accent sur la dimension psychique des relations opérées. Si un film ou un texte est amené à devenir « fondateur » dans l'organisation d'une série, c'est qu'il est conditionné à une *impression*, une trace particulièrement forte laissée dans la mémoire du lecteur/spectateur et ici appelée *figure* :

C'est le nom que je donne à ce que le spectateur conserve d'un film ou d'un fragment filmique qui l'a impressionné. La figure n'est pas la propriété d'un film. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut découvrir en examinant ses photogrammes ou en exécutant sur lui un arrêt sur l'image à l'aide d'un magnétoscope. La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprié et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde⁴⁶.

Ce que Martin Lefebvre nomme « figure », d'autres le relie à une forme de trauma, de violence latente qu'un objet second peut activer : « un film source est refait par un film second qui, selon une logique onirique de condensation, de déplacement et de figurabilité, en fait apparaître la part traumatique latente ou refoulée⁴⁷ ». Marie-Claire Ropars rapproche la notion de réécriture au sens derridien de celle de la *Traumdeutung* chez Freud⁴⁸ ou travail du rêve conçu comme un texte à lire⁴⁹, alors que la voie figurale au cinéma – qu'elle soit celle engagée par Luc Vancheri, qui relève plutôt des rapports entre cinéma et peinture⁵⁰ ou par Jacques Aumont⁵¹ – supposent une sorte d'*après coup* particulièrement proche de la logique de la *Nachträglichkeit* freudienne.

Il semblerait donc que cette intermédialité aléatoire soit particulièrement prolifique lorsqu'elle prend pour point de départ la matière cinématographique : c'est en effet à chaque fois par les propriétés du dispositif cinématographique que la projection de l'imaginaire advient, intervenant comme chambre noire des textes. Ainsi, le film *La Clepsydre* peut être vu comme le point de départ d'une expérience intermédiaire nourrie de plusieurs supports médiatiques, labyrinthe filmique et textuel aux ramifications infinies. Il est vrai que la construction très singulière du film prête à ce mode de réception, et que si les liens établis entre les différents textes et films relèvent principalement de l'interprétation personnelle, ils n'en sont pas moins irrigués de certaines données « objectives » : l'adaptation de Bruno Schulz, le lien musical entre *The Shining* et *La Clepsydre*, la référence explicite de Bruno Schulz faite à Sacher Masoch. Dès lors, il convient d'élargir le propos à des exemples de corpus extrêmement différents et qui tissent des liens cette fois totalement subjectifs entre les oeuvres, afin de valider l'hypothèse de l'intermédialité aléatoire.

I Adaptations secrètes et types de mémoire

Longtemps posés uniquement en termes intransitifs et univoques – de la littérature vers le cinéma, par l'hégémonie de la question de l'adaptation – les relations entre les deux arts s'éprouvent plus volontiers désormais par une relation inverse, qu'on pourrait qualifier d'approche « filmo-centrée », c'est-à-dire par un ensemble de travaux qui examinent la manière dont le cinéma aide à penser les autres arts, y compris la littérature, ou bien comment l'expérience cinématographique détermine ou influence l'expérience littéraire. L'usage et la dynamisation de la définition d'« imagicité (*obraznost*) » d'Eisenstein⁵² – le pouvoir « imageant » de toute idée, chose ou fait – a ainsi donné lieu à la construction du cinéma comme concept structurant, dont quelques aspects particulièrement productifs (modernité, débats sur la profondeur de champ, dispositif spectatorial et montage...) servent à nourrir le champ littéraire. Que ce soit dans les travaux de François Albera et Maria Torjada, Anna Gural-Migdal, ou de Francisco Ferreira⁵³, certains films stimulent l'analyse d'oeuvres littéraires sans que ces films en soient des adaptations ou n'aient de lien objectif avec eux.

Les développements théoriques (et les applications pratiques d'analyse) de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Le Texte divisé*⁵⁴ et *Écraniques*⁵⁵ se proposent de renverser la perspective classique de l'étude d'un film à partir d'un texte. Selon Ropars, une « filmo-lecture », est un détour du texte par le film, lequel devient son écran réflecteur. Aux sources de cette proposition se situe le constat que le cinéma multiplie, parfois dans une seule unité discursive choisie (le plan, la séquence), plusieurs codes sémiotiques (sonores, visuels), pouvant eux-mêmes se diviser en plusieurs éléments (dialogues, musique, bruitage d'un côté ; décors, accessoires, acteurs, mouvement de l'autre). Le montage montre l'impossibilité d'autonomiser chaque élément d'une relation ; alors que l'analyse littéraire procède par segmentation du texte, en isolant ses éléments. Le film renvoie ainsi une image hétérogène au texte. Les outils filmiques infléchissent le savoir narratif littéraire, laissant voir plus que le texte, tout en permettant de le relire à l'aune de mythes détournés, d'un regard augmenté. Ces interactions entre cinéma et littérature se sont déplacées hors du champ d'étude des « réécritures » et des imaginaires cinématographiques chez les écrivains, par la notion de « projection⁵⁶ » dont la généalogie est apparentée à un modèle de pensée constitutif du cinéma selon la traduction française du livre de Stanley Cavell, *La Projection du monde*⁵⁷.

Un autre type de mémoire, relevant des processus de sélection et de fragmentation, repose sur la fixation de certains traits par l'un ou l'autre des supports : l'image du film arrête la désignation verbale, ou au contraire, les images personnelles viennent la supplanter. C'est la position de Gilles Thérien qui souligne l'existence de ces images textuelles (ces « images qui se cachent sous les mots de la littérature, ces images qui font qu'un texte littéraire n'est pas un effet de langue, ces images qui se situent aux confins de la mémoire et de l'imagination⁵⁸ ») assimilées à des rencontres avec les souvenirs et les images mentales. Il est donc ici question de l'existence d'une *mémoire du conflit*, des oublis et négations temporaires d'une expérience passée qui trouvent, sélectionnent, n'en font pas moins surgir un certain sens, et enclenchent à leurs tours certaines séries. Le film *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940)⁵⁹ est bien l'adaptation du roman éponyme de Daphné Du Maurier (1938)⁶⁰, mais il rencontre aussi, non sans conflictualités productives, les *Lettres de Mrs Henley* d'Isabelle de Charrière (1784)⁶¹, roman épistolaire dans lequel une jeune femme évoque la situation de veuvage et de secondes noces de son mari, son difficile investissement des lieux (passant notamment par des conflits avec les domestiques) et la rivalité morbide avec la première femme décédée. Mais là où la plume d'Isabelle de Charrière fait de l'héroïne, malgré ses doutes et ses angoisses, la maîtresse (par l'écriture) des sentiments qu'elle exprime, le film d'Alfred Hitchcock inonde le spectateur d'images qui font de la jeune femme la victime de son espace, écrasée par les monumentales pièces du manoir Manderley. La mise en rapport se fait donc dans une certaine forme de différenciation entre les supports médiatiques, l'ascendance actualisante des images supplantant l'auto-analyse qu'est capable de produire le texte.

Une forme de mémoire rétroactive peut également être à l'œuvre. Les échanges multipliés dans la mémoire peuvent aussi générer une sorte de *différance*, suggérant ainsi une forme de mémoire rétroactive : la confrontation mémorielle peut altérer le souvenir initial d'un texte ou d'un film. La fiction théorique du remake secret et la notion de « travail du film » de Thierry Kuntzel⁶² nous présentent la manière dont la mémoire du spectateur active des réseaux de signification latents, qui ne surgissent que dans l'anachronie ou le retour sur un film, ou un texte. Ce n'est qu'en ayant d'abord vu le film *Les Cousins* de Claude Chabrol (1959)⁶³, puis dans un deuxième temps en ayant lu *L'Éducation sentimentale* de Flaubert⁶⁴ qu'une altération du souvenir du film s'opère : la relation entre les deux cousins,

Charles (Gérard Blain) et Paul (Jean-Claude Brialy) est modifiée par celle entre Frédéric Moreau et Deslauriers, le laborieux et l'oisif. La triangularité amoureuse entre les deux cousins et Florence (Juliette Mayniel) se change en quatuor avec la présence flaubertienne de Madame Arnoux et de Rosanette, que Florence peut incarner toutes deux à la fois, étant d'abord la sage jeune femme aimée par Charles, se changeant en épiscène de toutes les débauches comme Rosanette. Le monde des étudiants de droit du film de Chabrol prend une tournure plus révoltée par la confrontation avec *L'Éducation*, plongée au cœur de la jeunesse de 1848. Cet exemple relève bien d'un *après-coup* qui altère profondément le texte-source : ce n'est qu'au prix d'une grande et profonde transformation opérée par la mémoire que se ravive son souvenir, à tel point qu'une analyse plus traditionnelle ou « *proof-oriented* » (objectifiante, cherchant la validation extérieure que serait par exemple le témoignage d'un écrivain ou d'un réalisateur⁶⁵) ne saurait garantir ce rapprochement. Ces exemples montrent que le principe premier de la notion de *série*, encore une fois, n'est pas celui du cadre historique ou de l'intertextualité : même si son mode de fonctionnement peut intervenir sur un agencement de textes et/ou de films qui possèdent des relations de reprise déclarée, la série vise en premier lieu l'hétérogène.

I Conclusion

Il apparaît donc que la notion d'intermédialité – entendue comme le phénomène d'hybridité médiatique au sein d'une pratique artistique – appliquée non seulement à une création seconde, mais aussi à un mode de lecture, à un mode de réception engagé dans l'analyse du jeu différentiel entre l'adaptation et ses sources, possède une certaine valeur heuristique pour décrire et analyser des corpus faits de films et textes, mais aussi de pièces musicales et d'éléments graphiques. Le cinéma, art par essence multi-sémiotique, engage nécessairement plusieurs aspects mémoriels de l'expérience de visionnage. Ceci pose d'ailleurs la question du rapport entre ce type d'intermédialité et son application ici principalement faite à des œuvres narratives et fictionnelles. Dans la perspective de l'intermédialité comme espace mental, y a-t-il un privilège des arts narratifs sur les autres ? Un mode de pensée et d'analyse *filmo-centré* a été dans le cas présent sollicité, mais peut-on imaginer d'autres structurations ? On peut penser aux analyses de Luc Vancheri qui mêlent peinture et films, et qui relèvent d'une structuration de l'imaginaire empruntant à la méthode warburgienne, c'est-à-dire la notion de *pathosformel* ancrée dans l'iconologie⁶⁶.

D'autre part, quelle est la part d'influence du contexte médiatique qui produit ces interactions ? De nombreux essais abordent ainsi les modalités renouvelées de visionnage des films et leur incidence sur l'expérience du spectateur, notamment en ce qui concerne l'arrêt sur image, porteur de découverte de nouveau *punctum* et d'enrichissement de l'analyse⁶⁷. Quelle conséquence le numérique et la possibilité d'arrêter une image en l'extrayant du flux filmique, ou de créer soi-même de nouveaux montages ont-ils dans l'élaboration de maillages communs entre la littérature et le cinéma, et éventuellement les autres arts ? Un des prolongements de cette recherche consisterait ainsi à rapprocher l'« histoire littéraire du lecteur » des expressions récentes de la cinéphilie à l'heure du numérique. Les plateformes en ligne fourmillent de vidéos fabriquées par les cinéphiles qui proposent, à la manière de Jean-Luc Godard (1988) « leur » histoire du cinéma, faite de montages personnels. Ces vidéos « *supercut* » ne se fondent pas uniquement sur la chronologie : les cinéphiles montent côté à côté des scènes qui se ressemblent

par certains visages ou gestuelles d'acteurs, par des mouvements de caméra ou une certaine atmosphère. L'on trouve aussi des vidéos qui imitent le *split screen* (partage de l'écran) souvent utilisé dans les films des années 1970, et qui mettent en parallèle des séquences hétérogènes de films de cette décennie, par exemple ceux de Tarkovski et Kubrick. L'on peut rapprocher cela de la nouvelle pratique des « Video Essays » qui consiste à faire des études de films au moyen de vidéos en ligne (par exemple le site de *Cinema journal*).

Une hypothèse est ainsi à risquer : les nouvelles modalités technologiques n'influencent pas tant la mémoire du sujet qu'elles imitent, révèlent des processus qui se jouent dans notre mémoire des arts. Les algorithmes qui génèrent des suggestions et des listes « aléatoires » de vidéos, en ce sens, ne font qu'amplifier certains mécanismes de notre fonctionnement mémoriel⁶⁸, toujours soumis à la répétition teintée de différences, de réplification sans duplication, générant à l'infini des listes et des généalogies personnelles, mais cependant partagées par des milliers de personnes, et toujours partageables. •

¹ Il peut être bon ici de rappeler quelques distinctions entre plusieurs types d'intermédialité, même si celles-ci sont loin d'être exhaustives. Jürgen E. Müller mentionne ainsi celles opérées par Jens Schröter qui distingue les quatre types suivants : « 1. l'intermédialité synthétique, c'est-à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple) ; 2. l'intermédialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim Paech et d'Yvonne Spielmann) ; 3. l'intermédialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim) ; 4. l'intermédialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias. » Voir Schröter Jens, « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », cité par Müller, Jürgen E., « L'intermédialité : une nouvelle approche théorique et pratique à l'exemple de la vision de la télévision. », *Cinemas : revue d'études cinématographiques* [En ligne], vol. 10, n° 2-3, 2000 [consulté le 10 février 2018], <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar>.

² Riffaterre Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979.

³ Has Wojciech Jerzy, *La Clepsydre*, film, Malavida zone 2, 1973, 124".

⁴ Schulz Bruno, *Le Sanatorium au croque-mort*, trad. du polonais par Douchy Thérèse, Kosko Allan, Sidre Georges et Arlet Suzanne, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2010 ; *Les Boutiques de cannelle*, trad. du polonais par Douchy Thérèse, Sidre Georges et Lisowski Georges, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2011.

⁵ Kubrick Stanley, *The Shining*, film, Warner Bros Région 2, 5 décembre 2007, 115".

⁶ Von Sacher Masoch Leopold, *La Vénus à la fourrure*, trad. de l'allemand par Von Ziegesar Cescily et Malherbet Pierre, Paris, Pocket Editions, 2014 ; King Stephen, *The Shining*, Anchor, New York, 2012 ; Ostachowicz Igor, *La Nuit des juifs-vivants*, trad. du polonais par Jannès-Kalinowski Isabelle, Paris, Editions de l'Antilope, 2016 ; Schulz Bruno, *Le Livre idolâtre*, Paris, Denoël, 2004.

⁷ Chabrol Claude, *Les Cousins*, film, Gaumont Région 2, 14 septembre 2011, 105".

⁸ Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Folio Classiques, 1990.

⁹ De Charrière Isabelle, *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie*, in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, textes établis, présentés et annotés par Trousson Raymond, Paris, Robert Laffont, 1996.

¹⁰ Hitchcock Alfred, *Rebecca*, film, FreeMantle Media Région 2, 26 novembre 2007, 130". Les autres films mentionnés dans cet article sont Hitchcock Alfred, *Psychose*, film, Universal Région 2, 7 mars 2017, 104" ; Van Sant Gus, *Psycho*, film, Universal Pictures Région 1, 8 juin 1999, 104" ; Franklin Richard, *Psycho II*, film, Universal Studio et Oak Industries, 1983, *Psycho III*, film, Universal Pictures Région 1, 13 septembre 2005, 114" ; De Palma Brian, *Dressed to Kill* ; film, Criterion Collection Région 1, 8 septembre 2015, 115" ; Carpenter John, *Halloween*, film, Anchor Bay Région 1, 14 août 2007, 92" ; Lynch David, *Inland Empire*, film, StudioCanal Région 2, 28 juillet 2009, 172" ; Zapruder Abraham, *Kennedy Assassination*, documentaire, National Film Registry, 22 novembre 1963, 1".

¹¹ Malraux André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

¹² Voir Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Maillard Claude, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 ; Iser Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Szyncer Evelyne, Bruxelles, Mardaga, 1985 ; Eco Umberto, *Lector in Fabula*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriem, Paris, Grasset, 1979 et Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

¹³ Kristeva Julia, *Sèmiotikè, Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

¹⁴ Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit.

¹⁵ Riffaterre Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

¹⁶ Eckart Voigts-Virchow métaphorise les relations entre l'adaptation et l'intermédialité comme deux groupes de personnes qui fréquentent deux pubs rivaux tout en buvant la même bière. Alors que le groupe « adaptation » est plutôt client d'un pub anglo-saxon, représenté par Linda Hutcheon,