

*Fertilisations croisées
dans les arts, médias et langues*

#08

2018

UNIVERSITÉ
**SORBONNE
NOUVELLE**
PARIS 3
Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité

Traits d'Union

LA REVUE
DES SAUVES
OPÉRICULIONS
DE PARIS 3



Revue Traits-d'Union

04

Éditorial

A'icha Kathrada
Gianna Schmitter

12

Composer l'hétérogène :
Désordre de Philippe de Jonckheere
Corentin Lahouste

24

Orfeo de Richard Powers :
vers une poétique @
Anne-Catherine Bascoul

36

Fertilisations croisées du conte,
entre transmédia et recyclage culturel
Victoria Lagrange

46

L'intermédialité aléatoire
ou les rapports secrets entre cinéma et littérature
Jessy Neau

58

Baptiste Rabichon,
croisements photographiques entre mélancolie et jeu
Présentation de Baptiste Rabichon

Dossier invités

62

Les « séries télé-réalité » :
une transposition fertile de format ?
Sébastien Lefait

69

« Sortir la poésie du livre » :
fertilisations croisées entre le numérique et l'écriture
Interview de Leonardo Marcos

74

Haw Par Villa
Olivier Perriquet

78

« Une idée de recherche »,
vers une *ekphrasis* comparative ? Lorsque l'*ekphrasis*
se croise avec des disciplines et genres variés
Liliane Louvel

88

« We are your linguistic nightmare »
Enjeux politiques du langage bâtard et du métissage
dans les *autohistorias-teorías* de Gloria Anzaldúa
Camille Back

100

Transmédialité, intermédialité dans le récit de vie d'après 1980.
Diffractions et espaces potentiels de narration(s).
À partir de *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* de Kai Hermann et Horst Rieck
Cécile Rousselet

110

Le rôle de la musique et de la peinture
dans *Noce* d'Elias Canetti
Isabela Gusmão Duarte

122

E. M. Forster, Roger Fry et la distraction fertile
dans la musique, la peinture et la littérature
Julie Chevaux

134

Biographies des auteurs

Éditorial

A'icha Kathrada, CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Gianna Schmitter, CRICCAL, ED 122, Université Sorbonne

Nouvelle – Paris 3 / Universidad Nacional de La Plata

Rédactrices en chef de la revue *Traits-d'Union*

4

Revue *Traits-d'Union*

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Dans un contexte socio-culturel où les tensions et les conflits régissent notre quotidien, les frontières s'estompent entre les médias, les arts et les langues. La métaphore des « fertilisations croisées » permet ainsi de confronter des pratiques créatives hétérogènes issues de divers champs, qui exigent de nouvelles approches analytiques et réceptionnelles. Utilisée par le chercheur argentin Reinaldo Laddaga dans son essai *Estética de la emergencia*, cette image expose à partir d'un exemple d'écologie culturelle¹ « des phénomènes de "croisements" possibles, ainsi appelés "la fertilisation croisée", des "transferts structurels" d'un champ à l'autre, des conversations, les collaborations, les prêts, les amitiés, le tissage de désirs et de compétences, le bricolage d'idées et de productions" [...] »². L'intérêt pour les croisements possibles s'inscrit dans la lignée des travaux en *cultural studies* (avec les *material culture studies*, les *visual culture studies*, ou encore l'*iconic turn*), qui dès les années 1960 cherchent à déplacer le regard sur des productions culturelles non-canoniques, sur un entre-deux, alors que cet axe sera par ailleurs adopté par les études narratologiques et intermédiales. L'image des « fertilisations croisées » a surtout été adoptée par les sciences naturelles³, par son origine biologique, ou les sciences économiques et de l'innovation⁴, sans négliger la transposition de la terminologie en droit⁵ ou en sémantique du web⁶. Ces usages hétéroclites nous permettent d'interroger les dynamiques de production mêlant différentes formes artistiques, médias

ou langues qui se *fertilisent* les unes les autres, pour aboutir à une transformation et une réinvention des genres.

Les zones de contact provoquent-elles des frictions et des tensions intrinsèques à la création, ou s'agit-il de transgresser des limites ? Vivons-nous actuellement un moment clé de la production de l'*être-entre* ? Nous sommes de plus en plus confrontés à des objets culturels qui se trouvent au seuil de différents langages artistiques, tels que le texte verbal et l'image, ou encore de différents médias, comme sur les pages internet. Ces œuvres mettent en tension et bousculent des notions classiques comme le genre, les médias et le support, voire la littérature elle-même. Par ailleurs, les concepts qui définissent les relations entre ces objets sont multiples : transmédia, transmédialité, intermédialité, intramédialité, intertextualité, hybridité et bien d'autres. Ils finissent alors par se superposer et se confondre. Les outils théoriques et méthodologiques pour aborder ces concepts et questions doivent par conséquent être définis : depuis les années 1990, un courant de la critique venant de la narratologie décrit et analyse ces pratiques à partir des théories de l'intermédialité. Ce concept met l'accent sur l'entre-deux – l'*inter* – et ne s'intéresse plus seulement aux œuvres canoniques, mais à des productions culturelles oscillant entre culture lettrée et populaire, entre avant-garde et *mainstream*. Il prend ainsi une position politique, s'opposant à la tour d'ivoire de l'académie et du canon artistique. Il semble que le terme « intermédialité » soit apparu pour la

première fois en 1812 chez le poète et théoricien romantique Samuel Taylor Coleridge, mais ce n'est qu'en 1966 que l'artiste Dick Higgins⁷ l'introduit dans la discussion pour expliquer des phénomènes ou pratiques artistiques, comme celles de Duchamp, Fluxus⁸, des *happenings* etc., difficiles à catégoriser et à analyser à partir des théories traditionnelles.

À partir du cadre défini par les théories trans- et intermédiales⁹, il est possible d'élargir le questionnement et de prendre en compte les cas de hors-champ. La critique allemande Irina Rajewsky soutient que l'intermédialité est un phénomène culturel de base¹⁰ : depuis toujours, les différentes expressions artistiques et techniques ont dialogué et se sont influencées mutuellement. Or, nous assistons à une multiplication de telles œuvres grâce au développement technique et/ou technologique qui ne cesse de nous (inter)connecter à travers différents médias, d'offrir de nouvelles possibilités d'expression, mais qui pose également de nouveaux problèmes. Si nous définissons le média selon Marie-Laure Ryan¹¹, qui distingue la fonction transmissive de la fonction sémiotique du média, tant la question des médias que celle du support et leurs définitions sont indispensables pour appréhender l'intermédialité et la transmédialité. Au sein de ce numéro, nous constatons en effet que les auteurs ne travaillent pas tous à partir de la même conception des médias. Rajewsky soutient que l'intermédialité en littérature peut s'exprimer sous trois formes : par la combinaison médiatique d'au moins deux médias distincts dans un même support, par les références intermédiales (comme la mention de l'autre média, la comparaison entre médias ou l'emprunt des caractéristiques d'autres médias) et enfin par la transposition intermédiaire (comme la transposition d'un roman vers un film). La transmédialité est quant à elle exploitée par Henry Jenkins à partir de la notion

de transmedia *storytelling*, où chaque média mobilisé narre une partie de l'histoire, la transforme ou la continue¹². L'utilité de distinguer l'un et l'autre dépend certainement de l'objet d'analyse en question. Néanmoins, si l'on veut lutter contre l'imprécision conceptuelle, dont l'intermédialité et la transmédialité sont également des victimes, il convient de se poser les questions du support, de la définition du média et du but de l'analyse alors même que l'interdisciplinarité se pose comme un obstacle.

Ce huitième numéro de *Traits-d'Union* s'empare de cette diversité d'approches trans- et intermédiales à travers des contributions de jeunes chercheurs et de spécialistes, issues de disciplines et d'universités variées. Au sein de ce volume qui est lui-même interdisciplinaire, chaque discipline œuvre avec ses propres convictions et chaque chercheur forge ses concepts en fonction de son *corpus*, ce qui entraîne des approches et des résultats différents. Ainsi se pose la question de savoir s'il est possible de travailler à partir d'une théorie et d'une méthodologie unique de l'intermédialité, ou si au contraire cette approche est à condamner d'emblée. Adoptant une vision diachronique, ce nouveau numéro de *Traits-d'Union* s'organise en suivant une chronologie inversée à partir de pratiques artistiques de l'ultra-contemporain à celles du début du XX^e siècle pour le dossier central qui comporte les articles de jeunes chercheurs. La première partie se focalise sur les convergences entre arts, médias et technologie et elle est suivie par le dossier invité constitué de contributions de chercheurs et artistes. Le numéro se referme sur une série d'articles portant sur les subjectivités émergentes de l'entre-deux des langues, genres et arts.

Les « fertilisations croisées » se manifestent surtout de nos jours par l'articulation entre art et techno-

logie. Comment ne pas évoquer dans cette situation l'avènement de l'art sur internet ? Sera ainsi étudié par Corentin Lahouste le cas du site *Désordre* de Philippe De Jonckheere qui existe depuis 18 ans et multiplie les croisements entre images, textes, genres, médias, programmations informatiques, itinéraires, etc. ; tout s'y mélange pour perdre et se jouer du lecteur/visiteur/spectateur, grâce à un site sans cesse mouvant, mêlant l'autobiographie et l'autofiction. À l'inverse, Anne-Catherine Basoul analyse la « poétique @ » de l'auteur Richard Powers dans *Orfeo* et déplace la réflexion sur le livre imprimé, puisque l'écrivain y intègre des tweets fictifs. L'auteure se propose de montrer qu'*Orfeo*, à travers un pacte de lecture intermédial proposé au lecteur dès le titre, emploie l'esthétique des tweets dans la trame romanesque afin d'inclure la technologie et de musicaliser l'œuvre, qui ressemble alors à une fugue. Ce « roman @ » renferme une nouvelle théorie de la réception et une poétique de la prose : il entraîne une hybridation des genres, où l'art populaire séduit l'art institutionnalisé, qui à son tour le trahit, pour reprendre l'image de la critique Ana María Amar Sánchez¹³. Le livre, c'est également le point de départ de l'article de Victoria Lagrange qui attire notre attention sur le texte d'Angela Carter, *The Bloody Chamber (La Compagnie des loups)* dont les contes sont repris pour être actualisés et recyclés dans plusieurs médias. À partir du succès des réécritures des contes des frères Grimm par Angela Carter – qui en fait ressortir davantage le côté criminel et amoral, c'est-à-dire le potentiel gothique –, d'autres reprises destinées aux adultes se sont multipliées. L'auteure analyse ici la série de *comics, Fables*, de Bill Willingham et son adaptation consécutive à la télévision et dans des jeux vidéo. La transmédiabilité entraîne un déplacement, du monde merveilleux vers un monde urbain, occasionnant un changement de registre, du merveilleux vers

le réalisme. La réflexion sur la relation entre littérature et cinéma se poursuit dans l'article de Jessy Neau qui analyse deux questions sous-jacentes aux trois contributions précédentes : comment les lecteurs/spectateurs reçoivent-ils de nos jours leurs consommations culturelles et quels liens ces dernières tissent-elles dans leurs mémoires ? Par conséquent, est-il possible de distinguer le lecteur du spectateur, voire du visiteur ? C'est à partir de la confrontation de la mémoire littéraire et de la mémoire filmique que l'auteur forge le terme d'« intermédiabilité aléatoire », en revisitant d'abord la notion de l'intertextualité pour transposer sa réflexion sur l'intermédiabilité, avant de démontrer que nos souvenirs de lecteur et de spectateur sont des générateurs d'association.

Au centre de ce numéro, nous avons souhaité accueillir des contributions inédites d'artistes et de spécialistes de cette thématique de « fertilisations croisées ». Le photographe Baptiste Rabichon nous fait l'honneur de nous offrir une série de visuels qui illustre la couverture et l'intérieur de ce huitième numéro. Sa démarche transmédiatique, à l'image même de la couverture, mêlant photographies numériques et argentiques, matérialise la thématique de ce numéro. Grâce à son essai, Sébastien Lefait, professeur d'études américaines et médiatiques à l'Université Paris 8, remet quant à lui en question la notion de transmédiabilité même à travers l'exemple de la « série télé-réalité » *UnREAL*, qui met en avant les zones d'interférences entre la réalité et la fiction, faisant de toute fiction un espace transmédiatique. La fertilisation s'opère également dans la démarche artistique de Leonardo Marcos, artiste pluridisciplinaire, qui nous expose son projet de « poésie digitale » grâce à une interview : il crée une poésie qui sort du livre, qui se fait présent et prend place au milieu de la vie urbaine, par des projections et installations. L'artiste et chercheur scientifique

Olivier Perriquet travaille aussi sur la matérialité de l'image et nous fait don de deux images tirées de modélisations 3D, inspirées par une statue du parc Haw Par Villa à Singapour. Combinant d'un côté, par la multitude de sources – mythologie, folklore, références bibliques – et de l'autre, par l'usage de techniques diverses – photographie, modélisation 3D et écriture –, la contribution d'Olivier Perriquet nous livre les secrets de sa création artistique. Le dossier invité se referme sur la contribution de Liliane Louvel, professeure émérite de l'Université de Poitiers en études anglophones et spécialiste du rapport entre texte et image. L'auteure revient sur les relations entre texte et image, et sur la manière dont l'image nous permet de rebondir sur d'autres disciplines ou d'autres arts en sciences humaines, mais également en sciences « dures » à partir de la notion d'*ekphrasis* comparative.

Les contributions des jeunes chercheurs mettent par la suite en exergue un autre aspect des subjectivités émergentes : l'entre-deux. Camille Back s'intéresse ainsi aux croisements entre langues, plus précisément au potentiel poétique du *code-switching* entre l'anglais et l'espagnol, entrepris et revendiqué par l'écrivaine chicana Gloria Anzaldúa. Traverser les frontières linguistiques devient un positionnement politique, contre l'oppresseur blanc pour qui ce langage hybride n'est que preuve d'insoumission. Comme dans d'autres cas où les artistes travaillent l'entre-deux, le texte devient performatif, car il change notre perception et repousse les frontières. Un autre exemple de l'entre-deux est analysé par Cécile Rousselet par le biais du floutage des barrières entre les différents genres de textes dans *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* de Kai Hermann et Horst Rieck, à savoir : les textes journalistiques, juridiques ou épistolaires qui s'utilisent ici pour l'élaboration du récit de vie. La confrontation des différents médias rend

compte de l'éclatement et de l'impossibilité d'écrire un récit véritablement totalisant. Ainsi, l'intermédialité fait partie d'une esthétique bien connue des récits de la fin du XX^e siècle : celle du métadiscours qui attire l'attention sur l'impossibilité de l'écrire-soi. Dans cette chronologie inversée, les deux dernières contributions du numéro se proposent alors de revenir sur les relations intermédiaires que provoquent la peinture et la musique, aussi bien dans une pièce de théâtre que dans la littérature. Isabella Gusmão Duarte s'intéresse à la première pièce de théâtre d'Elias Canetti, *Noce*, de 1932. L'auteure retient qu'il est possible de retrouver dans *Noce* des caractéristiques de la peinture expressionniste, notamment la déformation des corps et des objets, et ceci dans un but pédagogique : Canetti veut, par le pittoresque, choquer le spectateur. S'y ajoute la dimension sonore, avec des personnages qui ressemblent à des instruments de musique, alors que la musique devient elle-même un personnage principal. Julie Chevaux pour sa part aborde dans l'article qui clôt ce numéro une triple comparaison intermédiaire entre la musique, la peinture et la littérature dans l'œuvre de deux membres du Bloomsbury Group : E.M. Forster et Roger Fry. Là encore, c'est la réception qui est au cœur des interrogations, puisqu'elle analyse la notion de « distraction fertile » mise en avant par les auteurs qui se demandent comment le spectateur ou l'auditeur serait capable de créer des images à partir de la musique ou au contraire de créer un texte pour interpréter un tableau. En se détournant paradoxalement de l'œuvre d'art en question, E.M Forster et Roger Fry hésitent entre un idéal formaliste et la nécessité de l'indépendance de chaque art, pour problématiser la position inédite de l'art moderne qui exige un nouveau mode de réception.

Avec la sortie de ce huitième numéro de la revue des jeunes chercheurs

Traits-d'Union, nous avons souhaité tisser des liens entre différentes sortes de « fertilisations croisées » à la frontière des arts, des médias et des langues. Des points de connexion se sont dégagés, à l'image des tendances au travail d'équipe dans l'art actuel et plurimédial, ou encore de l'intérêt de la recherche pour la réception et sa

dimension intermédiaire et aléatoire à travers les siècles. Loin d'avoir épuisé toutes les interférences et les combinaisons possibles, les travaux de ce numéro permettent, néanmoins, de dégager une certitude : les artistes, à travers les siècles, créent à partir de « fertilisations croisées ». •

¹ Voir à ce sujet Zapf Hubert, *Literature as Cultural Ecology: Sustainable texts*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016.

² Notre traduction (« [...] todos los cruces posibles, de la llamada 'fertilización cruzada', de las 'transferencias estructurales' de un campo a otro, de las conversaciones, las colaboraciones, los préstamos, las amistades, el entretejido de deseos y competencias, el bricolaje de ideas y producciones », Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia – La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 94).

³ Les ouvrages en langue française ayant pour objet cette image sont peu nombreux. En sciences naturelles, le prédécesseur est *The Effects of Cross and Self Fertilisation in the Vegetable Kingdom* de Charles Darwin, Londres, J. Murray, 1878.

⁴ Voir Savall Henri et Zardet Véronique, *Ingénierie stratégique du Roseau : souple et enracinée*, Paris, Economica, 1995.

⁵ Voir Brunengo-Basso Stéphanie, *L'émergence de l'action de groupe, processus de fertilisation croisée*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2011.

⁶ Voir Dousset Bernard (dir.), *Fertilisation croisée des contenus à l'ère du numérique*, Paris, Hermes science publication, Lavoisier, 2013.

⁷ Cf. Higgins Dick et Higgins Hannah, « Intermedia. », Project MUSE [En ligne], *Leonardo*, vol. 34 n° 1, 2001 [1966], p. 49-54 [consulté le 13 septembre 2017], <http://muse.jhu.edu/article/19618>. Publication originale : Higgins Dick, *Something Else Newsletter*, 1, n° 1, Something Else Press, 1966.

⁸ Le mouvement Fluxus est un mouvement international qui naît dans les années 1960. Initié par l'artiste George Maciunas, les mentors en étaient Marcel Duchamp et John Cage. Il s'agit d'un mouvement qui est à comprendre dans la lignée de l'avant-garde : anti-institutionnel et travaillant la fertilisation entre arts et médias dans toutes formes d'expression, notamment les *happenings*.

⁹ Voir à ce sujet par exemple les apports de Wolf Werner et Bernhart Walter (éd.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2006 ; Peach Joachim et Schröter Jens (éd.), *Intermedialität analog/ digital : Theorien – Methoden – Analysen*, München, W. Fink, 2008 ; Grishakova Marina et Ryan Marie-Laure, *Intermediality and Storytelling*, New York, De Gruyter, 2010 ; Guelton Bernard (dir.), *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013.

¹⁰ Rajewsky Irina, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », in Fischer Caroline et Debrosse Anne (dir.), *Intermédialités*, SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée), 2015, p. 32.

¹¹ « Les médias transmissifs incluent la télévision, la radio, Internet, le gramophone, le téléphone – des technologies de types divers – tout comme les moyens culturels, comme les livres et les journaux. Les médias sémiotiques seraient le langage, le son, l'image, ou plus rigoureusement, le papier, le bronze, le corps humain, ou les signaux codés électromagnétiquement stockés sur un ordinateur », nous traduisons (« Transmissive media include television, radio, the Internet, the gramophone, the telephone – all distinct types of technologies –, as well as cultural channels, such as books and newspaper. Semiotic media would be language, sound, image, or more narrowly, paper, bronze, the human body, or the electromagnetically coded signals stored in computer memory. », Ryan Marie-Laure, « Media and narrative », in Ryan Marie-Laure, Herman David et Jahn Mandred, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005, p. 289).

¹² Jenkins Henry, « Transmedia Storytelling 101 » *Blog officiel de Henry Jenkins* [En ligne], « Confessions of an Aca-Fan », 22 mars 2007, [consulté le 13 septembre 2017], http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

¹³ Amar Sánchez Ana María, *Juegos de seducción y traición : literatura y cultura de masas*, Argentine, Viterbo, 2000.

COMITÉ DE RÉDACTION

RÉDACTRICES EN CHEF : **Aïcha Kathrada**, CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et **Gianna Schmitter**, CRICCAL, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université Nacional de La Plata | CHARGÉE DE COMMUNICATION ET DE DIFFUSION : **Alexia de Mari**, IRCAV, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | CHARGÉE DE FINANCES : **Priscilla Coutinho**, CREPAL, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | CHARGÉS DE MISSION : **Sophie Desplanches**, docteure d'EDEAGE, ED 514 et **Antonino Sorci**, CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | RESPONSABLES DU COMITÉ SCIENTIFIQUE : **Laetitia Sauwala**, docteure de CLESTHIA, ED 268 et **Anne Sweet**, docteure de CREW, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | SECRÉTAIRES DE RÉDACTION : **Alice Burrows**, DILTEC, ED 268 et **Marion Coste**, docteure de THALIM, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

COMITÉ D'HONNEUR

Pierre Civil, Professeur de langues et littératures romanes, directeur de l'école doctorale Europe Latine-Amérique Latine- ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Philippe Daros**, Professeur de littérature générale et comparée, directeur de l'école doctorale Littérature française et comparée - ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Raphaëlle Moine**, Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles, directrice de l'école doctorale Arts & Médias - ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Aliyah Morgenstern**, Professeure de linguistique, directrice de l'école doctorale Études Anglophones, Germanophones et Européennes - ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Dan Savatovsky**, Professeur en sciences du langage, directeur de l'école doctorale Langages et Langues : description, théorisation, transmission - ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

COMITÉ SCIENTIFIQUE

(PROFESSEURS ET ENSEIGNANTS-CHERCHEURS)

Florence Baillet, Professeure, CEREQ, ED 514, Centre d'Études et de Recherches sur l'Espace Germanophone, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Cécile Camart**, Maîtresse de conférences, LIRA, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Mariana Di Cio**, Maîtresse de conférence, CRIAL/ CRICCAL, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Emmanuelle Garnier**, Professeure, LLA-CRÉATIS, Université Toulouse Jean-Jaurès | **Charlotte Gould**, Maîtresse de conférence, PRISMES, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Kerstin Hausbei**, Maîtresse de conférence, CEREQ, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Raphaëlle Moine**, Professeure, IRCAV, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Danièle Moore**, Professeure, DILTEC, ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université Simon Fraser, Canada | **Fabrice Rochelandet**, Professeur, ICRAV, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Arnaud Rykner**, Professeur, IRET, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Christilla Vasserot**, Maîtresse de conférence, CRIAL/ CRICCAL, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Bernard Vouilloux**, Professeur, UFR de littérature française et comparée, Sorbonne Université – Faculté des lettres

COMITÉ SCIENTIFIQUE (DOCTEURS)

Luísa Assunção Pesché, docteur de l'ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Anne Cousson**, docteur de l'ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Yann Deschamps**, docteur de l'ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Léonor Grasser**, docteur de l'ED 267, Université Sorbonne – Paris 3 / Université Paris Descartes / CNRS | **Bhawana Jain**, docteur en langue, littérature et civilisation anglaises, Université de Nice – Sophia Antipolis, France | **Fabien Landron**, docteur de l'ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Camille Prunet**, docteur de l'ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Maral Samil-Joseph**, docteur de l'ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Maria Serafina Russo**, docteur de l'ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Francesca Tumia**, docteur de l'ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

COMITÉ DE LECTURE

Valeria Arguello Castro, docteur de l'ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Morgane Belhadi**, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Emilie Darzi**, docteur de l'ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Claire Dutoya**, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Raja Gmir Ezzine**, docteur de l'ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Clément Grouzard**, Université du Maine | **Tommaso Meldolesi**, docteur de l'ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Constantin Mytaloulis**, docteur de l'ED 268, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Lorrene Petters**, docteur de l'ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Charles Plet**, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / ED DLLF, Université de Montréal | **Etienne Sauthier**, docteur de CREDA, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Charlotte Wadoux**, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Numéro évalué par le comité de lecture des Presses Sorbonne Nouvelle.

Avec le soutien des écoles doctorales et la Commission de la recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGES : **Inès Prévot**

ILLUSTRATION DE COUVERTURE : *Ranelagh*, copyright **Baptiste Rabichon**

Toute reproduction interdite. Sauf mention contraire, les photographies illustrant l'ensemble du numéro, à l'exception des visuels associés aux articles, sont la propriété exclusive de l'auteur, Baptiste Rabichon.

ISSN 2105-1135



Composer l'hétérogène

Désordre de Philippe de Jonckheere

Corentin Lahouste, aspirant FNRS, Université catholique de Louvain

12

Revue *Traits-d'Union*

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Résumé : *Désordre*, site internet créé, développé et alimenté par Philippe De Jonckheere depuis le tout début des années 2000, est une œuvre hypermédiatique à la structure étoilée qui se caractérise par l'hybridation sémiotique et la transartialité dans un cadre oscillant entre l'autobiographique et l'autofictionnel. Par cette contribution, il s'agit de montrer comment *Désordre* déjoue les formes traditionnelles ainsi qu'un principe d'uniformisation, en étant tout entier tourné vers une logique du déformatage, de l'hybridation et de la reconfiguration perpétuelle. Est mis en lumière la manière dont l'œuvre de De Jonckheere, composant l'hétérogène, se présente, à l'image de l'existence humaine, comme un patchwork de mille et un éléments sémiotiques rassemblés et mêlés entre eux. C'est également la portée critique et politique de *Désordre*, saisie comme œuvre *trickster*, qui sera soulignée dans ces pages.

Mots-clés : *Désordre*, Philippe De Jonckheere, hybridité sémiotique, transartialité, expérimentations

Abstract: *Désordre*, website that Philippe De Jonckheere has been developing and maintaining for over fifteen years (since 2000), is an hypermediatic work with a star-shaped structure characterized by semiotic hybridization and transartiality, in a context oscillating between the autobiographic and the autofictional. Through this contribution, the aim is to show how *Désordre* thwarts traditional forms and the principle of standardisation, by focusing his attention on a logic of hybridisation, unframing, and perpetual reconfiguration. I highlight the way De Jonckheere's work, by compounding the heterogeneous, presents itself, comparably to human existence, as a patchwork of thousand and one semiotic components gathered and mingled with each other. Ultimately, it's the political and critical scope of *Désordre*, captured as a *trickster* work, that will be underlined in the following pages.

Keywords: *Désordre*, Philippe De Jonckheere, semiotic hybridity, transartiality, experimentations

Nous pouvons essayer autre chose. À partir de la base, dans un espace ouvert. Il s'agit, au fond, de remettre l'art en mouvement. Que l'artiste redevienne un piéton de l'espace, un arpenteur des lieux du monde, et l'art, un élément vital qui accompagne le parcourer de l'existence¹.

Désordre, site internet créé, développé et alimenté par Philippe De Jonckheere depuis le tout début des années 2000, est une œuvre hypermédiatique² à la structure étoilée qui se caractérise par l'hybridation sémiotique et la transartialité dans un cadre oscillant entre l'auto-biographique et l'autofictionnel. Sorte de journal polyphonique en ligne, fortement marqué par l'activité photographique et qui comprend actuellement (2018) près de 300.000 fichiers, il rejoue la pratique diaristique en convoquant, de par son ancrage numérique, textes, images, sons et vidéos. Composé de très nombreux projets (souvent à contrainte), il est également marqué par un processus d'expansion progressive non-téléologique. Pratique artistique et littéraire nativement numérique, il affiche, à l'instar de la plupart des œuvres de ce type, une textualité ouverte, perpétuellement inachevée, marquée par « la fragmentation, l'indétermination, la multinéarité et le manque de clôture inhérents au médium³ ». Le travail de De Jonckheere s'oppose donc totalement à une vision greenbergienne de l'art qui, comme le note Lionel Ruffel, « défend l'idée d'une pureté de chaque pratique artistique, se concentrant, pour l'explorer, sur son propre médium⁴ ».

Désordre, qui ne devait initialement consister qu'en un site original de présentation du travail photographique de De Jonckheere, déjoue les formes traditionnelles, conventionnelles ainsi qu'un principe d'uniformisation. Le site, qui d'écrit est très vite devenu œuvre, est en effet tout entier tourné vers une logique du déformatage et de la reconfiguration perpétuelle : il s'engage invariablement dans la déstabilisation et la transgression, en mettant à mal toute perspective catégorielle. De Jonckheere, avec ses projets, dépasse par exemple un contexte strictement photographique ou strictement littéraire. Il se situe, pour le dire avec les mots de Gilles Suzanne, « en opposition à l'art établi tout à la fois autoritaire, virtuose et indexé sur une technique qui lui est spécifique⁵ ». Aussi, dans *Désordre*, le texte n'existe que rarement seul : à l'instar de la plupart des œuvres hypermédiatiques, « il côtoie des images et il est intégré à des dispositifs qui l'animent, l'effacent ou l'opacifient à souhait⁶ », pour reprendre les mots de Bertrand Gervais. Il s'agit dès lors de voir comment l'œuvre de De Jonckheere, composant l'hétérogène, se présente, à l'image de l'existence humaine, comme un patchwork de mille et un éléments rassemblés et mêlés entre eux ; de souligner la texture fondamentalement hybride du site – marquée par de nombreuses fertilisations croisées –, qui déploie une forme et une structure mixtes, fragmentées, ouvertes, qui échappent toujours et qui paraissent intotalisables, inépuisables.

I Œuvre mouvante, œuvre plurielle

René Audet et Simon Brousseau, dans un article qui évoque la poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique, décrivent, au sujet de *Désordre*, « une expérience de navigation sans cesse plus déroutante, complexe⁷ ». En effet, il est une œuvre labyrinthique mue par une dynamique centrifuge – d'éclatement, d'échappée, de dispersion par rapport à un centralisme – ; en d'autres mots, il est mu par une logique de la périphérie. *Désordre* témoigne en ce sens d'un principe d'organisation à la fois rhizomique et archipelagique, qui valorise la mouvance contre le statisme, la multiplicité et l'hétérogénéité contre l'unitaire et l'uniforme.

La photographie d'une pomme-de-terre ayant germée (fig. 1) – et déployant de ce fait un grand nombre de ramifications –, que l'on retrouve sur le site, pourrait en constituer l'image prototypique.



Fig 1 © Philippe de Jonckheere⁹

Désordre peut par conséquent être saisi comme une œuvre hybride, à la croisée des arts et médias, et cela davantage encore en tant qu'il représente un lieu de perpétuelles expérimentations. Le projet *Ursula*⁹, l'un des derniers en date et qui complexifie davantage encore la structure du site, vient tout particulièrement mettre en relief cet aspect, ainsi que le suggère une note de De Jonckheere :

Et dans cette réunion à la fois d'images fixes, d'images animées et de sons, c'est assez naturellement que je me suis tourné vers une forme Ursula. Cela m'a pris un peu de temps pour concevoir une forme Ursula que je n'avais pas tout à fait utilisée jusqu'à présent, mais j'y suis parvenu¹⁰.

Le site est donc animé par l'idée de sans cesse tenter, de faire surgir du neuf, d'aller vers de nouvelles formes, de s'engager vers l'inconnu. On retrouve une vraie dimension artisanale dans le processus de création déployé par le bâtisseur de *Désordre* qui dit d'ailleurs travailler par tâtonnements. Il s'agit d'« arpenter sans but [sa] garrigue personnelle sans jamais tâcher de s'orienter, et surtout sans souci du retour¹¹ », comme le formule De Jonckheere dans un texte en hommage à Samuel Beckett. Et Spyros Simotas parle en ce sens du garage¹², endroit où l'on bricole et qui est de nombreuses fois évoqué par De Jonckheere, comme lieu archétypal de l'œuvre¹³.

Au fil du temps, le site n'a donc cessé d'évoluer et de se transformer. Il est un vrai lieu d'expérimentations artistiques et de cohabitation générique, où se côtoient projets photographiques (*Faux raccord*, *Travail de Romains*, *Algues*, pour ne citer qu'eux), petites nouvelles (*Domestique*, *Orties*, *Corridor*, etc.), œuvres inter- et trans-médiatiques (*L'immuable en question*, *Cinquantaine ou Le Jour des Innocents*), citations de livres qu'a lus l'auteur¹⁴, anecdotes de son quotidien (voir *Contre*, *Le petit journal*), etc. De même, certains projets (*Contre*, *Apnées*, *Formes d'une guerre*) peuvent migrer d'une forme à une autre, être inscrits dans un entre-

mêlement formel et même donner lieu à des spectacles/performances. C'est le concept d'*informe* – que la photographie de la pomme-de-terre évoquée ci-avant rend bien – qu'il me semble dès lors pertinent de convoquer afin de rendre compte de l'œuvre. On peut en effet parler de plasticité et de malléabilité des contenus présents et peu à peu accumulés sur le site, étant donné qu'une même image peut être utilisée dans le cadre de différents projets, mais aussi parce que certains projets sont inscrits dans un processus évolutif. La matière du site est en ce sens sans cesse réorganisée, ouvrant des parcours de lecture toujours nouveaux. En tant que lecteur-visiteur-arpenteur du site, on est à la fois confronté à un polymorphisme et à un principe d'indétermination persistant. *Désordre* peut dans cette lignée être appréhendé comme un « hyperespace¹⁵ », selon l'acception que Fredric Jameson a donné à ce terme, qui renvoie à un espace multipolaire et décentr(al)isé. *Désordre* est ainsi une œuvre qui s'oppose, pour le dire avec les mots de Christiane Vollaire, « aux idéologies de la forme¹⁶ » : De Jonckheere s'est engagé dans la production de formes artistiques qui ne s'assimilent plus en rien aux canons génériques classiques.

Par ailleurs, De Jonckheere refuse toute hiérarchie esthétique. Il promeut cette idée, déjà investie par les dadaïstes au début du XX^e siècle puis ensuite par le mouvement FLUXUS, selon laquelle tout peut faire œuvre. Comme le formule Béatrice Bonhomme, « [i]l n'y a pas de hiérarchie parmi les choses du réel, c'est plutôt une question de poids d'existence, de poids de présence¹⁷ ». *Désordre*, marqué par un enracinement médiatique pluriel, se présente en ce sens comme un bric-à-brac qui amasse, mélange, hybride. Y est réalisé un décroisement des pratiques artistiques, suivant lequel les différents régimes sémiotiques convoqués le sont de manière complémentaire et en se stimulant réciproquement. Le site constitue par conséquent un espace sédimenté composé de matériaux divers et multiples, amoncelés, enchevêtrés et réarrangés dans un mélange parfois confusionnel. L'œuvre de De Jonckheere est similaire en ce point à celle de la poétesse Valérie Rouzeau qui « accumule pêle-mêle le tout venant du vivre, jouant à brouiller pistes et frontières¹⁸ ». Comme l'a noté René Audet, *Désordre* apparaît comme un

[...] nœud de ressources diverses, de nature médiatique variable ; la photo, la vidéo, les extraits sonores entrent en dialogue avec le texte, sur la base d'une intratextualité justifiant les réseaux de liens tissés autour de l'œuvre¹⁹.

Aussi, *Désordre* est une œuvre mue par un principe de liberté radicale, où il s'agit de toujours emprunter de nouvelles pistes, de nouveaux tracés, dont il est possible (voire souhaitable) de se détourner pour éventuellement y revenir par la suite – ou non. Suivant cette conjecture, il n'est pas anodin que le projet photographique *Mille Chemins* de Hanno Baumfelder (fig. 2) soit inséré dans *Désordre* ; il en figure une belle représentation.



Fig. 2 Compilation de sept photographies du projet *Mille Chemins* de Hanno Baumfelder – un des « invités » du site – qui est inséré dans *Désordre*. © Hanno Baumfelder²⁰

L'œuvre est ainsi façonnée par une logique de la déliaison, de la délinéarité, du discontinu. René Audet assure en ce sens que « la continuité [y] est déroutée par la multiplication des fenêtres et des pages-écrans, autant que par les contraintes des plateformes²¹ ».

Désordre se présente également comme une œuvre de l'hétérogène, dans son processus de création et de développement, étant donné qu'elle est marquée par un principe de coopération. En effet, De Jonckheere est aidé dans la construction de son site par un développeur : Julien Kirch. Sans ce dernier, *Désordre* n'aurait pas la forme souhaitée par son créateur. Une page du site, liée à l'hypertexte textuel *Chinois (ma vie)* composé par De Jonckheere, qui représente une sorte de *vademecum* de leur travail conjoint, met explicitement en lumière le rôle déterminant de Julien :

Travailler en collaboration avec Julien est une expérience très enrichissante [...]. Julien commence par me demander un cahier des charges dans lequel je dois décrire toutes les options que j'envisage – en dehors de toute contrainte technique – [...]. Cela fait, il me propose en général de nouvelles options auxquelles je n'avais pas songé et que quelques efforts de programmation rendent possibles, j'accepte ou non de les ajouter au programme. [...] Au bout d'une semaine souvent, je reçois une première version du programme, il s'agit d'une version brute avec laquelle Julien s'assure que mes besoins ont été en grande partie compris. Et puis je reçois de plus en plus de fichiers rippés, de nouvelles versions de test [...]. D'une fois sur l'autre, je demande des modifications, certaines posent d'ailleurs des problèmes proches de l'insoluble à Julien mais qui toujours s'acharne à y trouver des solutions qui apparaissent jusqu'alors inatteignables. De réglages fins en modifications minutieuses, je vois l'application écrite par Julien ressembler, miraculeusement, de plus en plus à ce que j'avais envisagé au premier jour, et qui n'était qu'une vue de l'esprit, enrichie au passage de quelques suggestions toujours opportunes de Julien²².

Par ailleurs, dans la sorte de mode d'emploi que De Jonckheere a rédigé au sujet de la visite de *Désordre*, sont aussi évoqués les rôles déterminants de LL de Mars et de François Bon :

Parmi les nombreuses personnes qui ont contribué à rendre le site comme il est aujourd'hui trois d'entre elles sont à remercier au premier plan, LL De Mars (site le Terrier) qui a longtemps fait preuve d'une patience angélique pour m'expliquer les plus rudimentaires des astuces techniques et qui continue aujourd'hui à me conseiller (critiquer) utilement notamment quand l'arsenal des gadgets n'est pas utilisé de façon ni convaincante ni suffisamment légère, François Bon (remue.net, Tiers livre, Tumulte), qui aura beaucoup accompagné la progression du site notamment en le faisant connaître et lui aussi toujours d'utile conseil à tous niveaux [...]²³.

Le principe de coopération est donc au cœur de l'entreprise de De Jonckheere qui vient désacraliser la figure de l'auteur solitaire. Par ailleurs, *Désordre* est également le lieu d'accueil et d'exposition d'œuvres ou de projets dont De Jonckheere n'est pas le créateur. Le site est ainsi le lieu de rencontre entre l'univers déployé par ce dernier et le travail d'autres artistes, présentés comme des « invités » du site, tels que, entre de nombreux autres, Dominique Pifarély, Emmanuelle Anquetil ou Jacky Chriqui. C'est de cette manière qu'une des plus belles pages de *Désordre* selon De Jonckheere n'est pas de sa main ni même de son initiative, mais de Thomas Deschamps : elle s'intitule *Trois girafes et deux limaces*²⁴. De Jonckheere n'a donc cessé d'incorporer du contenu autre, « étranger », au fil de la construction de *Désordre*. Il a mis en place un vrai processus d'incrustation, de perméabilité avec l'*en-dehors*. Et *Désordre* représente par conséquent, plus que jamais, le concept d'œuvre ouverte tel que développé par Umberto Eco.

Le site est également une œuvre du mouvement, une œuvre en mouvement, marquée par une esthétique du flux continu et de la reconfiguration perpétuelle. Une fluence permanente et multidirectionnelle, calquée sur celle du réel, caractérise ainsi l'œuvre qui peut d'ailleurs être appréhendée comme un perpétuel *work in progress*. La page d'accueil du site (fig. 3) constitue l'exemple prototypique de ce principe.



Fig. 3 © Philippe de Jonckheere et Julien Kirch²⁵

Elle offre en effet au regard un ensemble d'images disparates, une constellation de photographies qui représentent autant de portes ouvertes sur des mondes – que sont les différents projets menés par De Jonckheere depuis plus de 15 ans –, et cela, en s'affranchissant des contraintes du sens et de l'unité. On pense spontanément à un tiroir rempli de souvenirs qui aurait été retourné. Mais surtout, d'une navigation à l'autre, elle n'est jamais la même : les images qui s'y trouvent s'y disposant différemment à chaque nouvelle actualisation.

La page d'accueil du *Désordre* étant ce qu'elle est également, extrêmement résistante au calcul de probabilités, et qui envoie vers autant de pages qui sont faites de cette façon désormais curieuse et non fixe, autant vous dire que dorénavant plus personne ne voit la même chose sur le site du *Désordre*. [...] Sans compter qu'aussi nombreux que vous soyez à regarder cette page, et même plusieurs propositions de cette page, il est peu probable que deux visiteurs voient, ne serait-ce qu'une seule fois, la même combinaison. [...] Et vous n'imaginez même pas à quel point cette pensée m'est agréable²⁶.

Suivant le principe d'un *perpetuum mobile* – propre à l'existence humaine –, rien n'est jamais fixé dans *Désordre*. De Jonckheere ouvre « au fluide des choses²⁷ », comme le dirait Michaux. Aussi, tout parcours de lecture (arpentage, exploration) de/dans l'œuvre est inédit. Il est impossible de réaliser deux fois le même cheminement à travers les différentes pages du site, qui est engagé dans un perpétuel métamorphisme et où il s'agit d'accepter une certaine déprise. De Jonckheere signifie explicitement qu'il souhaite que le visiteur de son site se perde à travers les différentes pages :

Le but de ce site n'est pas que vous puissiez vous orienter fiablement, son nom est en soi une indication vraie. Aussi des surprises et des incohérences vous attendent. [...] Le labyrinthe, qui doit se tisser au fur et à mesure de votre navigation, est en fait tri-dimensionnel, c'est-à-dire que non seulement les liens peuvent vous catapulter d'un coin à l'autre du site, mais souvent aussi ils ouvrent de nouvelles fenêtres de navigation comme autant de nouveaux dédale²⁸.

Une bonne partie du sens de *Désordre* s'établit par conséquent à partir de son dispositif de dérive. C'est le processus qui agit et qui est porteur de la sémantisation de l'œuvre. L'anomie y est donc construite, voulue, ainsi que peut en attester le plan manuscrit du site (fig. 4) réalisé de manière quelque peu ludique et/ou ironique par De Jonckheere.

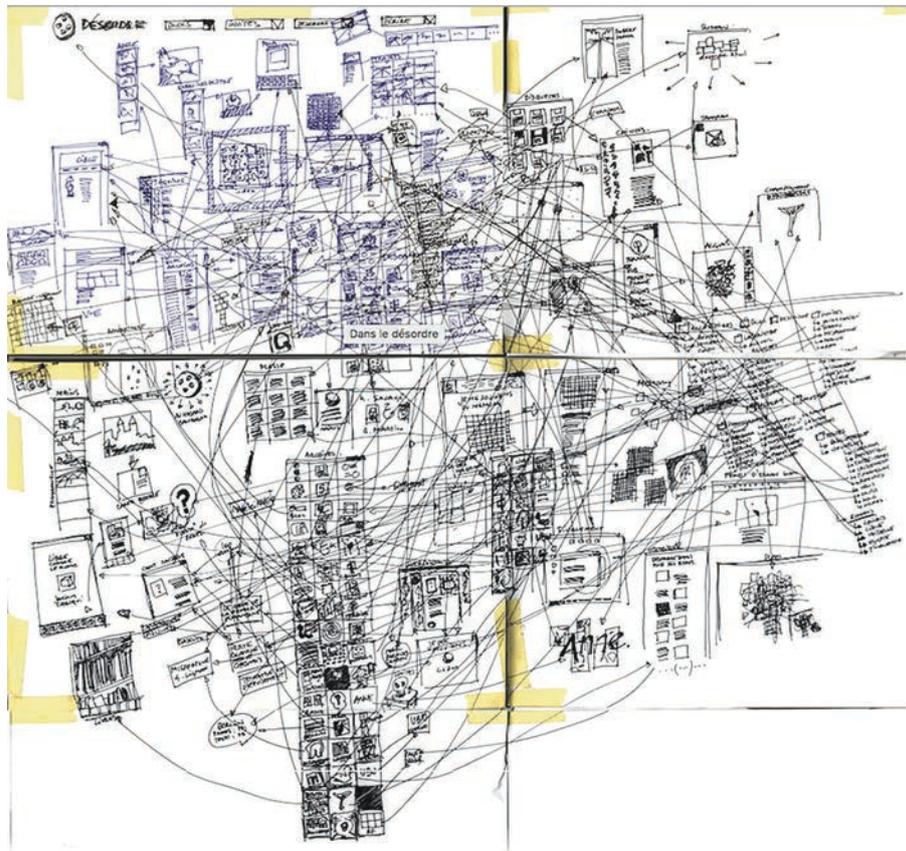


Fig. 4 © Philippe de Jonckheere²⁹

La forme éditoriale de *Désordre* va donc, comme son nom l'indique, à l'inverse de l'impératif de simplicité, de stabilité et de maniabilité qui est généralement le propre d'un blog³⁰. Accroissant les possibilités de n'importe quelle page imprimée – même la plus inventive –, le numérique/l'écran, tel qu'il est investi par De Jonckheere, permet donc de donner à voir et à ressentir un mouvement manifeste et effectif, de même que la mise en place d'un principe aléatoire total. C'est donc également une esthétique du brouillage, de la confusion, de la bifurcation qu'a développée De Jonckheere qui ne cesse de jouer et de s'amuser avec le motif cacophonique. *Désordre* peut dès lors aussi être vue et lue comme une œuvre du trouble.

I Investir l'infra-ordinaire, dire la vie

Dans cette perspective, *Désordre*, en tant qu'œuvre du quotidien qui promeut le réel dans sa physicalité la plus immédiate et la plus nue, abolit la distinction entre art et vie – s'il est seulement pertinent de les disjoindre. Explosée, débordante, elle est une œuvre dont le cadre se dissout, est dissous – où le concept même de cadre est rendu inopérant : on ne sait pas vraiment jusqu'où va l'œuvre puisqu'elle renvoie vers d'autres sites, vers d'autres projets et travaux artistiques, et, en tout premier lieu, vers la vie même de Philippe de Jonckheere. Cet aspect de non-clôture de l'œuvre renvoie à ce que Samuel Archibald a appelé le troisième moment de la doxa hypertextuelle³¹. Comme le note Pierre Ménard, « [l]e désordre n'a pas de fin. Le site propose en effet une approche réticulaire, lié au support qui le rend possible, l'espace hypertextuel du Web, qui lui non plus n'a ni début, ni fin³² ». S'inscrivant dans une logique de l'hyperlien, *Désordre* est sans cesse projection vers le dehors ; il entraîne perpétuellement vers un ailleurs. Sa nature est foncièrement plurielle, mixte, bigarrée. On peut retrouver cet aspect dans *Désordre* en tant qu'il peut être saisi comme une œuvre traitant de l'infra-ordinaire. Les titres de plusieurs de ses projets le soulignent particulièrement : *Le quotidien*, *Le petit journal*, ou encore *Février*. Y est donc exalté le *pas-grand-chose*, le *presque rien*, de même qu'y est mis en lumière le caractère composite de la vie, ainsi qu'en témoigne son projet *La vie (comme elle va)* (fig. 5) qui se présente sous la forme de photographies disparates superposées, venant dresser un chemin existentiel autre qu'« agendaire » : une constellation sensible, qui affiche un paysage émotionnel et mémoriel filandreux, mosaïque.



Fig. 5 © Philippe de Jonckheere³³

Dans *Désordre*, œuvre des « mille “petits riens” dont la succession aléatoire fait la vie de tous les jours », l'attention est portée au détail, à ce qui relève de l'anecdotique, de l'inaperçu. Elle est marquée par « un enjeu du minuscule³⁵ » et s'inscrit ainsi dans la continuité de celle de Georges Perec, dont De Jonckheere reconnaît explicitement l'héritage³⁶. *Désordre* explore la vie courante et se situe donc en-deçà de l'extraordinaire et du spectaculaire :

[...] c'est le frêle espoir, non de retenir un peu de ce qui s'écoule, projet fantasque, mais de maintenir en pleine lumière, *ce qui justement reste et demeure dans l'ombre*, une ombre qui s'épaissit à mesure que s'entasse sur eux de nouveaux événements pareillement minuscules et aussi peu aptes à émerger de la masse indifférenciée du temps qui engluie ce que justement on oublie³⁷.

Cette perspective a pour but de relancer une dynamique sensorielle faisant en sorte que *Désordre* apparait comme l'espace d'un approfondissement du réel qui donne lieu à ce que Guillaume Le Blanc nomme une « réalité réinventée par des pratiques de l'ordinaire qui sont autant de contamination du réel par le possible³⁸ ». Le quotidien y est investi en tant que « champ éternellement ouvert à la différence³⁹ », en tant que lieu exempt de hiérarchie, comme un « présent animé par l'expérience vécue mais réfractaire à toute classification⁴⁰ », pour reprendre les mots employés par Michael Sheringham dans son ouvrage *Traversées du quotidien*. *Désordre* s'engage ainsi dans « l'anarchie d[e son] clair-obscur », pour citer ici une formule de Lukács⁴¹. Par ses différents projets, De Jonckheere stimule donc l'expérience de proximité dans l'optique de faire ressurgir la dimension sensible, sensorielle et éminemment affective de l'expérience du quotidien. Il refait du quotidien une expérience, un espace expérientiel – un lieu affectualisé. En effet, le site se fait espace particulier de configurations des sensations, en ayant recours à des matériaux de natures médiatiques très diverses. Leur mise en présence vise à une expérience sensible/sensitive la plus approfondie possible. Aussi, l'aspect composite, parfois débraillé de l'œuvre est mis en avant, valorisé, car il renvoie à la forme que prend toute existence humaine. L'hybridité est revendiquée, voulue, car elle rend compte de la nature même de la vie humaine, toujours hétérogène et inscrite dans un faisceau multidimensionnel.

Ultimement, c'est la tension entre art et non-art qui ressort aussi du dispositif développé par De Jonckheere, où s'établit une vraie perméabilité des frontières entre art et vie. Or, cette forme particulière d'hybridité – entre art et non-art – possède, comme l'a noté Marie Fraser, « [l']étrange propriété d'exacerber [cette] tension [...] qui est, pour Rancière, inhérente au régime esthétique⁴² ». De Jonckheere, qui joue avec les pratiques et les médiums, avec leurs spécificités autant qu'avec leurs possibilités, octroie ainsi à *Désordre* le statut d'œuvre-*trickster* : « à l'instar de la figure sacrée présente dans les légendes amérindiennes [...] [elle] f[ai]t cohabiter des réalités contradictoires qui [la] rendent ambiguë et insaisissable, au point où [sa] signification ultime devient 'indécidable'⁴³ ». Et c'est précisément, ainsi que le souligne Jean-Philippe Uzel, « cette indécidabilité, dans un univers où l'accélération de la communication demande toujours plus de littéralité, qui devient elle-même critique⁴⁴ ». *Désordre*, en tant qu'*œuvre-vie* qui s'engage dans la profusion du quotidien, dans sa multiplicité, apparait ainsi comme un « lieu ouvert d'éclosion des possibles⁴⁵ », comme une « ouverture vers les étendues infinies⁴⁶ », pour reprendre un syntagme employé par De Jonckheere. À l'instar des propositions dadaïstes, le site de De Jonckheere fait vivre, en convoquant une nouvelle fois les mots de Gilles Suzanne, « une expérience vive et inédite de l'art et de la vie, en somme radicale et non conforme⁴⁷ ».

La portée critique et même politique de l'œuvre se retrouve également dès lors dans le fait que *Désordre* mette à mal l'imposé, le conventionnel, les catégories, et valorise dans un même mouvement le divers, le pluriel, ainsi que les expérimentations. La puissance de l'hybride est en effet, comme le souligne Emmanuel Molinet, de « nous laisse[r] entrevoir un cheminement de la pensée axé davantage vers le dual et le complexe, tout en remettant en cause nos cadres d'approche antérieurs⁴⁸ ». L'œuvre, qui réfute la notion (valeur) de pureté, vient également déjouer la logique de marché, uniformisante, « cadrante » et convenue, qui prédomine dans la société contemporaine. *Désordre* la déconstruit, l'esquinte. En d'autres mots, il résiste et s'oppose au « capitalisme esthétique⁴⁹ », dont parle Olivier Assouly, qui industrialise les goûts. Entièrement inscrit dans l'hybride, c'est également le principe identitaire, réducteur et figé, que transcende *Désordre* qui vise à perpétuellement faire bouger les lignes (fig. 6).

Fig. 6 © Philippe de Jonckheere⁵⁰

En somme, *Désordre* renouève la pratique artistique traditionnelle en trouvant, pour reprendre les mots employés par Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde dans le préambule de leur ouvrage collectif *Arts, transversalités et questions politiques*, « de nouvelles conjugaisons impures et vitales, susceptibles de reconjuguer un travail politique sous de nouvelles formes⁵¹ ». La liberté artistique qu'il est possible de rattacher à l'œuvre de De Jonckheere – par son déformatage, ses hybridations et ses expérimentations – peut finalement renvoyer à « la libre dissémination de l'existence » dont parle Jean-Luc Nancy qui ajoute qu'elle n'est pas « la diffraction d'un principe, ni l'effet multiple d'une cause, mais [...] l'an-archie [...] d'un surgissement singulier, et donc par essence pluriel⁵² ». *Désordre* ouvre donc à de nouvelles modalités d'existence, essentiellement pathiques et esthésiques, mais également à de nouvelles formes de créativité et d'expression. L'œuvre de De Jonckheere, en perpétuelle évolution, remet ainsi de la liberté dans l'art, tout autant que dans le rapport à l'existence. En déployant une poétique de la différence et de la diversité, *Désordre*, fondamentalement hybride, se fait ainsi œuvre de l'affranchissement et de la réinvention, de la remise en mouvement perpétuelle. ●

¹ White Kenneth, *Investigations dans l'espace nomade*, Paris, Isolato, 2014, p. 13.

² Ce terme désigne une pratique artistique intégrant un principe associatif entre des images, du texte et du son. Les œuvres hypermédiatiques sont généralement diffusées sur le réseau Internet auquel elles empruntent ou non les modalités interactives.

³ Bennett Guy, « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique », *Littérature*, n°160, 2010/4, p. 39.

⁴ Ruffel Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Verdier, 2016, p. 45.

⁵ Suzanne Gilles, « Le spectateur à l'épreuve des pratiques transversales », in Coëllier Sylvie et Dieuzayde Louis, *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, p. 240.

⁶ Gervais Bertrand, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité »,

in Archibald Samuel et Marcotte Sophie, *L'imaginaire littéraire du numérique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 92.

⁷ Audet René et Brousseau Simon, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n° 1, printemps 2011, p. 17.

⁸ De Jonckheere Philippe, sans titre, photographie numérique, *Désordre* [En ligne], [année inconnue] [consultée le 16 mars 2017], <https://www.desordre.net/photographie/animations/philippe/philippe.htm>.

⁹ De Jonckheere Philippe, « Ursula », *Désordre* [En ligne], janvier 2017 [consulté le 12 mai 2017], <http://www.desordre.net/bloc/ursula/2014/index.htm>.

¹⁰ De Jonckheere Philippe, « J – 136 », *Désordre* [En ligne], janvier 2017 [consulté le 12 mai 2017], <https://www.desordre.net/bloc/ursula/2017/textes/083.htm>.

¹¹ De Jonckheere Philippe, « Commencement à toutes fins utiles », s.l., s.d., p. 1. Voir : <https://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/beckett/beckett.pdf>.

¹² De Jonckheere Philippe, « Désordre, pour le moins », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 15 juin 2017], <http://www.desordre.net/labyrinthe/garage/photos/vignettes/index.htm>.

¹³ Simotas Spyros, « Désordre de Philippe de Jonckheere, fracas visuel dans l'espace-mémoire », communication présentée dans le cadre de l'édition 2017 (avril) du Colloque International des Études Françaises et Francophones des XX^e et XXI^e siècles (*Le sens et les sens*) qui eut lieu à Bloomington (Indiana, USA).

¹⁴ De Jonckheere Philippe, « La très Petite Bibliothèque », *Désordre* [En ligne], novembre 2005 [consulté le 22 octobre 2016], <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/>.

¹⁵ Jameson Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Nevoltr, Paris, ENSBA, coll. D'art en questions, 2007, p. 91.

¹⁶ Vollaïre Christiane, « Lanarchie esthétique », *Lignes*, 2005/1 (n° 16), p. 165.

¹⁷ Bonhomme Béatrice, « Articulation du réel et du poétique », in Bonhomme Béatrice, Castro Idoli et Lloze Évelyne, *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, coll. Vertige de la langue, 2016, p. 434.

¹⁸ Lloze Évelyne, « La poésie à l'épreuve du dire. L'expérience ordinaire : Antoine Emaz & Valérie Rouzeau », in Bonhomme Béatrice, Castro Idoli et Lloze Évelyne, *op. cit.*, p. 477.

¹⁹ Audet René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [En ligne], Laboratoire pluridisciplinaire Pléiade (EA 7338) de l'université Paris 13, 2014-1, Textualités numériques (Paveau Marie-Anne [dir.]), février 2015 [consulté le 4 avril 2017], p. 6. URL : <http://itineraires.revues.org/2267>.

²⁰ De Jonckheere Philippe, « Mille chemins. Photographies de Hanno Baumfelder », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 2 décembre 2016], <http://www.desordre.net/invites/hanno/>.

²¹ Audet René, *op. cit.*, p. 6.

²² De Jonckheere Philippe, « Julien », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 12 mai 2017], <https://www.desordre.net/textes/romans/chinois/pages/julien.htm#1>.

²³ De Jonckheere Philippe, « À l'aide ! », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 5 mars 2017], <https://www.desordre.net/ac-cessoires/questions/aide.htm>.

²⁴ Deschamps Thomas, « 3 girafes et deux limaces », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 15 avril 2017], https://www.desordre.net/invites/thomas_deschamps/girafesetlimaces.htm.

²⁵ De Jonckheere Philippe et Kirch Julien, « Page d'accueil », *Désordre* [En ligne], décembre 2016 [consulté le 14 décembre 2016], <https://www.desordre.net/>.

²⁶ De Jonckheere Philippe, « Le quotidien », *Désordre* [En ligne], janvier 2014 [consulté le 4 avril 2017], <http://www.desordre.net/photographie/numerique/quotidien/titre.htm>, nous soulignons.

²⁷ Michaux Henri, *Passages* [1950], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1963, p. 80.

²⁸ De Jonckheere Philippe, « À l'aide ! », *op. cit.*

²⁹ De Jonckheere Philippe, « Plan », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 20 mai 2017], <https://www.desordre.net/plan.htm>.

³⁰ Voir Candel Etienne, « Penser la forme des blogs, entre générique et génétique », in Couleau Christèle et Hellégouarc'h Pascale, *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2010, p. 26.

³¹ Voir Archibald Samuel, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Erres Essais, Le Quartanier, 2009.

³² Ménard Pierre, « C'est en construisant que l'on se construit », *Liminaire* [En ligne], 18 avril 2017 [consulté le 10 juin 2017], <http://liminaire.fr/livre-lecture/article/une-fuite-en-egypte-de-philippe-de>.

³³ De Jonckheere Philippe, « La vie comme elle va (Toute la vie) », *Désordre* [En ligne], 2015 [consulté le 29 novembre 2016], <http://www.desordre.net/bloc/vie/reprise/index.htm>.

³⁴ Macherey Pierre, *Petits Riens. Ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, coll. Diagnostics, 2009, p. 235.

³⁵ De Jonckheere Philippe, « Pourquoi », *Désordre* [En ligne], 2002 [consulté le 28 novembre 2016], <http://www.desordre.net/bloc/pourquoi.html>.

³⁶ Le lien à Perec est explicite chez De Jonckheere, qui reprend notamment le principe de la contrainte pour nombre de ses projets. L'auteur de *La vie mode d'emploi* fait partie des quelques écrivains qui constituent ce qui semble être le panthéon littéraire (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/>) de De Jonckheere. Aussi, plusieurs de ses projets se présentent comme des hommages à des textes de Perec. Par exemple, *Je me souviens* de *Je me souviens de Georges Perec* (http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/je_me_souviens.html) ou Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de *Georges Perec* (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>). L'œuvre perecquienne constitue ainsi un intertexte majeur de *Désordre*.

³⁷ De Jonckheere Philippe, « Pourquoi », *op. cit.*

- ³⁸ Le Blanc Guillaume, *Les Maladies de l'homme normal*, Paris, Le passant ordinaire, 2004, p. 211.
- ³⁹ Sheringham Michael, *op. cit.*, p. 30.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 24-25.
- ⁴¹ Lukács Georg, *L'Âme et les Formes* [1911], trad. du français par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 247.
- ⁴² Fraser Marie, « Aux bords de l'art », in Saint-Gelais Thérèse, *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse éditions, 2008, p. 25.
- ⁴³ Uzel Jean-Philippe, « Les objets *trickster* de l'art actuel », in Saint-Gelais Thérèse, *op. cit.*, p. 40, nous soulignons.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ Macherey Pierre, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁶ De Jonckheere Philippe, « Commencement à toutes fins utiles », *op. cit.*
- ⁴⁷ Suzanne Gilles, *op. cit.*, p. 238.
- ⁴⁸ Molinet Emmanuel, « L'hybride, une problématique centrale de l'art actuel face à un monde multipolaire. De la notion à la culture, une évolution de la fonction et des catégories », *Babel* [En ligne], Laboratoire de recherche Babel (EA 2649, Université de Toulon), n°33, *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre* (Balutet Nicolas, Hernández Marzal Belén et Pantel Alice [dir.]) juillet 2016 [consulté le 24 avril 2017], p. 7, <http://babel.revues.org/4397>.
- ⁴⁹ Voir Assouly Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Le cerf, coll. Humanités, 2008.
- ⁵⁰ De Jonckheere Philippe, « Disparitions », *Désordre* [En ligne], novembre 2010 [consulté le 4 juin 2017], <http://www.desordre.net/photographie/numerique/disparitions/>.
- ⁵¹ Coëllier Sylvie et Dieuzayde Louis, « Une politique des transversalités ? », in Coëllier Sylvie et Dieuzayde Louis, *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. arts, 2011, p. 7.
- ⁵² Nancy Jean-Luc, *L'expérience de la liberté*, Paris, Galilée, 1988, p. 16-17.

Orfeo de Richard Powers

Vers une poétique @gène

Anne-Catherine Bascoul, IDEA, EA 2338/LIRCES, EA 359,
Université de Nice-Sophia Antipolis

24

Revue Traits-d'Union

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Résumé : Dans le dernier roman de l'auteur américain Richard Powers, *Orfeo*, un compositeur retraité nommé Peter Els est accusé de bioterrorisme. Pris de panique, il s'enfuit et sur la route il envoie des tweets. La présence d'une autre forme d'écrit, le tweet, nous pousse à nous interroger sur sa fonction et nous montrerons que son utilisation est à l'origine d'une nouvelle forme intermédiaire. Nous analyserons tout d'abord les tweets eux-mêmes qui sont une mise en page de l'écriture, brouillage des codes et lieu de déterritorialisation. Ces paragraphes sont ensuite intégrés dans la macrostructure du récit, convoquant alors une autre forme d'intermédialité : le musical. La musicalisation de la fiction se fait jour. Cependant, cette composition est d'un type nouveau puisqu'elle n'est pas fondée sur une double, mais sur une triple série de signes, autonomes au départ, qui se lient pour participer à la construction fugale du roman. Richard Powers transgresse les limites, ce pourquoi notre dernière partie se concentrera sur la création d'une nouvelle poétique de la prose dans un espace hybride, mais qui est aussi un lieu de reterritorialisation. Instabilité énonciative et brouillage situationnel sont présents à tous les niveaux de la narration ; ces transformations nous entraînent vers un nouveau genre romanesque, combinant nouvelle technologie, roman musicalisé et narration réaliste.

Mots-clés : Intermédialité, musicalisation, tweet, poétique de la prose, pacte de lecture

Abstract: In Richard Powers's latest novel, *Orfeo*, a retired composer, Peter Els, is wanted for bioterrorism. Panicked, he runs away and on the road, he posts tweets. The presence of another form of written text, the tweet, leads us to question its function and this article will show that its use lies at the origin of a new intermedial form. First, the tweets themselves, which blur codes and represent a place of deterritorialization, will be analyzed. These paragraphs are then integrated into the whole structure of the text, thus bringing forth a new, musicalized form of intermediality. The musicalization of fiction is flourishing. This composition is of a new genre as it is based not on a double, but on a triple series of signs that interweave to compose a written fugue. Richard Powers transgresses the limits, which is why the last section of the article concentrates on the creation of new aesthetics in a hybrid space that is also a place for "reterritorialization". Narrative instability and situational blurring are present on all the levels of the narrative: the path to a new genre, combining new technology, musicalized fiction, and realist narration.

Keywords: Intermediality, musicalization, tweet, narrative poetics, reading pact

I Introduction

De l'*ut pictura poesis*, notion d'Horace, à l'art visuel ou l'art spatial défini par Lessing, en passant par le *paragone* de Léonard De Vinci, les arts, depuis l'Antiquité, ont été comparés, voire opposés. Aujourd'hui, la présence de différentes formes artistiques et de différents médias dans un texte littéraire est acceptée, jusqu'à une réinvention des genres. Les croisements possibles sont fertiles. Dans cette optique, il est intéressant de se pencher sur la nature et les enjeux de l'intermédialité¹ dans le dernier roman de Richard Powers, *Orfeo*, paru en 2014, dont le titre est le premier signe.

Peter Els, le héros, est un ancien compositeur raté, qui n'a jamais rencontré son public et qui, âgé de soixante-dix ans, passe son temps libre à essayer d'introduire de la musique dans une cellule organique. Sa chienne Fidelio meurt et il décide de l'enterrer dans son jardin, ce qui est interdit. La police fédérale décide d'ouvrir une enquête, découvre son laboratoire, et le déclare dangereux. Accusé de bioterrorisme, affolé, il prend la fuite dans sa voiture. La route qu'il va alors suivre est double. Concrètement, il retrouve les êtres qui lui sont chers, son ex-femme Madolyn Corr, son meilleur ami Richard Bonner et sa fille Sara. Mentalement, il se tourne vers son passé et retransverse le XX^e siècle.

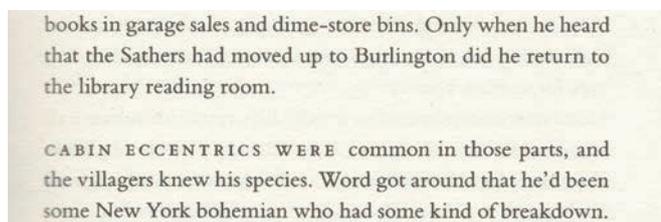
Le lecteur, dès l'ouverture du roman, est confronté à une énigme, la présence de paragraphes distincts, qui vont s'avérer être des tweets postés par le héros sur la route. Le tweet est défini par *Le dictionnaire Larousse illustré de 2013*, dans lequel le terme est apparu pour la première fois en français, comme « court message (140 caractères maximum) posté sur un site de microblogage pour délivrer des informations en temps réel² ». L'intermédialité devient alors plurimédialité car, pour parler comme Gabriele Rippl, deux formes de variantes sont à l'œuvre³. L'utilisation des tweets permet d'introduire le monde numérique dans le roman et contribue à la musicalisation de la fiction par Richard Powers. En nous appuyant sur des études musico-littéraires récentes et sur la théorie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, nous verrons comment le tweet joue un rôle fondamental dans la construction d'une nouvelle poétique de la prose, le roman @⁴. Nous débiterons notre analyse par la mise en perspective des tweets eux-mêmes pour ensuite étudier cette nouvelle esthétique et terminer par le sens qui découle de ces fertilisations croisées.

I Le tweet, objet du numérique

Créé en 2006, Twitter, et donc les tweets, ont pour fonction première de raconter ce que l'on fait au moment où on les réalise et de donner des informations factuelles très rapidement. Même s'il est possible de twitter plusieurs fois, d'aimer ou de répondre, ce n'est pas la fonction première de ce réseau social. De plus, leur diffusion est publique et les mini-messages, par leur taille limitée, appellent un esprit de synthèse et de concision⁵. Confirmation est faite dans *Orfeo* qui respecte la contrainte : le nombre de caractères imparti n'est jamais dépassé et l'auteur intègre les tweets par une présentation typographique spécifique. Alors qu'il est sur la route, Peter Els devient @terrorchord. Par le biais des tweets que celui-ci poste, l'auteur fait entrer cet objet du numérique dans la narration.

En effet, le lecteur est confronté, en l'absence de découpage par chapitres, à des paragraphes définis par Bernard Dupriez comme « ensemble de phrases limité par deux pauses étendues qui consistent graphiquement en une ou plusieurs lignes de

blancs et parfois de signes spéciaux⁶ ». Ces signes peuvent être des blancs séparateurs qui matérialisent la coupure (fig. 1) :

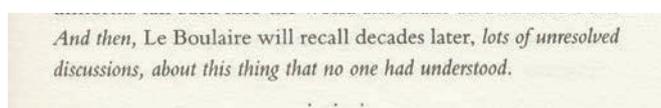


books in garage sales and dime-store bins. Only when he heard that the Sathers had moved up to Burlington did he return to the library reading room.

CABIN ECCENTRICS WERE common in those parts, and the villagers knew his species. Word got around that he'd been some New York bohemian who had some kind of breakdown.

Fig. 1

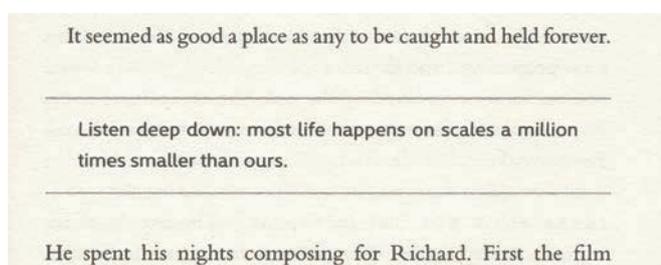
ou des signes noirs qui mettent en valeur la différence, comme si le blanc ne suffisait pas. La rupture de la linéarité se manifeste par des points en bas de page (fig. 2) :



And then, Le Boulaire will recall decades later, lots of unresolved discussions, about this thing that no one had understood.

Fig. 2

ou par des lignes séparatrices (fig. 3) :



It seemed as good a place as any to be caught and held forever.

Listen deep down: most life happens on scales a million times smaller than ours.

He spent his nights composing for Richard. First the film

Fig. 3⁹

Le lecteur est déstabilisé par la présentation graphique et la mise en page devient une mise en scène. Le visuel est transmis dans la voix, le silence est rendu visible par la graphie. Ces manifestations physiques obligent le lecteur à faire une pause. Elles signifient explicitement que l'on entre dans un espace fictionnel autre et forment une partie de dialogue, voire « un discours au-delà du silence¹⁰ », comme le précise Susan Sontag. Les fragments créent une cassure narrative ; ces marques, en imposant un changement de rythme, sont des actes signifiants qui font partie de l'acte d'énonciation, qui, comme l'écrit Pierre Van Den Heuvel, sont « *signe[s]* au même titre que la *parole*¹¹ ». Le lecteur doit alors interpréter leur signification, et devenir un enquêteur, pour comprendre ce dont il s'agit car ces signes demandent une participation active.

Une étape supplémentaire est franchie lorsque le lecteur attentif note les différences typographiques. Le lecteur naïf remarque des changements mais ne s'attarde pas sur les petits paragraphes séparés par des lignes qui ont une police de caractère différente, or, alors que la majorité du récit est en police de caractère « Times New Roman », ces intermèdes sont écrits, eux, en « Trébuchet ». Enfin, le dernier élément frappant au premier abord est leur longueur, car justement, ils

sont courts. Ces signes typographiques sont l'objet d'un retour du texte sur lui-même, ils sont un commentaire qui marque une limite franche. Ils sont explicitement mis en valeur, pointés du doigt, tout en étant tenus à distance du reste du discours. Il faut alors s'interroger et se demander pourquoi.

Les textes en prose sont des textes linéaires, lus de gauche à droite et de haut en bas. Ainsi, toute modification crée une division dans l'ordre continu. Les paragraphes isolés du reste du texte par des lignes continues mettent en jeu la cohésion du récit qui est aussi liée à la manière dont le lecteur va suivre le texte. Le passage à un nouveau paragraphe, après une ligne noire, est signe d'un changement, que ce soit de personnage, de lieu ou de temps, voire de plusieurs de ces facteurs. Ceci est bien le cas dans ce roman puisque le récit est à la troisième personne, comme par exemple, « Peter Els se tourna pour regarder¹² » et les lignes horizontales noires ont pour conséquence de changer le statut narratif pour passer à la première personne : « [j]'étais sûr que personne n'entendrait jamais une note¹³ ». Ainsi, différentes voix narratives s'entremêlent, un jeu textuel se met en place et ce n'est que bien plus tard que le lecteur aura une explication et pourra faire sens. Il saura que ces intermèdes sont des tweets postés par Peter Els. Ils sont alors intégrés au reste de la narration. Cette présence des tweets, étrange et étrangère, pousse à l'analyse.

Par ailleurs, dans le récit, les tweets sont au nombre de soixante-douze et ils semblent retranscrits tels quels de Twitter, au sens où ils n'ont subi aucune modification de la part du narrateur. Ils deviennent ainsi une voix à part entière et informent les suiveurs de @terrorchord de son point de vue. En effet, Peter Els réagit au fur et à mesure que la rumeur enfle, que l'accusation qui pèse contre lui prend forme, et que l'enquête progresse. Il est le témoin, mais il ne peut rien faire, concrètement, contre ce qu'il entend dans l'autoradio de sa voiture, contre ce qu'il voit à la télévision, excepté s'exprimer et s'expliquer par le biais du réseau social. La fonction des tweets est alors de faire entendre de plus en plus fort la voix de Peter Els qui se trouve sur le banc des accusés. Selon la formule de Pierre Van Den Heuvel, le processus à l'œuvre est celui « de l'écriture salvatrice qui s'oppose au silence¹⁴ » : le mot est une lutte contre le silence. Peter Els peut réagir rapidement, en allant à l'essentiel, sans que personne ne le fasse taire. Sa voix est une forme de revendication tout en lui permettant de ne pas disparaître alors qu'il est en fuite. La situation est paradoxale : il devrait se faire oublier mais il ne le souhaite pas. Il garde le contrôle sur sa vie, du moins pour un temps, et ce d'autant plus que ces messages ne peuvent pas être tracés par les services de police.

Au niveau thématique, cette voix que les autorités souhaitent faire taire, car elle représente un danger, peut être apparentée à une ligne de fuite. Théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, elle incarne la rupture, elle permet d'« invente[r] des armes nouvelles, pour les opposer aux grosses armes d'État¹⁵ ». Elle est un acte créateur qui ajoute une « plus-value ». Ainsi, elle prend part au processus de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation.

La territorialisation, selon Deleuze et Guattari, correspond aux règles établies par le pouvoir. Le territoire est composé de « strate[s], de code[s], de système[s]¹⁶ » et la littérature elle-même est un « agencement » fait de territoires et de lignes, délimité par la ligne de segmentarité dure ou molaire qui « garanti[t] et contrôle[...] l'identité de chaque instance¹⁷ ». Cette ligne dure peut être, toujours d'après les deux philosophes, remise en question par la ligne de fuite. Le phénomène de déterritorialisation est ainsi à l'œuvre, mais en déplaçant la périphérie celle-ci devient nouveau centre qui réagit sur le premier. C'est ainsi que naît une reterritorialisation, un phénomène qui n'est nullement un retour en arrière vers une

territorialité plus ancienne¹⁸, car en « maint[enant] les anciennes territorialités, [il] les intègre à titre de pièces ou d'organes de productions dans la nouvelle machine¹⁹ », mais qui ouvre un nouvel espace et crée une esthétique originale.

Or, le héros de notre roman procède à ce type de reterritorialisation : il veut déplacer les limites et s'opposer à l'État. Il est en effet recherché pour bioterrorisme, défini dans *Le Dictionnaire Larousse* comme « forme de terrorisme ayant recours à des agents biologiques pathogènes ou à des produits chimiques²⁰ », car il a essayé d'intégrer de la musique dans une cellule organique. Il est alors la cible recherchée par toutes les polices et il devient l'incarnation du désordre. Poster des tweets lui permet de revendiquer sa liberté, de déplacer la ligne dure pour en faire une ligne de fuite qui, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, est « positive [...] il [y] erre et survit²¹ ». Il ne faut pas oublier que Peter Els est un compositeur qui n'a jamais réellement été reconnu, et c'est alors qu'il devrait se taire, qu'il est le plus entendu. Le héros bouscule l'ordre établi et choisit de dépasser, de déplacer les limites pour se retrouver hors de la société. La bataille est alors engagée entre le cadre institutionnel, les autorités et l'autre, Peter Els, car, pour Deleuze et Guattari, il y a « toujours comme une *machine de guerre* qui fonctionne²² », une forme de « face-à-face²³ ». La question qui se pose est de savoir s'il y a un vainqueur entre l'État et le citoyen Peter Els.

Au niveau textuel aussi, l'auteur Richard Powers questionne le cadre textuel lorsqu'il fait s'entremêler voix et silence sur la page. Dans les deux cas, une déterritorialisation par déplacement est à l'œuvre. Les tweets sont un espace d'expérimentation. Cependant, ils contribuent aussi à une deuxième forme d'intermédialité : la musicalisation de la fiction.

I Le tweet, objet de la musicalisation de la fiction

Le thème de la musique est omniprésent dans le récit. Peter Els est compositeur et un discours sur la musique se fait jour pour développer des théories sur la musique tonale et atonale, car le roman est le reflet d'une perspective historique sur la musique du XX^e siècle. L'utilisation des tweets elle-même est à l'origine d'une réécriture de la forme musicale au niveau de la macrostructure du roman. *Orfeo* se construit sous nos yeux telle une fugue.

L'alternance qui apparaît tout d'abord entre les différents types de paragraphes rappelle la technique du contrepoint. Cette technique de composition trouve son origine dans l'ouvrage *Liber de Arte Contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, référence des XIV^e et XV^e siècles, où l'auteur décrit le contrepoint comme une composition polyphonique qui met en exergue un son contre un autre son²⁴. Plus récemment, Françoise Escal a affirmé que le contrepoint est un « procédé d'écriture musicale qui a pour principe la superposition, note contre note [...], de lignes mélodiques différentes, entendues simultanément²⁵ ». Cette méthode de composition est impossible à faire apparaître *stricto sensu* sur une page car les lignes ne peuvent que se succéder, mais l'écriture partage avec la musique une même façon d'organiser le texte si l'on considère, comme Françoise Escal, que le contrepoint est « littéralement l'alternance²⁶ ». Le roman propose une transposition de ce procédé et une alternance apparaît entre ce qui peut être considéré comme des chapitres et des parenthèses matérialisées par des traits horizontaux. De plus, la façon dont le texte est coupé et divisé a une influence sur sa structure comme sur son rythme car ce dernier est, selon les propos de David Lodge, « un indice concernant la structure et l'architecture du récit dans son ensemble, et cela a des

conséquences sur le tempo de l'expérience de lecture²⁷ ». L'analogie musicale au niveau littéraire fonctionne alors parfaitement puisque nous pouvons considérer que la voix narrative à la première personne correspond au premier son, en opposition à l'autre voix narrative, à la troisième personne, ou autre son. Chaque son, chaque voix narrative, répond à l'autre, créant ainsi un effet de contrepoint et de polyphonie, ce qui sur une page est rendu par cet effet visuel (fig. 5) :

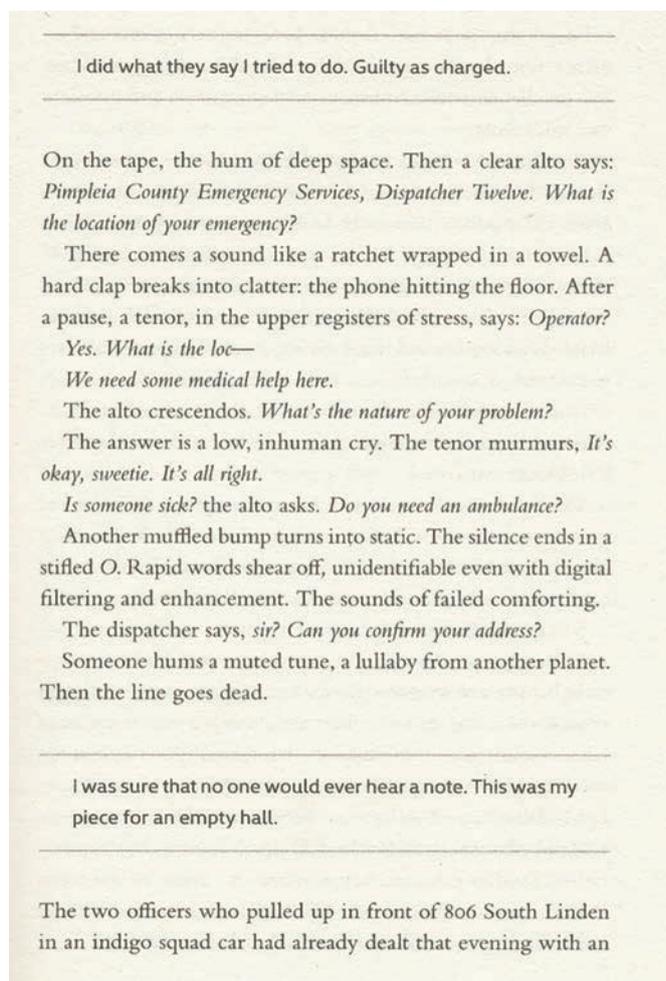


Fig. 52⁸

De plus, la technique du contrepoint est traditionnellement utilisée dans les sonates ou les fugues. Une transposition littéraire de la fugue apparaît dans notre roman et ce n'est autre, comme l'exprime Frédérique Arroyas, qu'une « volonté d'inscrire une structure musicale [...] par le biais de l'analogie²⁹ ». Nous pouvons ainsi avancer que l'auteur a voulu reproduire une structure fugale.

Une fugue est une composition polyphonique, relativement courte, en contrepoint, de deux à quatre voix, qui ont toutes la même importance, chacune ayant cependant son autonomie. Dans la fugue d'école, Françoise Escal écrit que « tout se rattache, directement ou indirectement, à un motif initial, nommé *sujet*³⁰ ». Sa structure est ternaire, composée d'une exposition, d'un développement et d'une strette. Elle peut être précédée d'un prélude. L'exposition énonce le sujet dans la tonalité principale et ce sujet est souvent scindé en deux parties : la tête et la queue. Une deuxième voix, transposition du sujet, lui répond ensuite à la demi-

nante alors que la première voix poursuit son cours mélodique par un contre-sujet. L'exposition se termine lorsque chaque voix a énoncé son sujet. Le développement joue ensuite sur les variations du sujet et du contre-sujet avec bien souvent des entrées en imitation de la tête ou de la queue du sujet. Ces passages alternent avec des périodes plus légères de divertissements dont les éléments mélodiques sont empruntés au sujet. Le développement fait aussi appel aux quatre tons voisins et privilégie le ton de la sous-dominante et ses relatifs. La strette, partie finale d'une fugue, est une péroraison et reprend l'élément essentiel du discours, à savoir le sujet principal. Elle l'assène une dernière fois par des entrées en canon mais de façon resserrée et ramène la fugue dans le ton principal³¹. Il n'y a donc que très peu d'éléments nouveaux dans la section finale³².

Le roman de Richard Powers est relativement court et n'a qu'un personnage principal³³, Peter Els. On peut le comparer au sujet de la fugue, auquel tout se rattache. Le récit débute par le titre « une ouverture³⁴ », et cette partie est l'équivalent du prélude d'une fugue. Celle-ci, comme le reste de la narration à la troisième personne, est la première voix, et l'alternance se fait ensuite avec la deuxième voix, à la première personne, celle des tweets, qui permettent une structure en contrepoint. Mais plus que cela, dans la structure globale du roman, les tweets correspondent à la deuxième voix d'une fugue. Dans le même temps, la première voix continue son cours mais les retours en arrière insérés dans cette première voix font office de contre-sujet. Le sujet de la fugue est Peter Els au moment présent alors que le contre-sujet est Peter Els dans sa vie passée.

La structure ternaire de la fugue se retrouve elle aussi dans la construction du roman, toujours grâce à l'utilisation des tweets : l'exposition se termine lorsque le narrateur a présenté le sujet et le contre-sujet. On peut considérer que le sujet raconte la situation actuelle du héros et la mort de Fidelio, sa chienne. Le contre-sujet évoque son enfance. Le développement se poursuit alors jusqu'au début de la strette, reprise du sujet principal et résolution du problème. Celle-ci débute lorsque les tweets sont intégrés au reste du corps textuel, où les lignes noires séparatrices disparaissent. Le lecteur qui comprend alors que les parenthèses qu'il a lues font partie intégrante du récit peut reprendre l'histoire de manière chronologique. Les trois premiers tweets du héros sont : « J'ai fait ce qu'ils disent que j'ai essayé de faire. Coupable. / J'étais sûr que personne n'entendrait jamais une note. C'était mon morceau pour une salle vide. / Qu'est-ce que je pensais ? Je ne pensais pas, vraiment. Je suis coupable d'avoir trop réfléchi... », or, lors de la seconde occurrence, la dernière partie du troisième tweet présente une variation puisque : « [c']était une action, purement et simplement³⁵ » n'est pas reprise mais remplacée par des points de suspension. Le déroulement de la page est alors modifié (fig. 6) :

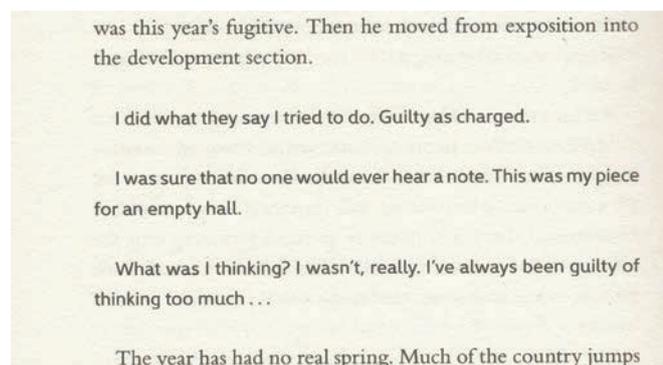


Fig. 6

Le lecteur peut maintenant lui-même faire le lien et compléter la partie manquante. Enfin, la strette permet une accélération du tempo jusqu'au point où les sujets se superposent. Chacune des voix n'attend pas que la précédente ait terminé, ce qui crée une charge émotionnelle. La fin du récit est proche, la tension monte car le lecteur se demande comment la fuite de Peter Els va se terminer.

Les tweets intégrés dans le récit sont donc à l'origine d'une deuxième forme de déterritorialisation, vers un autre univers intermédial qu'est la musique. Le roman se musicalise en proposant en plus une vision de l'écriture numérique et ainsi nous pouvons avancer que ce cheminement est double, binaire, et que nous avons affaire à une bi-déterritorialisation³⁷. Cette technique littéraire, qui appose deux éléments différents mais complémentaires, nous amène à nous interroger sur la réception possible et souhaitée d'un tel univers romanesque, tout comme ces choix esthétiques qui conduisent à une nouvelle poétique de la prose.

I Théorie de la réception et nouvelle poétique de la prose

Le roman est défini comme une œuvre en prose, d'une longueur assez importante, ce qui le différencie de la nouvelle. Il contient traditionnellement des personnages, de l'action et une intrigue afin que le lecteur puisse se demander ce qui va se passer, ce qui va arriver aux personnages. Ces critères furent la norme jusqu'au XX^e siècle, moment de questionnement sur les formes narratives et la notion de personnage. Ainsi, dans les années cinquante, la théorie de la « mort du roman » se développe aux États-Unis, tout comme le Nouveau Roman³⁸ en France³⁹. Ces expérimentations sont cependant des écarts par rapport à la norme du genre telle que le grand public le conçoit, à savoir : un roman est une histoire racontée de manière chronologique, avec un début et une fin et il relate les aventures d'un ou de plusieurs personnages. Il est composé de descriptions plus ou moins nombreuses, d'actions et d'aventures qui vont permettre au récit d'avancer, de se complexifier jusqu'à la fin de l'intrigue, qui propose une résolution des problèmes et des réponses aux questions posées.

Richard Powers utilise les codes du roman traditionnel pour les dépasser, ce qui mène à une forme de déterritorialisation. Il a choisi de travailler sur le roman, son « territoire », pour le copier et déterritorialiser le genre romanesque grâce à la remise en question opérée. Dans un premier temps, nous lisons l'histoire d'un retraité de soixante-dix ans, Peter Els, dont la chienne Fidelio vient de mourir, ce qui s'apparente à une narration linéaire, ou territorialisation. Dans un deuxième temps, cette lecture est entrecoupée de flash-backs vers sa jeunesse et tweets, qui brouillent les codes. Le récit est fractionné et l'utilisation des tweets permet à une autre ligne de se dessiner. Celle-ci lutte contre la norme et il s'agit alors d'une ligne de fuite menant à la déterritorialisation. Nous sommes ainsi en présence de deux éléments, la forme classique, qui est déterritorisée, et l'élément nouveau apporté par l'auteur, c'est-à-dire le tweet, qui est l'élément déterritorisant. La narration fait entrer le lecteur dans un univers fait de décomposition, où les traces des anciennes formes romanesques sont présentes mais de nouveaux éléments y sont apportés.

Par ailleurs, en plaçant le tweet au cœur du récit, la périphérie devient un nouveau centre, c'est-à-dire qu'une reterritorialisation s'opère, synonyme de liberté de faire des choix esthétiques différents afin de remplacer un code par un autre. Par son utilisation, sa fonction dans un réseau social et sa brièveté, le tweet est considéré comme une forme d'écriture mineure, peu digne d'intérêt, pauvre

dans son fond comme dans sa forme, mais par l'emploi qu'en fait Richard Powers, il devient un acte d'écriture, acte de contrôle, et donc un élément majeur. L'auteur crée un nouvel état, modifie le rythme et le mode de narration, changement qui devient dominant et apporte une nouvelle perception temporelle dans l'acte de lecture. C'est ainsi que la reterritorialisation se fait sur le déterritorisé et qu'une nouvelle forme esthétique voit le jour. Il crée un langage spécifique pour représenter la société actuelle, la forme @, mélange d'ancien et de nouveau, de virtuel mais aussi de réel, où le lecteur ne doit pas être passif. Par ce biais, un nouveau pacte de lecture est aussi mis en place. Il n'est pas question de se laisser dominer par l'auteur, de se laisser aller à une simple lecture. C'est la démarche analytique qui permet d'éclairer tout le sens et de comprendre la volonté de Richard Powers.

En effet, cette nouvelle poétique de la prose développée par cet auteur a un but précis : amener le lecteur à écouter, apprécier la musique, et à devenir attentif. Les tweets sont le reflet de la société qui vit dans l'immédiateté, la consommation et la quantité, sans la qualité. Ce phénomène est le même pour ce qui concerne la musique. Le roman met cet aspect en exergue lorsque sont évoqués d'une part, le lecteur MP3, et d'autre part, le bruit. Le lecteur MP3 permet d'avoir accès à n'importe quelle musique, n'importe où et n'importe quand, donc il permet une certaine liberté ; le narrateur évoque « mille et une nuits de tubes en continu, tous à l'intérieur d'une boîte d'allumettes en métal⁴⁰ ». D'autre part, sur un lecteur MP3, les morceaux de musique ont été compressés et sont donc d'assez mauvaise qualité. Cela rejoint la notion de saturation, dégradation du signal sonore, et de bruit, qui est synonyme de pollution sonore, signe non intelligible et symbole de discordance. Or, ce qui est important est d'être à l'écoute et de savoir écouter. Il est donc nécessaire d'opérer un retour au passé pour écouter comme il se doit la musique.

La présence de la discographie indicative à la fin du roman, intitulée « écoute recommandée⁴¹ » en est le témoin explicite. Le lecteur, s'il a mené l'enquête comme il se doit et s'il a cherché à décoder les moindres détails, car Richard Powers ne laisse rien au hasard, revient sur la police de caractère des tweets. Comme mentionné plus haut, ils sont en « Trébuchet ». La firme Twitter a modifié sa police de caractères en 2014⁴², passant de « Helvetica Neue » à « Gotham », mais aucune des deux n'est utilisée pour la publication du roman. Toutes deux sont des polices de caractère dites linéales, comme l'est la police de caractère « Trébuchet » à un détail près, cette dernière est dite linéale humaniste⁴³. L'homme, l'humain, l'humanité sont mis à l'honneur dans *Orfeo*. Il nous semble que le lecteur idéal de Richard Powers, si lecteur idéal il y a, doit aller au-delà de la simple lecture et sortir lui aussi du cadre textuel fictionnel. Il doit se questionner sur la société moderne qui nous pousse à aller trop vite. Les tweets en sont le témoin parlant. Il faut alors prendre le temps de se mettre dans une bulle, hors de la société, hors du temps, le moment de la lecture, mais pour ensuite mieux réintégrer la vie quotidienne, et (ré)écouter la musique de manière attentive, qualitative.

I Conclusion

La lecture, acte d'évasion, nous permet dans ce roman d'être mis en présence d'un héros, Peter Els, qui lui-même cherche à s'évader. Pour ce faire, il crée sa propre ligne de fuite mais il fait alors aussi partie intégrante des personnages prototypes de la littérature nord-américaine. En effet, pour Gilles Deleuze, « [celle-ci] ne cesse de représenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. [...] [t]out y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors.⁴⁴ »

L'auteur suit le même parcours. Partant d'un territoire connu, le roman, il explore la textualité du tweet et déterritorialise le genre romanesque. Cette voie le conduit à l'utilisation de l'intermédialité car deux champs artistiques, le numérique et l'écrit, sont mêlés. Cependant, il ne s'arrête pas là et son désir d'innover le pousse plus loin. Il se sert alors de ces vignettes pour entraîner son lecteur dans une fugue textuelle. La transposition du musical vers le textuel génère un deuxième niveau où tweet et musicalisation de la fiction sont à leur tour liés. On observe la fusion de plusieurs formes artistiques en une nouvelle entité, la multimédialité, définie par Werner Wolf comme « intermédialité synthétique⁴⁵ », mais il s'agit aussi d'un phénomène de bi-déterritorialisation avant la reterritorialisation, où ce qui se trouvait à la périphérie devient central, majeur. Richard Powers souhaite donner de l'importance à ce qui ne l'est pas habituellement et il donne naissance à une nouvelle théorie de la réception. Le lecteur doit être actif, il doit voir et analyser tous les signes, mais il doit avant tout écouter le roman musicalisé pour ensuite écouter la musique qui l'entoure.

La poétique @ permet une hybridation des genres, mélange entre art noble et art populaire, transgression et dépassement des normes, reflet du monde contemporain qui a tendance à décloisonner, à libérer et à oser, vers une esthétique novatrice de la prose. Le tweet symbolise l'évolution de la société comme la fiction de Richard Powers symbolise une évolution du genre romanesque. ●

¹ Le terme est défini par Gabriele Rippl, comme « les relations entre les médias ». Notre traduction (« the relationships between media », Rippl Gabriele, « Introduction », in Rippl Gabriele, Middeke Martin, Zapf Hubert (éds.), *A Handbook of Intermediality – Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, 2015, p. 2).

² *Le dictionnaire Larousse illustré 2013*, Paris, Larousse, 2012, p. 1122.

³ Rippl Gabriele, « Introduction », in Rippl Gabriele, Middeke Martin, Zapf Hubert (éds.), *A Handbook of Intermediality – Literature – Image – Sound – Music*, op. cit., p. 12.

⁴ Sur Twitter, l'arobase précède le nom d'utilisateur ou le pseudonyme et permet d'identifier le compte de la personne concernée. Si le compte est public, tout un chacun peut alors lire les tweets publiés sur sa page.

⁵ Les derniers chiffres officiels confirment l'impact des tweets puisqu'en juillet 2017, Twitter comptait 328 millions d'utilisateurs actifs par mois dans le monde et l'envoi de 500 millions de tweets par jour. Voir Coëffé Thomas, « Chiffres Twitter-2017 », *Le blog du modérateur*. [En ligne] 18 septembre 2017 [Consulté le 18 septembre 2017], <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-twitter/>.

⁶ Dupriez Bernard, in Arabyan Marc, *Le paragraphe narratif, Étude typographique et linguistique de la ponctuation*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 89-90.

⁷ Powers Richard, *Orfeo*, New York, Norton, 2014, p. 223.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰ Notre traduction (« a speech beyond silence », Sontag Susan, « The Aesthetics of Silence ». [En ligne], 2006 [consulté le 5 mai 2017], https://www.opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf).

¹¹ Van Den Heuvel Pierre, *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985, p. 67.

¹² Notre traduction (« Peter Els turned to look », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 5).

¹³ Notre traduction (« I was sure that no one would ever hear a note », *ibid.*, p. 3).

¹⁴ Van Den Heuvel Pierre, *Parole, mot, silence*, op. cit., p. 73.

¹⁵ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 250.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ *Ibid.*, p. 214.

¹⁹ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 234.

²⁰ *Le Dictionnaire Larousse*. [En ligne]. [Consulté le 5 septembre 2017], www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bioterrorisme/9477.

²¹ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, op. cit., p. 156.

²² *Ibid.*, p. 271.

²³ *Ibid.*, p. 156.

²⁴ *Grove Music Online*, entrée « counterpoint ». [En ligne], 2017 [consulté le 22 mai 2017], www.oxfordmusiconline.com

²⁵ Escal Françoise, *Contrepoints, Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 177.

²⁷ Notre traduction (« a clue to the structure and architecture of the narrative as a whole, and it has some effect on the tempo of the reading experience », Lodge David, *The Art of Fiction*, Har-

mondsworth, Penguin Books, 1992, p. 167).

²⁸ Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 3.

²⁹ Arroyas Frédérique, *La Lecture musico-littéraire, À l'écoute de « Passagaille » de Robert Pinget et de « Fugue » de Roger Laporte*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2001, p. 57.

³⁰ Escal Françoise, *Contrepoints, Musique et littérature*, op. cit., p. 171.

³¹ Schumacher Jean, « La fugue ». [En ligne], [Consulté le 22 mai 2017], musicologica.fial.ucl.ac.be/Anal_Mus/2_La_Fugue.htm.

³² Brown Calvin S., *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, 1948, Edition Kindle, 2013, emplacement 2916.

³³ *Orfeo* est le seul roman de Richard Powers à ce jour où le personnage principal est unique. L'auteur a pour habitude de construire ses romans en développant deux intrigues en parallèle, qui mettent à l'honneur au moins deux personnages principaux.

³⁴ Notre traduction (« An overture », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 1).

³⁵ Notre traduction (« I did what they say I tried to do. Guilty as charged. / I was sure that no one would ever hear a note. This was my piece for an empty hall. / What was I thinking? I wasn't, really. I've always been guilty of thinking too much... », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 350).

³⁶ Notre traduction (« This was doing, pure and simple », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 8, p. 350).

³⁷ Deleuze et Guattari au chapitre douze de *Mille plateaux*, dans leur étude sur les nomades, emploient l'expression « double déterritorialisation ». L'adjectif « double » connote le fait que les deux éléments soient identiques, ce qui n'est pas le cas dans le cadre de notre analyse. Nous avons ici d'une part, l'élément numérique et d'autre part, l'élément musical, raison pour laquelle nous choisissons l'emploi de bi-déterritorialisation, le préfixe bi- mettant lui l'emphase sur l'aspect binaire mais non identique.

³⁸ Les écrivains de ce mouvement littéraire réfutent les notions de héros et de personnages, la vraisemblance et le déroulement linéaire du temps. L'intrigue traditionnelle est remise en question au profit de la vie intérieure de l'individu, qui devient le centre du récit. Voir Rey Pierre-Louis, « Nouveau roman », *Encyclopédie Universalis*. [En ligne], 2010 [consulté le 22 février 2018], www.universalis-edu.com.

³⁹ Cuddon J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, entrée « novel », London, Penguin Books, 1991 [1976], p. 599.

⁴⁰ Notre traduction (« A thousand and one nights of continuous hits, all inside a metal matchbox », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., p. 72).

⁴¹ Notre traduction (« Recommended Listening », Powers Richard, *Orfeo*, op. cit., page non numérotée, ajoutée en toute fin de l'édition Norton, celle utilisée pour cet article).

⁴² La date est importante car il s'agit de l'année de publication du roman.

⁴³ Les polices de caractère sont classées en différentes catégories. Les linéales humanistes « sont des caractères sans empattements qui reprennent les proportions des caractères romains de la Renaissance. Elles cherchent à combiner la pureté de trait des linéales traditionnelles avec la lisibilité des caractères romains anciens ». [En ligne], [consulté le 12 septembre 2017], www.planete-typographie.com/manuel.sans-serif.html.

⁴⁴ Deleuze Gilles, Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008, p. 47-48.

⁴⁵ Rippl Gabriele, « Introduction », in Rippl Gabriele, Middeke Martin, Zapf Hubert (éds.), *A Handbook of Intermediality – Literature – Image – Sound – Music*, op. cit., p. 13.



Lodhi Gardens tree © Baptiste Rabichon

Fertilisations croisées du conte

Entre transmédia et recyclage culturel

Victoria Lagrange, FoReLL, EA 3816, Université de Poitiers

Résumé : L'ouvrage pionnier d'Angela Carter, *La Compagnie des loups* (1979), en déplaçant le programme intentionnel de l'hypotexte des contes a permis la dispersion transmédiatique du merveilleux. Cet article se propose d'analyser la prolifération du merveilleux à travers différents médias (comics, série télévisée, média vidéoludique). Il s'intéressera à la façon dont ces nouvelles adaptations permettent la création d'un nouveau genre hybride entre merveilleux et fantastique réaliste.

Mots-clés : Intermédialité, musicalisation, tweet, poétique de la prose, pacte de lecture

Abstract: *The Bloody Chamber* (1979), the pioneer work by Angela Carter, shifting from the intentional program of fairytales' hypotext has been the starting point of a transmedia scattering of fairytales. This article focuses on the proliferation of fairytale adaptations, across different media forms, such as comic-books, TV series, and videogames, and proposes to understand to what extent these new adaptations contribute to the creation of a new hybrid genre between fairytales and realistic fantasy.

Keywords: Intermediality, musicalization, tweet, narrative poetics, reading pact

Le marionnettiste, bouche bée, yeux écarquillés, enfin réduit à l'impuissance, vit ses pantins se libérer de leurs fils, abandonner le rituel qu'il leur avait préparé depuis l'origine des temps et se mettre à vivre pour eux-mêmes ; le roi, effaré, assiste à la révolte des pions¹.

Nul doute que cette phrase d'Angela Carter évoque entre autres les contes de Grimm retravaillés, réinventés, réécrits qui échappent à leur créateur (le « marionnettiste ») tout en gardant les principales figures (« les pantins »), les thèmes, les histoires. Les contes de Grimm ont ainsi été transmis de génération en génération, passant de l'oralité à la page puis à l'écran (les films de Walt Disney notamment), pour enfin devenir aujourd'hui un matériau prolifique de réécritures. Angela Carter, dans son livre pionnier, *La Compagnie des Loups*², publié en 1979, ouvre la voie à la reconfiguration narrative des contes dans une perspective qui n'est plus linéaire : même si son livre s'inspire essentiellement des contes de Perrault, il n'en suit pas le style ou la morale (ces contes présentent en effet une moralité inscrite explicitement à la fin de chaque texte). Bien au contraire, elle donne naissance à une œuvre amorphe, dans une perspective architextuelle – au sens que lui donne Genette dans *Palimpseste* : qui entretient une relation implicite avec le contenu premier.

En d'autres termes, la réécriture d'Angela Carter bien que se référant aux textes de Perrault, se sert du conte comme base d'une narration qui s'inspire aussi bien des mouvements féministes de l'époque (l'histoire est souvent racontée du point de vue du personnage féminin) que du roman gothique ou érotique. Neil Gaiman, l'un des auteurs de réécritures des contes de Grimm en roman graphique, dit bien l'importance de ce livre :

La Compagnie des Loups est un livre extrêmement important pour moi. Angela Carter est, selon moi, la première à avoir dit : 'vous voyez ces contes de fées, ces choses qui prennent la poussière dans les étagères de vos enfants ? En réalité, chacun d'eux est un pistolet chargé. Chacun d'eux est une bombe. Regardez, si vous les prenez correctement, ils explosent' et nous nous sommes alors tous dit : 'Oh mon dieu, elle a raison, on peut faire des explosions à partir de contes'³.

On peut donc les remanier, changer le point de vue des personnages, le style d'écriture. Pourquoi le Petit Chaperon rouge ne serait-elle pas celle qui séduit le loup ? Que pense la femme de Barbe Bleue ? En opérant ce déplacement du programme intentionnel de l'hypotexte des contes de Perrault, Angela Carter permet de rendre les contes aux adultes, et de leur conférer une amoralité, une violence criminelle et un potentiel subversif qui n'étaient pas présents de cette manière dans le texte d'origine. En effet, la violence dans les contes est davantage une violence symbolique et transgressive. Celle-ci a été largement atténuée dans les réécritures des contes pour un public d'enfants, notamment depuis les adaptations par les studios Disney. Les nouvelles d'Angela Carter marquent un retour à une violence qui est cette fois devenue criminelle. Mieux, elle en fait de nouvelles histoires qui semblent déplacer le merveilleux vers d'autres genres littéraires.

Quelques années après la parution du livre à grand succès d'Angela Carter, les adaptations se multiplient, qui déplacent le merveilleux et recombinent les différents personnages de contes dans notre monde contemporain. Ce déplacement pionnier, à partir d'un merveilleux prolifique (finalement, pourquoi se limiter aux contes de Perrault quand on peut aussi utiliser *Le Roi des Aulnes*, *La Belle et la Bête...* ?) permet une explosion du merveilleux, une dissémination et une fertilisation croisée : les contes sortent de la chambre d'enfant pour être repris non seulement en nouvelles, en *comics*, en séries télévisées, mais aussi en jeux vidéo destinés à des adultes. Ils acquièrent alors une perspective transmédiatique, c'est-à-dire selon la définition qu'en donne Henry Jenkins dans *La Culture de la Convergence* : « Le storytelling transmedia se déploie sur de multiples plateformes médiatiques, chaque texte nouveau apportant à l'ensemble une contribution différente et précieuse.⁴ ». À partir de l'étude de l'œuvre d'Angela Carter, nous allons nous intéresser à la série de *comics*, *Fables*⁵, de Bill Willingham et la manière dont celle-ci a été adaptée, remaniée, dans les différents médias, de la télévision au jeu vidéo. Nous avons choisi de nous concentrer sur cette série de *comics* pour la synthèse qu'elle réalise entre la vision des studios Disney, et celle d'Angela Carter, l'ironie toute post-moderne qu'on trouve dans ses pages, et surtout parce que ce *comics* donne lui-même naissance à trois œuvres transmédiatiques : le jeu vidéo *The Wolf Among Us*, et les séries *Once Upon A Time* et *Grimm*. Notre étude se veut donc nécessairement synthétique puisque face à un corpus de cette ampleur nous ne pourrions étudier que la récurrence de certains thèmes, et la manière dont les contes circulent dans la culture populaire contemporaine. Nous allons voir comment, à partir de l'explosion du merveilleux, s'opère un déplacement générique offrant la possibilité d'un nouveau genre hybride, entre transmédia et ce que nous qualifierons plus avant de « recyclage culturel ». Dans un premier temps, nous allons étudier l'explosion du merveilleux et son lien avec l'amoralité, puis le déplacement à partir de l'hypotexte qu'une telle explosion entraîne.

I Explosion du merveilleux

Aujourd'hui passé au prisme des adaptations par Walt Disney, l'univers merveilleux a été lissé, aplani, mettant sur le même plan Blanche Neige, des *Contes*⁶ de Grimm, et le Pinocchio de Collodi. Ceux-ci constituent, dans la culture contemporaine un architexte merveilleux, c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus d'une source, mais d'une multitude de sources, qu'on affine au monde des contes. Walt Disney leur a aussi associé une image. Mais ce qui est complètement laissé de côté par les adaptations des studios Disney, c'est la question de la violence. Omniprésente dans les contes – violence qui peut viser à « moraliser » le lecteur – elle disparaît presque dans les adaptations de Disney (davantage destiné à un public d'enfants). Dans les films des studios Disney, la violence est davantage indirecte, elle est conflit ou abus de pouvoir (la pomme empoisonnée de la Reine dans Blanche Neige, Ursula s'accaparant la voix de la Petite Sirène...) ; violence contenue qui ne cherche qu'à exploser, ce qu'Angela Carter permet avec *La Compagnie des Loups*.

La Compagnie des Loups : déplacement du conte vers la violence criminelle et l'amoralité

L'appartenance des nouvelles d'Angela Carter au genre gothique déplace le conte vers quelque chose de plus noir, de plus violent, de plus morbide. Elle garde le format court du conte, ainsi transformé en nouvelle, mais laisse de côté la morale. Ainsi, la nouvelle éponyme met en scène le petit chaperon rouge après la mort de sa grand-mère, avec le grand méchant loup :

La fine mousseline flamba en s'élevant dans la cheminée comme un oiseau magique, et voilà qu'elle ôta sa jupe, ses bas de laine, ses souliers, et au feu tout cela aussi, qui disparut pour de bon. La lumière du feu brillait à travers les contours de sa peau ; elle n'était plus vêtue que du tégument intact de sa chair. [...] Que vous avez de grand bras. C'est pour mieux t'embrasser. Tous les loups du monde hurlaient désormais un épithalame derrière la fenêtre tandis qu'elle lui donnait de son plein gré le baiser qu'elle lui devait. [...] Les flammes dansaient comme des âmes mortes la nuit de la Walpurgis et, sous le lit, les vieux os s'entrechoquèrent avec un terrible fracas, mais elle n'y prit point garde. Carnivore incarné, seule, une chair immaculée l'apaise⁷.

Et si le Petit Chaperon rouge était tentatrice ? Angela Carter décrit ainsi une scène d'amour passionnée dont la mort est la seule issue. Le petit chaperon rouge et le loup font l'amour au-dessus du cadavre de la grand-mère. Comme l'analyse Christine Jordis dans la préface :

L'intensité du plaisir dépend effectivement de la violence extrême des impulsions en jeu et chaque fois, c'est bien la mort qui est en vue : mort à soi-même atteinte au sommet de la jouissance, mort de l'autre infligée dans l'exaspération du désir⁸.

Si Angela Carter reprend le matériau des contes, elle en fait quelque chose de tout autre, des nouvelles qui érotisent la violence, des personnages appartenant à l'imaginaire collectif qu'on peut voir autrement, dans une perspective nécessairement amoralité. En d'autres termes, elle réintroduit le réel violent dans les contes de Grimm, les transformant ainsi en un matériau particulièrement prolifique de réécritures.

I Fables, les contes dans la ville

Walt Disney apporte un héritage architextuel et graphique et Angela Carter réintroduit dans les contes de la violence et de l'amoralité. La voie est donc toute tracée pour la reprise de l'architexte merveilleux par Bill Willingham et Mark Buckingham dans la série de comics *Fables*⁹. Dans ces *comics*, les personnages de contes ont été chassés de leurs royaumes par l'Envahisseur, et forment une communauté secrète à New York : « les Fables ». Ils ont leur maire (Blanche Neige) et leur shérif (Bigby, qui est aussi le grand méchant loup des contes). Ils doivent se cacher des « communs » (les personnes sans magie). Ceux parmi « les Fables » qui n'ont pas une forme humaine vivent reclus dans une ferme. On peut donc véritablement parler ici de transfictionnalité au sens que lui donne Richard Saint-Gelais :

Par 'transfictionnalité', j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel¹⁰.

Les personnages semblent donc transcender leurs contes d'origine pour mener une vie propre, et se rencontrer dans *Fables*¹¹. Ils se sont échappés de leur monde matriciel, leur monde textuel, pour mieux se retrouver, recombinaison, dans notre monde contemporain, dans un univers merveilleux unifié. Double translation : des mondes merveilleux au monde contemporain, d'une multitude de textes à un unique texte. En d'autres termes, la série de *comics Fables* réalise l'unité de l'architexte merveilleux, c'est-à-dire qu'il permet aux différents mondes merveilleux présents dans les fictions de s'unir.

Mais la série de *comics* revendique aussi un autre héritage littéraire. Il se passe de nombreux crimes sanglants à Fableville (que le shérif doit résoudre), ce qui l'apparente en partie au thriller. Il y a aussi des crises politiques – comme la révolte des Fables qui vivent à la ferme (les Fables monstrueux, non-humains, qui ne pourraient pas se fondre dans la population new-yorkaise), et qui en ont assez d'être des animaux de seconde zone. Elle est fomentée par les trois petits cochons, dans la veine d'Orwell, dont le titre original de l'œuvre est d'ailleurs *Animal Farm. A Fairy Story*¹². On voit aussi ici à quel point les auteurs usent du second degré, de l'ironie, dans une forme de connivence avec le lecteur. Ainsi à partir de l'architexte du merveilleux détourné avec ironie au prisme d'autres œuvres littéraires, la série de *comics Fables*¹³ ouvre de nombreuses possibilités de détournement du conte : terreau fertile pour une prolifération d'œuvres transmédiatiques.

I Dissémination transmédiatique des adaptations

La série de *comics Fables*¹⁴ a été adaptée de manière plus ou moins directe en jeux vidéo et en séries télévisées. Le jeu vidéo *The Wolf Among us*¹⁵, édité par Telltale Games, est un *point and click game*, c'est-à-dire un jeu vidéo, où le joueur peut explorer l'univers dans lequel le personnage évolue à l'aide de sa souris, en relative indépendance. Il peut ainsi interagir avec les personnages, se déplacer, ramasser des objets. Dans ce jeu, le joueur incarne le personnage de Bigby Wolf, le shérif de Fableville. Il est chargé d'« empêcher les Fables de s'entretuer », quitte à intervenir et à les violenter lui-même. Il doit aussi résoudre des énigmes, une par chapitre du jeu. Celui-ci permet donc une véritable immersion du joueur dans l'univers des contes passé au prisme de la série de *comics Fables*¹⁷. Le jeu se présente comme un

prequel aux *comics*. Le joueur incarne un personnage ambigu, duplice, un criminel, le loup devenu enquêteur, dans un univers qui rappelle les films noirs postmodernes des années 1980 : néons, fumée s'échappant des bouches d'égout... Ici encore, on retrouve l'influence du thriller sur les réécritures de contes.

Les chaînes de télévision américaine ABC et NBC ont successivement acheté les droits de la série de *comics Fables* et ont sorti simultanément deux séries en 2011 : *Once Upon A Time*¹⁸ et *Grimm*¹⁹. La question de l'adaptation est sujette à de nombreuses polémiques. Les deux chaînes nient avoir exploité les droits de la série de *comics*, alors que les ressemblances sont frappantes. Cependant Bill Willingham, l'auteur de *Fables*, nie la possibilité d'un plagiat, et note que ces thèmes sont dans « l'air du temps²⁰ ». Dans *Once Upon A Time*, les personnages de contes ont été chassés du monde merveilleux par la Méchante Reine, qui leur a lancé une malédiction : « Ils se sont retrouvés dans un monde où les fins heureuses n'existaient plus ». Ils se retrouvent donc dans la petite ville de Storybrooke aux États-Unis, où ils ont oublié leur identité. Tout se passe, dans la série, comme si le merveilleux venait contaminer l'espace réel, tout comme dans *Fables*.

Dans la série *Grimm*, Nick, un policier de Portland découvre qu'il est un descendant des frères Grimm et que les créatures des contes existent réellement. Lui seul a le pouvoir de les voir. Les personnages issus des contes ont donc une double identité, qui ne se révèle qu'à lui, par un changement de visage. Chaque épisode relate un crime, et l'enquête menée par Nick sur ce crime. Il est aidé par un loup repent, un « *Blutbad* » devenu végétarien. Ainsi, les similitudes sont suffisamment importantes (translation du monde merveilleux au monde contemporain, communauté cachée, personnage du loup enquêteur...) pour pouvoir considérer *Grimm* et *Once Upon A Time* comme des ramifications de *Fables*, au même titre que *The Wolf Among Us*. Mais *Fables* et ses adaptations opèrent, dans la lignée d'Angela Carter, une multitude de déplacements par rapport au conte (géographique, temporel et générique) qui semblent, par l'accroissement de l'arborescence, déplacer le conte du terrain du merveilleux vers l'exploration de nouveaux territoires.

■ Déplacement géographique : du monde des contes au lieu urbain

L'un des points communs de ces adaptations est le déplacement du monde merveilleux vers le lieu urbain. *Fables* comme *The Wolf Among Us*, *Once Upon A Time* ou *Grimm* posent comme idée de départ que les personnages merveilleux vivent dans un monde désenchanté, celui du lecteur ou du spectateur. Or, c'est la ville – et le plus souvent des villes réelles – qui a été choisie comme terre d'accueil de ces personnages de contes : New York dans *Fables* et *The Wolf Among Us*, Portland dans *Grimm*, et la ville imaginaire de Storybrooke dans *Once Upon A Time*. Mais cette dernière, bien qu'imaginaire, semble revêtir toutes les caractéristiques de la petite ville américaine, de ses maisons pavillonnaires au *diner* en passant par le bureau du shérif.

Pourquoi la ville, et pas la campagne ? On peut émettre l'hypothèse que le déplacement géographique du monde des contes au lieu urbain est lié justement à cette explosion, à ce décentrement. Il permet de rapprocher physiquement les contes du lecteur, dans un univers qui lui est propre. Fertilisation croisée entre l'univers du conte et celui de son lecteur/spectateur, rendue possible par une dynamique que Baudrillard appelle le « recyclage culturel » : « Toutes les significations

[sont] devenues cycliques, c'est-à-dire que leur [sont] imposé[es], à travers même le système de communication, un mode de succession, d'alternance, une modulation combinatoire.²² » En déplaçant les contes à la ville, on ouvre la possibilité d'un changement générique, de quitter l'univers du conte pour un autre univers que nous allons tenter de définir. La multiplication des hypotextes, celui du conte, mais aussi celui du roman policier et d'autres œuvres littéraires (comme l'exemple d'Orwell cité précédemment), rapproche ces œuvres hybrides de la culture populaire. En effet, dans le roman policier, qui hérite cela du roman feuilleton, le lieu principal est la ville. G.K. Chesterton est le premier à avoir assimilé le genre policier au développement de l'urbanisation :

Le détective, héros habituel de ces romans, parcourt les rues de Londres avec l'aisance et l'allure mystérieuse d'un prince des contes de fées [...]. Les lumières de la ville brillent autour de lui comme les yeux d'innombrables fantômes, car elles sont les gardiennes d'un secret que l'écrivain connaît²³.

Les personnages y sont presque invisibles, ou en tout cas inaccessibles aux hommes sans pouvoirs. Dans *Fables* et *The Wolf Among Us*, la communauté est secrète, et les personnages de contes doivent cacher leur existence de personnage aux communs. Dans *Once Upon A Time*, la ville de Storybrooke est protégée par un sort qui en empêche l'accès aux personnages qui ne sont pas issus des contes. Dans *Grimm*, la double nature des personnages, à la fois créatures merveilleuses et humaines leur permet de passer pour des personnes normales à Portland. Clandestins merveilleux dans un autre univers narratif.

Déplacement temporel : d'un temps figé au temps contemporain

Mais le déplacement n'est pas uniquement géographique, il est aussi temporel. En effet, le « il était une fois » des contes les fait appartenir à un passé absolu, puisqu'indéfini. Or, les adaptations que nous étudions se situent presque toutes dans le temps contemporain de leur parution. Nous avons ajouté « presque », car le jeu vidéo *The Wolf Among Us* se situe explicitement dans les années 1980. En témoignent des styles vestimentaires (dans *Grimm* ou *Once Upon a Time*) ainsi que des références historiques (dans *Fables*, où se multiplient les références à la politique d'Israël ou à la guerre en Irak). Cette transition d'un passé absolu, figé, à l'écoulement du temps est bien matérialisée dans *Once Upon A Time*, puisque ce n'est qu'avec l'arrivée d'Emma, la fille de Blanche Neige et du Prince Charmant, à Storybrooke, que l'horloge de la ville, figée depuis toujours, se remet en marche, et que les personnages de contes peuvent retrouver leur véritable identité. L'écoulement du temps dans les adaptations permet de battre à nouveau les cartes : si, dans les contes, le passé absolu débouche nécessairement sur une fin heureuse, dans leurs adaptations, il existe une incertitude quant au devenir des personnages. Il n'y a plus de « ils vécurent heureux », ils l'ont déjà connu.

Déplacement générique : du merveilleux au fantastique réaliste

Peut-on alors encore parler de merveilleux dans ces adaptations multiples ? Les caractéristiques principales du merveilleux ne sont plus présentes : plus de lieu éloigné et magique, sauf Storybrooke, qui reste une enclave magique dans

un monde réaliste à partir de l'arrivée d'Emma, plus de hors-temps ou de passé absolu. Même si la magie reste, les personnages sont comme clandestins dans un univers qui n'est pas le leur, et qui semble davantage appartenir à la culture médiatique populaire contemporaine. Alors comment qualifier ces œuvres, qui, à partir de l'architexte merveilleux, prolifèrent et se ramifient en reprenant les personnages des contes mais non plus leurs codes narratifs ? Les personnages de contes paraissent s'inscrire dans le recyclage culturel tel qu'analysé par Baudrillard. L'univers du conte est comme une coquille vide de laquelle émerge une multitude de genres.

Le déplacement géographique et temporel semble faire passer le conte à un genre plus réaliste à première vue. Mais en réalité, ce qui reste du merveilleux rend caduques ces tentatives de réalismes. Par exemple, la première phrase de *Fables* : « il était une fois une ville imaginaire appelée New York », la place d'emblée dans le conte, pour mieux irréaliser la référence réaliste. Le New York de *Fables* semble donc être un New York imaginaire, de conte de fées. Même chose pour la ville de Storybrooke au nom si évocateur : entre le livre de contes, « *storybook* », et le mot anglais « brooke » qui signifie « écoulement ». Écoulement du merveilleux dans le réel. En d'autres termes, il existe dans ces fictions qui se ramifient autour du conte, une forme de tension vers le réalisme, toujours contrebalancée par une irréalisation produite par le merveilleux. Mais cette tension ne se rapproche-t-elle pas d'autres genres littéraires ? Il semble qu'elle soit à la croisée de nombreux genres : du fantastique au sens où l'entend Denis Mellier²⁴, un excès de fiction – le réel déborde de son cadre, pour mieux décontenancer le lecteur et le spectateur –, au roman policier (entre le lieu urbain, l'enquêteur, les crimes à résoudre...). Ainsi, cette fertilisation croisée des contes semble emprunter à tous les genres de la culture populaire, afin de créer un genre hybride, éminemment transmédiatique et aux multiples ramifications.

I Violence(s)

La violence paraît être à l'origine de cette fertilisation. Omniprésente dans les contes, celle-ci, si l'on en croit l'analyse de Bruno Bettelheim²⁵, a une visée éducatrice, son but est de moraliser le lecteur, de lui permettre de voir le bien récompensé et le mal vengé, et revêt donc un caractère éminemment symbolique. Or, ce qui se passe dans les réécritures est tout à fait différent : la violence semble être dénuée de tout sens symbolique, elle existe pour elle-même. Elle n'a plus de visée moralisatrice. Violence érotique dans *La Compagnie des loups* d'Angela Carter, elle devient criminelle dans les réécritures. Dans *Fables* la violence est omniprésente et les personnages semblent toujours être sur le fil du rasoir. Violence originelle des personnages de contes, ou bien contamination violente par le monde contemporain ? Quoi qu'il en soit, la violence est transformée : bien que pérenne, elle semble se vider, elle aussi, du sens que lui conférait le merveilleux, pour s'emplir de connotations liées à d'autres genres littéraires. Le premier tome de *Fables* s'ouvre sur un bain de sang, un crime atroce commis à l'encontre de Rose, la sœur de Blanche Neige. Aucun personnage n'est innocent. Tous peuvent basculer dans la violence : Bigby Wolf, le shérif, peut à tout moment redevenir un loup et s'attaquer aux Fables ; l'un des trois petits cochons est décapité par ses frères ; pour se venger d'une attaque, Blanche Neige plante une hache dans la tête de Boucle d'or, ce qui donne lieu à une mort lente et douloureuse sur quatre doubles pages.

On ne compte pas non plus les cadavres dans *The Wolf Among Us*, les moments où le joueur, qui incarne Bigby doit choisir de casser un bras ou de tuer l'un des autres personnages à mains nues, ou décapiter une strip-teaseuse. Arrivés dans ce monde qui est le nôtre, ces personnages aux caractéristiques excessives semblent contraints à réagir avec démesure aux lois qui régissent notre monde. Les séries ne sont pas en reste, puisque, dans *Once Upon A Time*, la Méchante Reine et Rumpelstiltskin sont capables d'arracher le cœur d'un homme encore en vie, et de lui donner la mort en le réduisant en poussière. Même chose dans *Grimm*, où chaque épisode présente un nouveau cadavre – du corps boursoufflé de « La Reine des abeilles », à la charogne dévorée par les rats dans « Le Joueur de flûte de Hamelin ».

La violence revêt aussi un caractère éminemment politique et social. Si les contes foisonnent de rois et de princesses, leurs réécritures, elles, racontent leur désenchantement. Ainsi, *The Wolf Among Us* est représentatif de cette lutte de pouvoir au sein des Fables. Les meurtres sur lesquels enquête Bigby Wolf le mènent à découvrir toute une organisation parallèle et illégale, régie par le Tordu. Cette organisation s'apparente à une mafia (elle est impliquée dans des réseaux de prostitution, des prêts d'argents, une contrebande de « charmes », c'est-à-dire des sorts permettant aux personnages de prendre forme humaine), mais elle est plutôt appréciée par les personnages. En effet, ceux-ci reprochent à Bigby et Blanche Neige d'avoir oublié une partie des fables les moins riches. Ainsi, Mr. Toad va être déporté à la ferme avec son enfant car il n'a pas assez d'argent pour se payer un « charme », Nerrissa, la petite sirène est devenue strip-teaseuse après avoir été ruinée. Derrière la violence criminelle se cache un conflit social et politique, puisque le bureau des Fables ignore volontairement une partie de la population. Nerrissa dit d'ailleurs, à la fin de *The Wolf Among Us* :

Les gens comme nous sont tout le temps oubliés. Le Tordu comptait là-dessus. Quand nous souffrons, nous le faisons en silence. Et tout le monde aime ça. Nous nous...effaçons. Comme si nous n'avions jamais existé²⁶.

Même chose dans *Fables*, avec notamment la révolte des Fables de la ferme, qui se sentent oubliés par la communauté. La violence liée au conflit socio-politique existe aussi dans *Once Upon A Time* puisque Rumpelstiltskin et Regina sont, non seulement les personnages les plus violents, mais aussi les plus puissants. Regina est maire de la ville, et Rumpelstiltskin possède l'intégralité du terrain. Dans *Grimm*, bien souvent, les crimes sont commis par des marginaux. Violence criminelle liée à des conflits politiques. On est bien loin ici de la violence morale du conte. Si la violence est omniprésente, elle est contemporaine, il s'agit de celle des opprimés contre les oppresseurs.

L'excès vient justifier et corroborer cette écriture à la croisée des genres : violence dans l'œuvre, mais aussi faite aux œuvres. Il semble que cette dispersion, ces déplacements ne puissent se faire qu'ainsi. Cette dispersion originelle, liée à un acte violent est d'ailleurs mise en scène dans les œuvres elles-mêmes. C'est dans le sang qu'a lieu le déplacement du monde des contes au monde contemporain : les personnages de *Fables* sont chassés des différents mondes merveilleux par l'Envahisseur, qui se révèle être Gepetto, accompagné d'une armée de pantins de bois. Dans *Once Upon A Time*, c'est une malédiction qui envoie les personnages de contes dans le monde contemporain : violence faite aux contes, qui semble être à l'origine des réécritures. C'est celle de l'explosion, où les morceaux qui restent, épars, se ramifient pour créer des œuvres nouvelles.

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 emfans, 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 épice 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 transmédielle, 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 Begriffs », 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,

Robert Stam, Thomas Leitch, Kamilla Elliott, Deborah Cartmell et Imelda Whelehan et s'intéresse avant tout à la fiction et aux adaptations les plus inclusives possibles pour intégrer des objets de la culture populaire, le groupe « intermédialité » est continental, héritier de l'intertextualité selon Julia Kristeva et dont les théoriciens les plus importants sont Joachim Paech, Werner Wolf, Irina Rajewski et Jörg Helbig. Voigts-Virchow Eckart, « Metaadaptation : Adaptation and Intermediality – Cock and Bull Story », *Journal of Film Adaptation in Film and Performance*, vol. 2, n° 2, 2009, p. 138.

¹⁷ Gignoux Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 13, 25 septembre 2016 [consulté le 06 juillet 2017], <http://narratologie.revues.org/329>.

¹⁸ Voir Angenot Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135 ; Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

¹⁹ Blanchot Maurice, *L'Amitié*, Paris, NRF Gallimard, 1971.

²⁰ Malraux André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 149.

²² Wittgenstein Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par Dastur, Françoise, Élie Maurice et Gautero Jean-Luc, Paris, Gallimard, 2005.

²³ Vaillancourt Daniel, *Autour de la religieuse : série, figure et sémiotique du lecteur ; pour une lecture sérielle de Marie de l'Incarnation, de Laure Conan et d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1992.

²⁴ Riffaterre Michael, « La trace de l'intertexte » *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

²⁵ Malraux André, *op.cit.*

²⁶ Bayard Pierre, *op.cit.*, p. 146.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ibid.*, p. 90.

²⁹ *Ibid.*, p. 150.

³⁰ Hitchcock Alfred, *Psychose*, *op.cit.*

³¹ Zapruder Abraham, *op.cit.*

³² Thoret Jean-Baptiste, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2003, p. 14.

³³ Le *found footage* est une forme de remploi filmique, désignant la récupération de bandes vidéo pour la fabrication d'un autre film. A partir de ce procédé de recyclage s'est développée une esthétique du *found footage*, c'est-à-dire une manière de construction dramaturgique reposant sur la trouvaille d'une bande vidéo originelle présentée comme authentique au sein de la diégèse du film, la plupart du temps fictive. Cette esthétique est très présente dans le cinéma d'horreur, le film policier et le film catastrophe. Voir Delorme Stéphane, « Found footage, mode d'emploi », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 94, Hors série, « Aux frontières du cinéma », janvier 2000, p. 90-92.

³⁴ *Id.*

³⁵ Zanger Anat, *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley*, coll. « Film Culture in Transition », Amsterdam University Press, 2007, p. 104. Elle fait ainsi d'Alien 3 (David Fincher, 1992) et de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996) des remakes déguisés du mythe de Jeanne d'Arc.

³⁶ Martin Marie, « Le remake secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique », *Cinéma : revue d'études cinématographiques* vol. 25, n° 2-3, 2015, p. 13-32.

³⁷ Schulz Bruno, *Le Sanatorium au croque-mort*, *op.cit.*; *Les Boutiques de cannelle*, *op.cit.*

³⁸ King Stephen, *The Shining*, *op.cit.*

³⁹ Lobrutto Vincent, *Stanley Kubrick: a Biography*, New York, Da Capo Press, 1999, p. 453.

⁴⁰ Lynch David, *Inland Empire*, *op.cit.*

⁴¹ Auster Paul, *La Musique du hasard*, trad. de l'américain par Le Bœuf Christine, Arles, Actes Sud, 2000.

⁴² Borges Jorge Luis, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 2010.

⁴³ Ostachowicz Igor, *La Nuit des juifs-vivants*, *op.cit.*

⁴⁴ Schulz Bruno, *Le Livre idolâtre*, *op.cit.*

⁴⁵ Von Sacher Masoch Leopold, *La Vénus à la fourrure*, *op.cit.*

⁴⁶ Lefebvre Martin, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁷ Martin Marie, « Le remake secret : généalogie et perspectives d'une fiction théorique », *op.cit.*, p. 3.

⁴⁸ Freud Sigmund, *Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, Franz Deuticke, 1939.

⁴⁹ Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

⁵⁰ Vancheri Luc, *Cinéma et peinture : Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007, et *Les pensées figurales de l'image (Cinéma / Arts Visuels)*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁵¹ Aumont Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séghier, 1996.

⁵² Eisenstein Sergueï Mikhailovitch, *Le mouvement de l'art*, trad. du russe et éd. par Albera François et Kleiman Naoum, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

⁵³ Albera François et Torjada Maria (dir.), *Cinema Beyond Film, Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », 2010 ; Gural-Midgal Anna, *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Littératures », 2012 ; Ferreira Francisco, *De Godard à Faulkner : l'hypothèse scripturale*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2009.

⁵⁴ Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, *op. cit.*

⁵⁵ Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1990.

⁵⁶ Voir Campan Véronique, (dir.), *La Projection*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2014, et Martin Marie (dir.), *Littérature, cinéma : projection*, Rennes, Presses univer-

sitaires de Rennes, 2015.

⁵⁷ Cavell Stanley, *La Projection du monde: Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. de l'anglais par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.

⁵⁸ Thérien Gilles, « Les images sous les mots » in Bouvet Rachel et Gervais Bertrand (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2007, p. 205.

⁵⁹ Hitchcock Alfred, *Rebecca*, op.cit.

⁶⁰ Du Maurier Daphné, *Rebecca*, New York, Avon, 2002.

⁶¹ De Charrière Isabelle, *Lettres de Mistriss Henley publiées par son amie*, op.cit.

⁶² Kuntzel Thierry, « Le travail du film 1 », *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 25-39, et « Le travail du film 2 », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, p. 136-189.

⁶³ Chabrol Claude, *Les Cousins*, op.cit.

⁶⁴ Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, op.cit.

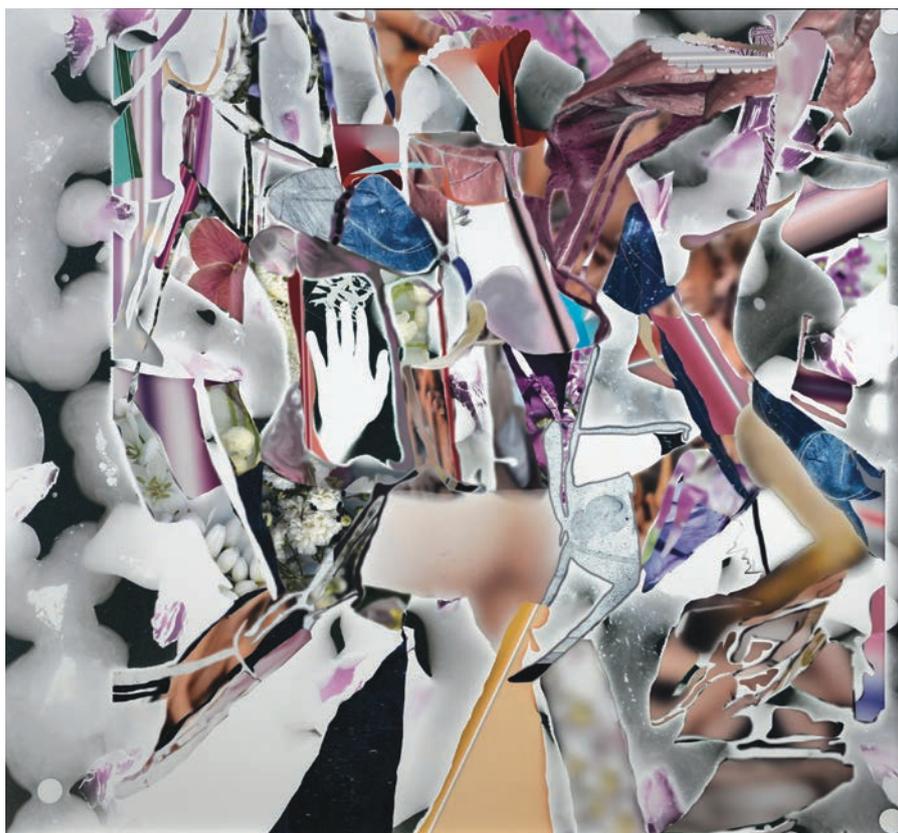
⁶⁵ Culler Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

⁶⁶ Vancheri Luc, *Psycho, la leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013.

⁶⁷ Voir Lefebvre Martin et Furstenau Marc, « Digital Editing and Montage : The Vanishing Celluloid and Beyond », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 69-107 ;

Mulvey Laura, *Death 24x a Second*, Londres, Reaktion Books, 2006.

⁶⁸ Sur l'influence des nouveaux médias sur la cinéphilie, voir par exemple De Valck Marijke et Hagenier Malte (dir.), *Cinephilia – Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005 ; Balcerzac Scott et Sperb Jason (dir.), *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction*, vol.1, Londres et New York, Wallflower Press, 2009 ; Rosenbaum Jonathan, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2010.

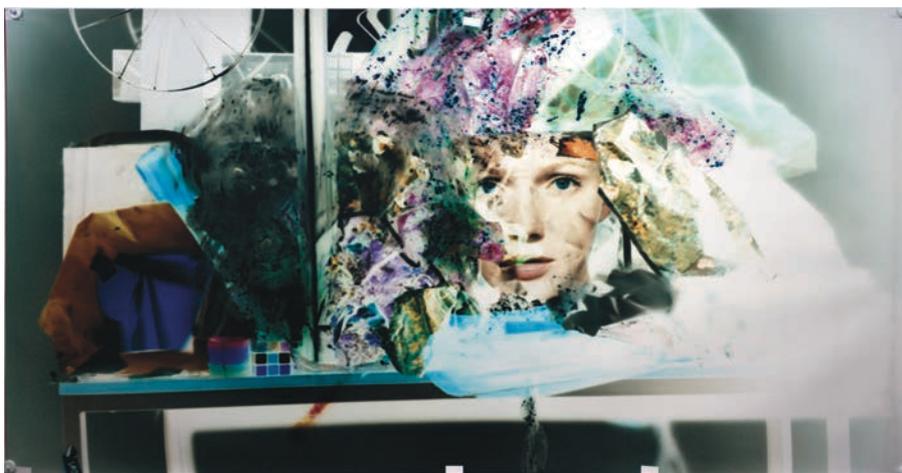


La voyante © Baptiste Rabichon

Baptiste Rabichon

Croisements photographiques entre mélancolie et jeu

Présentation de Baptiste Rabichon, photographe, par **Antonino Sorci**, CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3



Contrôle i, 2016 © Baptiste Rabichon

Peuplé de figures d'hommes et de femmes réduites à leur version post-humaine ou à leur silhouette, l'univers de Baptiste Rabichon, diplômé du Fresnoy et lauréat 2017 de la résidence BMW 2017, donne à première vue l'impression d'une « inquiétante étrangeté¹ ». C'est comme si une forme particulière de mélancolie traversait son art, nous laissant face à d'authentiques ruines visuelles. Ces fragments représentent, avant tout, une manière d'aborder sa propre contemporanéité, traversée par la force, à la fois tenace et critique, d'un sentiment d'inactualité.

À travers sa façon d'entrelacer des moyens d'expression différents comme l'analogique et le numérique, le photogramme et les rayons X, de montrer ainsi le présent en remontant dans le passé, il révèle sa démarche d'« antiquaire » qui, comme le dit Nietzsche, estime que tout « ce qui est petit, restreint, vieilli, prêt à tomber en poussière, tient son caractère de dignité.² »

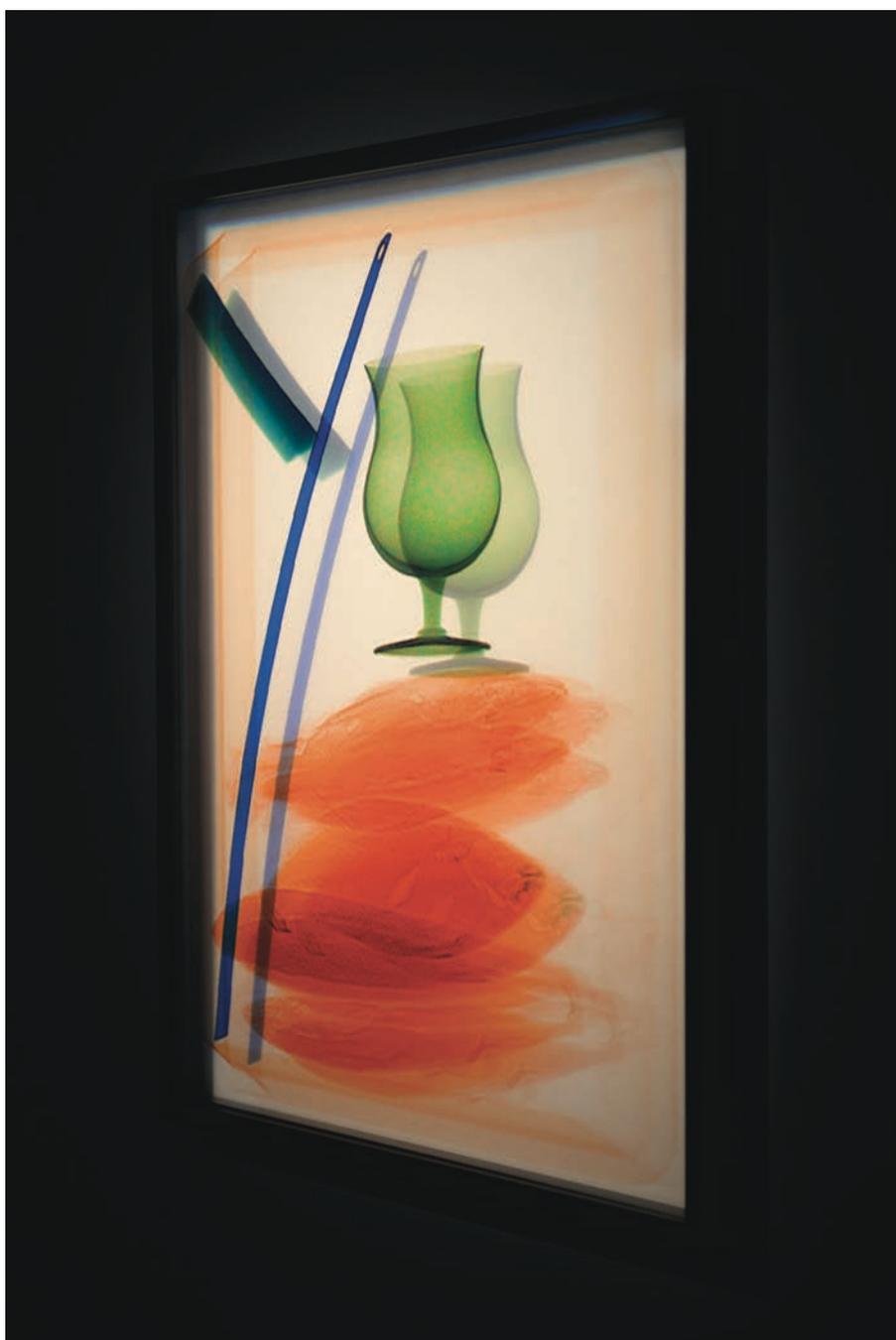
Mais une fois passée la première impression, le monde de Baptiste Rabichon fascine par sa vitalité. Le monde végétal s'empare de la scène en l'anoblissant avec une vaste variété de couleurs et de formes.

L'antiquaire laisse alors place au jongleur qui s'amuse à mettre en scène un spectacle fait de toutes sortes de plaisanteries. Il en résulte une composition dans laquelle, malgré son dynamisme, tout semble se maintenir dans un équilibre parfait. La figure humaine s'approprie une place au cœur de la nature, son corps ne faisant qu'un avec la sphère végétale. Formes abstraites et concrètes s'intègrent donc au sein d'une galaxie dans laquelle tout élément peut changer de rôle à l'intérieur du même espace de jeu.

En raison de son éclectisme et de son inventivité, l'œuvre de Baptiste Rabichon nous semble illustrer pleinement notre conception des « fertilisations croisées dans les arts, médias et langues ». C'est la raison pour laquelle nous avons le plaisir d'accueillir au sein de ce numéro une sélection de ses travaux, tirée des séries « Control i », « Orly », « Les chemises de mon père », « ff8 », « Lodhi Gardens tree », entre autres, ainsi que l'image en couverture intitulée « Ranelagh ». ●

¹ Freud Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par Bonaparte Marie et Marty E., Paris, Gallimard, 1976.

² Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, trad. de l'allemand par Rusch Pierre, Paris, Gallimard, 1992.



Orly © Baptiste Rabichon



Les « séries télé-réalité »

Une transposition fertile de formats ?

Sébastien Lefait, professeur d'études américaines et médiatiques, EA 1569, Université Paris 8

Résumé : Dans cet article, je m'intéresse aux « séries télé-réalité », terme par lequel je désigne les séries télévisées qui utilisent un dispositif de télé-réalité dans un but narratif. À travers l'étude d'un exemple, celui de *UnREAL*, j'étudie la fertilisation croisée entre séries et télé-réalité, en me concentrant sur ce que produit cette fertilisation : une prise de conscience pragmatique du nouvel équilibre entre réalité et fiction qui caractérise notre époque. Cela me permet de conclure que notre culture est caractérisée par un ratio entre le fictionnel et le réel résultant de l'omniprésence des caméras de toutes tailles et des écrans de tous formats, qui multiplie les modalités de la transfiguration du banal et la mise en intrigue des destinées individuelles.

Mots-clés : séries télévisées, télé-réalité, dispositif, surveillance, transmédiaticité

Abstract: This article focuses on “reality TV series”, a phrase I coined to describe TV series that exploit the apparatus of reality TV for narrative purposes. Through a case study, *UnREAL*, I show how TV series and reality shows cross-fertilize to promote pragmatic awareness of the current equilibrium of fact and fiction. I then conclude that our culture is defined by a new ratio between the fictional and the real, which results from the increased availability of variously sized cameras and screens, and allows for multiple new ways of transfiguring the commonplace and narrativizing individual destinies.

Keywords: TV series, Reality TV, apparatus, surveillance, transmediality

Introduction : Transmédia et transfert de formats intramédiatiques¹

Comme le dit très justement l'éditorial de ce numéro, nous vivons « actuellement un moment clé de la production de l'être-entre. » J'aimerais montrer ici que la transmédiaticité, si elle contribue pour une grande part au renouveau des productions culturelles en explorant les zones d'interférence entre les formes médiatiques, ne constitue pas pour autant une condition *sine qua non* de la fertilisation croisée. En effet, toute fiction est « feintise ludique² », c'est-à-dire qu'elle se prend pour le réel par jeu. Elle est donc forcément, par essence, un entre-deux. S'appuyant sur le réel, elle crée de l'imaginaire, en explorant pour cela la zone de flou entre le vrai et le faux, le crédible et l'in vraisemblable, son essence en tant que fiction et la réalité. Cela signifie que le régime fictionnel ne contient pas une seule médiation, mais deux : il est en soi transmédiatique.

Ce constat s'applique surtout à la fiction audiovisuelle, à laquelle je m'intéresserai ici. Le théâtre, par exemple, propose une double médiation : il met en scène une pièce et des personnages, tout en laissant transparaître le réel qui leur sert de support. Par une variation de régime scopique³ et un ajustement du niveau d'incrédulité volontairement accordé à l'illusion théâtrale, les spectateurs et spectatrices verront simultanément Cyrano et Jean-Paul Belmondo jouant *Cyrano*. Au cinéma, le même phénomène existe : en regardant le *Romeo et Juliet* de Baz Luhrmann (1996), on peut également voir Leonardo DiCaprio dans l'un de ses premiers rôles importants au cinéma.

On rétorquera, à juste titre, qu'un tel raisonnement n'est valable qu'à condition d'utiliser le terme « média » dans son sens large : « tout moyen de communication servant à transmettre et à diffuser des informations, des œuvres⁴ ». Ces dernières peuvent être factuelles (réception documentaristante) ou fictionnelles (réception à finalité ludique). Néanmoins, la part grandissante de la technologie dans toute forme de diffusion d'informations pousse plus que jamais à envisager la transmédiaité comme intrinsèque à la fiction. Reportages télévisés, flux continu émanant de caméras de surveillance à domicile, vidéos diffusées sur Periscope, événements sportifs retransmis sur Internet : ces captations audiovisuelles en direct fournissent une part croissante des images que nous consommons au quotidien. Par ailleurs, il est un euphémisme d'affirmer qu'il n'est plus rare de regarder des films sur Internet, ou des séries sur téléphone portable. Notre accès au réel se fait donc au moyen d'outils qui le rapprochent, sur le plan formel au moins, de la fiction. Cela signifie que toute fiction est *littéralement* transmédiaique : elle inclut une médiation audiovisuelle qui est celle-là même par laquelle nous accédons au réel – et *vice versa*. Le meilleur exemple en est la télé réalité, qui *se joue du réel* en feignant d'ignorer qu'il y entre une bonne part de fiction. D'une part, elle montre que le dispositif télévisuel, accompagné d'un montage efficace, suffit pour que, derrière la banalité du quotidien, les téléspectateurs découvrent un récit. D'autre part, et de plus en plus uniformément, la télé réalité cache une multitude d'opérations fictionnalisantes, que les téléspectateurs déniaisés prennent plaisir à repérer.

Partant de ce constat, je m'intéresserai ici à un phénomène récent : la fertilisation mutuelle entre télé réalité et séries télévisées, dans la culture américaine prioritairement. En effet, les séries télévisées utilisent de plus en plus souvent les zones d'interférence entre leur dispositif et celui de la télé réalité. Cette tendance pose l'existence d'une transmédiaité interne au médium télévisuel, c'est-à-dire d'une transmédiaité paradoxalement intramédiaïque, en tant que les séries télévisées utilisent les techniques et les effets de la télé réalité pour s'adapter à un contexte où la réalité et la fiction se définissent par déplacement d'un curseur sur un continuum transmédiaïque. En effet, dans le cas de ce que j'appellerai les « séries télé réalité⁵ », la fertilisation se situe ailleurs qu'à l'intersection de deux médias – elle provient du croisement de deux dispositifs générant des informations de natures différentes, mais dont les zones de recoupement constituent un entre-deux fertile.

I Modalités de la fertilisation entre séries et télé réalité

Modes de capture (dont certains s'apparentent d'ailleurs à la vidéosurveillance) et modes de diffusion (partage entre visionnage télévisé et visionnage sur Internet et de plus en plus, visionnage exclusivement sur Internet pour certaines séries télévisées), segmentation en saisons et en épisodes, importance des commentaires

ou autres votes des spectateurs, constituent un terrain commun aux séries et à la télé-réalité. Pour explorer ce lien de parenté par-delà ces similitudes, on peut également rappeler que la quasi-totalité des émissions de télé-réalité recyclent des techniques narratives qui proviennent de la fiction populaire, et tout particulièrement de la *sitcom* ou du *soap opera*⁶.

Mais aujourd'hui, cette influence est devenue bilatérale. En atteste un exemple devenu canonique. Comme l'a montré Jennifer Gillan à propos de *Survivor*⁸ et de *Lost*⁹, ces deux programmes montrent une convergence des formats télévisés du « gamedoc¹⁰ » (réel) vers la série (fictionnelle). Au départ, la série était en effet conçue comme une reprise de l'émission de télé-réalité¹¹. Plus récemment, *Siberia*¹² a mis à profit le même type de recette créative. Dans cette série, des personnages très semblables à ceux de *Lost* semblent *rebooter* la série culte, mais dans le cadre d'une émission de télé-réalité *ouvertement* fictionnelle. Livrés à eux-mêmes dans une Sibérie inhospitalière, ils sont explicitement présentés comme les candidats d'un jeu par élimination, dont le gagnant remportera une forte somme d'argent. Cantonnés à un espace restreint, dont une éventuelle sortie signifierait qu'ils quittent la compétition, les candidats sont sous la surveillance permanente des caméras. Lorsqu'il s'avère que le jeu n'en est plus un, mais que leur survie est engagée, ils se heurtent aux pires difficultés pour quitter l'arène délimitée par les caméras. L'île-prison de *Lost* devient donc ici, bien plus littéralement que dans la série, un espace panoptique. Or, c'est de cette présence de la surveillance dans les deux types de programmes que semble naître la fertilisation croisée entre séries et télé-réalité.

I Le dispositif panoptique comme *moyen terme*

« Un roman, c'est un récit qui s'organise en monde. Un film, c'est un monde qui s'organise en récit. »¹³ Avec l'avènement des séries télévisées, cette formule de Jean Mitry prend une toute nouvelle dimension. Cela est dû à deux facteurs principaux, caractéristiques à la fois de la surveillance, des séries télévisées et de la télé-réalité : l'ubiquité et la temporalité étendue. Ainsi, dans un nombre croissant de séries, la surveillance est à l'image d'un dispositif sériel qui feint de livrer aux spectateurs les images les plus marquantes d'un monde fictionnel soumis à une couverture médiatique exhaustive¹⁴. L'esthétique utilisée est celle d'un prélèvement à partir d'un flux ininterrompu d'images du monde. Pour la série dans sa totalité, comme dans les exemples cités ci-dessus, ou, plus fréquemment, à l'occasion d'un certain nombre de séquences intégrées à la série¹⁵, les images diffusées sont celles d'un monde fictionnel que le spectateur est invité à épier par intermittence. Ces séries utilisent alors la surveillance pour produire un effet de réel d'un nouveau type, où la monstration gagne en objectivité de surface de s'être rapprochée du montage en direct d'un programme télévisé. La couverture des événements montrés par la série s'apparente ainsi à une retransmission sportive, où le réalisateur ou la réalisatrice décide en temps réel des changements de caméras qui permettront de suivre la partie sans manquer aucune de ses actions marquantes.

La télé-réalité repose sur le même type de dispositif, générant un plaisir spectral lié à un état – relatif, mais entretenu – de surinformation : les spectateurs voient plus et entendent plus que les candidats, en une forme d'ironie dramatique qui leur donne un sentiment d'omniscience. Néanmoins, les spectateurs se targuent de ne pas être naïfs face à la mise en récit du réel qui est à l'œuvre dans les programmes de télé-réalité. Forts de cette conscience à présent répandue que

la télé réalité n'a de réalité que le nom, ils tirent une certaine fierté de compter parmi les spectateurs décodants oppositionnels, pour reprendre la terminologie de Stuart Hall¹⁶. Lorsqu'ils regardent des programmes de télé réalité, ces spectateurs y recherchent non pas des moments authentiques ou des scènes croustillantes dans lesquels la vie privée s'offre aux yeux du monde, mais des signes que ces programmes soi-disant objectifs sont en fait des fictions. La perception implique donc une forme de distance esthétique, une incrédulいたé face au spectacle de la fiction comme à celui du réel. L'un des signes actuels de ce phénomène est le concept de « post vérité » qui, couplé aux fameuses *fake news*, place notre époque sous le sceau d'un relativisme absolu.

En ce sens, on peut considérer qu'il entre dans notre lecture du réel comme dans celle de la fiction une réflexivité sceptique, qui se traduit par une mise en perspective systématique des informations perçues, et par une analyse de leur degré de vraisemblance. Néanmoins, si l'on entend beaucoup parler de cette pernicieuse alchimie entre vérité relative et méfiance généralisée, c'est plus souvent pour alerter sur ses dangers que pour souligner ses atouts. Or, cette modification du régime informationnel possède bel et bien un impact sur la fiction, qui peut en tirer parti. Dans ce cas, se crée une alchimie vertueuse entre la méfiance réflexive propre au régime scopique de la télé réalité et le goût des spectateurs et spectatrices pour le décryptage et le dévoilement de ce que cache l'image¹⁷. C'est ce que l'on voit dans un certain nombre de séries récentes, où le régime réflexif de la télé réalité est mis à profit pour que l'œuvre rencontre son public, en la personne du spectateur décryptant. J'en étudierai ici un seul exemple : la série *UnREAL*¹⁸.

Une approche réflexive de la fertilisation croisée entre séries et télé réalité : *UnREAL*

Il serait intéressant de parler de la série dans son ensemble, mais, faute de place, je me concentrerai ici sur la manière dont l'ouverture de l'épisode pilote met en perspective l'idée d'une fertilisation croisée entre séries et télé réalité. Le tout début de *UnREAL* pose question : ce que l'on nous montre est-il vrai, et puisque la réponse est évidemment non, quelle est sa part de vérité, et quelle est sa part de mensonge ? L'ouverture révèle le dispositif, dont on voit vite qu'il est au croisement du réel et du fictionnel, et qu'il joue d'une possible confusion entre les deux. Le plan d'ensemble qui ouvre ce premier épisode plante un décor de conte de fées, en accord avec le titre de l'émission de télé réalité imaginaire dont la série inspecte les coulisses : *Everlasting*, une émission du type « *dating gameshow* », sur le format du célèbre *Bachelor*¹⁹. Cette mise en récit réutilise des archétypes culturels, mais dans un cadre qui n'est pas censé être reconnu directement comme fictionnel, celui d'une émission de télé réalité. La relation entre le vrai et le faux procède ainsi par décalages multiples : la série télé se fait passer pour une émission de télé réalité, cette dernière se présentant comme un conte de fées devenu vrai, mais tout est tromperie, puisque le conte de fées n'en est pas un, et que l'émission de télé réalité *Everlasting* est elle aussi purement fictionnelle, inventée pour les besoins de *UnREAL*.

Dès le départ, la voix off de Quinn King, la réalisatrice de l'émission, se fait entendre : « Allez, on y va, c'est parti, *Everlasting*. Donnons-leur ce qu'ils veulent. Des poneys, des princesses, des histoires d'amour, et puis je ne sais quoi encore, tout ça, c'est des conneries de toute façon.²⁰ » On note de suite le glissement de la sincérité à la distance professionnelle, que vient souligner le passage à un

plan de Quinn dans le studio de réalisation de l'émission, talkie-walkie à la main. À l'image comme dans sa réplique, la télé-réalité montre qu'elle repose sur un dispositif factice, explicitement inspiré des fictions romantiques, et qu'elle recycle de vieilles recettes au motif qu'elles plaisent toujours autant au public. En filigrane, se dessine un certain mépris des spectateurs, que l'on peut aussi prendre pour le constat de leur sagacité. Apparaissent ensuite Graham, le présentateur de l'émission, et Adam Cromwell, riche héritier britannique que les prétendantes, dont le présentateur annonce l'arrivée, auront pour mission de séduire. Puis vient le carrosse dont on voit, en plan serré, la porte d'où va sortir sa première passagère, pour l'instant cachée par un rideau. Un plan montrant la nervosité des deux personnages masculins, dans l'expectative, crée alors un léger suspense quant à l'identité de la première prétendante. Il s'agit de Shamiqqa, une très jolie jeune femme légèrement brune de peau, qui descend du carrosse un violon à la main. Elle se met à jouer un air discordant, ce qui sous-entend qu'elle a, littéralement, *sorti les violons* pour les besoins de l'émission. Retentit alors, en voix off, le cri de Quinn : « Coupez ! ». Contrairement à l'idée reçue selon laquelle les émissions de télé-réalité sont scénarisées de A à Z, l'arrivée de Shamiqqa est imprévue, même pour la réalisatrice de l'émission, ce qui signifie que l'attente fébrile précédant son apparition n'était pas feinte.

Ce rappel brutal à la réalité, alors que les spectateurs entraînent à peine dans le récit, fût-il minimaliste, développé par l'émission, ménage une demi-révélation. À l'inverse de ce que l'on pourrait croire, *Everlasting*, comme d'autres émissions de télé-réalité, n'est pas tournée en continu, mais fait l'objet d'interventions régulières de la réalisatrice, dont la mainmise sur le contenu ne se limite pas à l'utilisation d'un montage en post-production. La suite de la séquence se déroule dans ce studio, et consiste en une discussion au sein de l'équipe à propos du casting²¹. Quinn reproche au producteur de l'émission d'avoir choisi Shamiqqa pour participer à l'émission, au motif qu'elle la considère comme noire, et que, selon elle, c'est une erreur de présenter une jeune femme noire comme l'épouse potentielle d'un riche jeune homme blanc. Un membre de l'équipe, noir de peau, rappelle alors à Quinn qu'il y a un noir à la Maison-Blanche, à quoi celle-ci rétorque qu'Obama est « à peine noir ». Il semble donc que l'émission de télé-réalité puisse influencer la perception du président des États-Unis, comme si le véritable pouvoir consistait à contrôler l'image. Car même si l'émission doit se conformer à un impératif de réalisme, Quinn considère cela comme incompatible avec une autre obligation, celle de « vendre du rêve ». Un mariage mixte ne ferait pas assez fantasmer. L'industrie culturelle veille pour empêcher des projections progressistes, qui risqueraient d'être trop en phase avec la réalité des relations raciales – et c'est en ce qu'elle dévoile ces impératifs des productions culturelles que la série est réaliste. Par son approche des coulisses de l'illusion, *UnREAL*, bien que fictionnelle, révèle notre culture telle qu'elle est.

Quinn exige ensuite qu'on aille chercher une autre femme pour remplacer Shamiqqa. Pour trouver cette remplaçante, il faut localiser la limousine qui achemine les autres candidates vers le lieu de tournage²². Un appel au walkie-talkie mène comme par magie à un plan large du véhicule, puis à un plan des prétendantes buvant du champagne à l'intérieur. On insiste ainsi sur le don de surveillance panoptique globale que le dispositif de la télé-réalité semble conférer à Quinn, mais qui tient en fait au dispositif de la série, puisque seul le château où est tournée *Everlasting* est couvert par les caméras de l'émission. On voit ainsi que la différence entre un dispositif de surveillance réaliste et une surveillance dystopique est une question d'échelle. La couverture médiatique totale d'un studio évoque une surveillance globale dont nos sociétés tendent à s'approcher, et dont la possibilité hante les esprits.

UnREAL met ainsi en évidence un accès difficile au réel, causé par la confusion grandissante entre sa perception directe et sa représentation. Dans un plan en plongée extrême, le toit ouvrant de la limousine s'apparente à un écran, à travers lequel on voit Rachel Goldberg, qui travaille également à la réalisation de l'émission, allongée au pied des candidats. Rachel arbore un T-shirt où il est écrit « c'est à ça que ressemble une féministe ». Vient alors s'ajouter, à ce féminisme supposé et superficiel, l'image de la réussite matérielle qui, alliée à la beauté physique, fait qu'un homme est considéré comme le mari idéal. Rachel brandit en effet une photographie d'Adam, qui fait s'extasier les candidates. Finalement, la juxtaposition des surfaces apparente cette photo à celle que l'on pourrait trouver sur l'écran d'un ordinateur, dans le cadre d'un site de rencontres. Le jeu de séduction qui va suivre, factice jusqu'à l'outrance dans le cadre d'une émission de type *The Bachelor*, révèle alors son ancrage dans le réel : on cherche l'amour par écrans interposés, sur photos et sur CV, comme dans le type d'émission de télé-réalité dont *UnREAL* opère la critique.

I Conclusion

Tout en offrant une preuve évidente que les programmes télévisés s'adaptent aux spectateurs déniés en leur proposant des émissions de télé-réalité qui sont ouvertement des fictions, les séries télé-réalité possèdent un intérêt primordial. Elles prennent en effet pour principe l'inversion du rapport habituel entre réalité et fiction, et sont donc symptomatiques du nouvel état de la confusion entre ces deux notions. Entre la fiction réaliste, qui se présente comme mensonge plus vrai que nature, et le réel fictionnalisé, qui se présente comme réel, mais n'est en fait qu'une fiction, ces séries introduisent un état intermédiaire d'un nouveau genre, où tout ou presque est susceptible de faire l'objet d'une mise en récit. Les séries télé-réalité se caractérisent par leur conscience affichée que les modalités de la narrativisation sont à présent audiovisuelles, ce qui signifie que la mise en intrigue laisse aujourd'hui souvent place à une mise en image de soi, voire d'une « mise en série » du quotidien – quotidien dont Raymond Williams a très tôt observé l'invasion par une expérience dramatique du réel, à un niveau quantitatif susceptible de bouleverser l'équilibre entre le vécu et sa version médiatique²³. Reprenant les conclusions de l'étude de réception de la série *Hélène et les garçons* par Dominique Pasquier, Jean-Pierre Esquenazi aboutit à un constat similaire : « la vie du destinataire de la série est marquée par des allers et retours continuels entre plusieurs mondes.²⁴ » Christian Salmon a lui aussi remarqué qu'il est de plus en plus fréquent de lire la réalité au prisme d'émissions télévisées, fictionnelles ou ne serait-ce que fictionnalisantes²⁵. Il en ressort que la réalité ne dépasse plus la fiction, mais qu'elle l'inclut à présent plus que jamais, et qu'elle la fertilise pour en tirer profit en retour. Pour les « séries télé-réalité », le monde entier, parce qu'il est sous l'œil des caméras, est un studio de télé-réalité, dispositif panoptique qui donne pouvoir aux autorités, mais accroît également le réalisme de la fiction télévisée. •

¹ J'utilise ce terme pour l'opposer à l'intermédiatique et déplacer l'analyse vers des phénomènes internes à un média – sans pour autant évacuer la question de la transmédiaticité – mais également, on le verra, dans le sens que lui donne Rémy Besson (« il est à noter que la présence d'un média dans un autre est dite intramédiatique, quand la production intégrée dans l'artefact relève du même média »). Je suggérerai en effet qu'il est possible, toujours au sein d'un média, d'opérer des différenciations qui n'empêchent pas une lecture sur le mode de la mise en abyme. Besson Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiaticité », *Carnet de recherches* [en ligne] *Cinémadoc*, 29 avril 2014 [consulté le 29 août 2017], <http://cinemadoc.hypotheses.org/2855>.

² Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 148.

³ Voir Metz Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications* [En ligne], vol. 23, 1975, p. 44 [consulté le 29 août 2017], www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347.

⁴ C'est la définition que donne le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/m%C3%A9dia>.

⁵ Parmi lesquelles on compte, hormis les exemples cités plus haut, *The River*, ABC, 2012 et *Under The Dome*, CBS, 2013, ainsi que d'autres séries réflexives comme *Look : The Series*, Showtime, 2010, *Black Mirror*, Channel 4, 2011-2014 ; Netflix, 2016-, *The Comeback*, HBO, 2005, 2014-.

⁶ Kavka Misha, *Reality TV*, Édinbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 31. Kavka explique par exemple qu'étant donné qu'il n'existait pas encore de genre codifié nommé « télé-réalité », les concepteurs des premières émissions ont emprunté aux genres télévisuels existants afin de rendre leur travail immédiatement familier aux téléspectateurs.

⁷ Gillan Jennifer, *Television and New Media: Must-click TV*, New York, Routledge, 2011.

⁸ *Survivor*, CBS, 2000-.

⁹ *Lost*, ABC, 2004-2010.

¹⁰ *Gamedoc* est le terme employé en anglais pour désigner un jeu de télé-réalité de type *Kob-Lanta*.

¹¹ Voir le chapitre « *Lost* and ABC's reality TV » in Gillan, Jennifer, *Television and New Media: Must-click TV*, *op. cit.*

¹² *Siberia*, NBC, 2013.

¹³ Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1965, p. 354.

¹⁴ 24. Fox, 2001-10 ; *Person of Interest*, CBS, 2011- ; *The Prisoner*, AMC, 2009, etc.

¹⁵ *Homeland*, Showtime, 2011- ; *Reality Show*, Showtime, 2012.

¹⁶ Hall Stuart, « Encoding/decoding » in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79, Hall, Stuart et. al (éd.), Londres, Hutchinson, 1980.

¹⁷ Je propose donc ici une explication légèrement différente de l'apparition du spectateur légiste décrit par Jason Mittell dans *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

¹⁸ *UnREAL*, Lifetime, 2015-. La bande-annonce disponible sur YouTube donne une bonne idée du dispositif de la série : https://www.youtube.com/watch?v=V_R82djI2n4.

¹⁹ *Id.*, [00:00:00 - 00:00:12].

²⁰ *Id.*, [00:00:05 - 00:00:20].

²¹ *Id.*, [00:01:00 - 00:01:26].

²² *Id.*, [00:01:27 - 00:02:33].

²³ Williams Raymond, *Television, Technology and Cultural Form*, Londres/New York, Routledge Classics, 2003, p. 56.

²⁴ Esquenazi Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès Science Publications, 2009, p. 106.

²⁵ Salmon Christian, *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 217.



« Sortir la poésie du livre »

Fertilisations croisées entre le numérique et l'écriture

Interview de **Leonardo Marcos**, artiste pluridisciplinaire

70

Revue Traits-d'Union

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Avant-propos et propos recueillis par Antonino Sorci en septembre 2017

« Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage¹ » : La fameuse expression de Jean-Paul Sartre ne s'applique point à la démarche artistique de Leonardo Marcos, qui a fait de l'utilisation des différentes formes du langage la marque de son style poétique. À travers sa vision de la « poésie digitale », Leonardo Marcos aspire à conférer à la pratique poétique une dimension « corporelle » : ses projections numériques de poèmes à grande et à petite échelle, sur des figures animées ou inanimées, dans des espaces ouverts ou clos visent à explorer le potentiel expressif de la poésie et à en relever le pouvoir énigmatique.

En vertu de son éclectisme et de sa variété compositionnelle, la poésie digitale de Leonardo Marcos représente à nos yeux un exemple pertinent des « fertilisations croisées » dans les arts. C'est la raison pour laquelle nous avons le plaisir d'accueillir au sein de ce numéro l'interview qui suit.

Pourriez-vous énumérer les principaux traits de votre approche de la « poésie digitale » ?

La poésie digitale est un de mes nouveaux concepts qui s'inscrit dans ma démarche artistique de sortir la poésie du livre. Je mets en scène un de mes poèmes sous forme de projections visuelles, avec une animation graphique des mots qui sont souvent doublés d'une bande son avec des voix récitant le texte. Le poème animé peut être diffusé sur toute sorte de support : écrans, façades d'immeubles, vitrines, modèles vivants.

Vous faites preuve d'un regard sensible à la thématique des « fertilisations croisées » dans les arts. Quel est le rôle joué par l'utilisation de différentes formes d'expression au sein de votre démarche artistique ?

Il s'agit pour moi d'une *émulation* de tous les sens. L'implication de plusieurs médias et disciplines me permet de créer un effet sensoriel qui correspond à ma poésie sensualiste. Je crois beaucoup à l'ivresse dionysiaque dans les émotions poétiques. La correspondance de différents arts est pour moi « transgressive » car elle fait naître un trouble sensoriel.

Au cours de votre parcours artistique vous avez à plusieurs reprises entrelacé la poésie et les arts visuels. Selon vous, comment les projections numériques contribuent-elles à enrichir la poésie ?

Les projections numériques font « vivre » la poésie du côté du regard. Mes poèmes sont « regardés » ce qui est une autre façon de lire la poésie. Ainsi, les projections numériques sont un nouveau vecteur d'expression pour les mots. Ils ne sont plus paroles envolées ou paroles couchées sur le papier. Ils invitent, désormais, les gens à les regarder se mouvoir, se métamorphoser sans perdre leur valeur cognitive. Je ne sais pas si les projections numériques *enrichissent* la poésie – ce que je sais déjà, c'est qu'elles n'enrichissent pas les mots, elles les élèvent –, mais ce dont je suis sûr, c'est qu'elles l'inscrivent dans le présent et la rendent vivante.

Comme le disait Walter Benjamin « depuis Baudelaire la poésie lyrique n'a plus connu aucun succès de masse² ». Pensez-vous que l'utilisation du numérique pourrait contribuer à augmenter la visibilité de la pratique poétique auprès d'un vaste public ?

Oh oui ! Je refuse cette idée que la poésie doit rester confidentielle, pour soi-disant être plus pure, plus authentique, plus vraie. On oublie que dans l'Antiquité la poésie était liée à de grandes fêtes populaires. Elle doit redevenir accessible pour tous et la poésie digitale le permet. J'ai toujours été très ému quand j'ai entendu en Andalousie des gens issus du peuple chanter du Lorca, parfois sans savoir qui en est l'auteur, ou des enfants récitant des poèmes à l'école dont certains vers resteront dans leur mémoire toute leur vie, le peuple résistant de France portant dans son cœur « Liberté j'écris ton nom » ou encore les Russes, qu'ils soient jeunes ou âgés, diplômés ou non, capables de réciter par cœur des poèmes de Pouchkine. La poésie est la langue qui unit un groupe, car elle concentre à la fois le passé, le présent et le futur. Il me semble que plus que croire en la poésie, il faut l'incarner. La poésie digitale est un outil rendant accessible la poésie car elle peut être projetée et visible de tous. C'est une des raisons majeures qui m'encourage à poursuivre dans cette voie.

Quels sont les effets que vous espérez provoquer chez les spectateurs lors de vos performances visuelles centrées sur la poésie ?

J'espère que la poésie visuelle animée invite à un voyage des sens, vers un ailleurs... Que ce soit lors de la réalisation d'un tableau vivant où une de mes modèles anime les mots en les caressant sur un voile, lors de performances, en transformant un lieu par la projection et lui offrant un autre regard, une esthétique nouvelle lors de projections sur les grandes vitrines du Centre d'études catalanes pour un événement, ou encore quand chaque jour des milliers de salariés du Crédit Agricole passent dans une galerie où un de mes poèmes est projeté de manière permanente dans leur lieu de travail.

Travaillez-vous en équipe ou réalisez-vous les différentes composantes médiatiques de vos diverses œuvres seul ? Quels sont vos méthodes de travail ?

L'érotisme est une thématique qui apparaît constamment au sein de votre production : je pense notamment à l'installation « Sensualism » à l'Hôtel Particulier de Montmartre en 2016 et à l'exposition « Le secret d'Arielle » avec Arielle Dombasle qui a eu lieu à la Galerie du Passage, toujours en 2016. Pourriez-vous nous dire quelques mots sur la fonction de la sensualité à l'intérieur de votre conception de « poésie digitale » ?

Dans le passé, vous avez défini votre style comme « empreint d'un classicisme revendiqué en réaction au courant dominant de l'art contemporain³ », pourtant l'utilisation de certaines techniques actuelles comme le numérique semble démentir cette affirmation. Quel est le rapport qui s'établit entre le classicisme et l'usage de moyens d'expression contemporains au sein de votre œuvre ?

J'adore aussi, toujours au Crédit Agricole, que des traders puissent en entrant et sortant de leur salle de marché rencontrer ces mots invitant au bien-être qui s'animent alors même qu'ils vivent dans les chiffres au quotidien... Il y aurait, sans doute, quelque chose d'exutoire ou de cathartique dans la poésie digitale pour celui qui la regarde. D'être captivé par le mouvement, de voir les couleurs, d'entendre les sons, aussi ténus soient-ils, tout cela suscite des émotions, des interrogations, des pensées qui au même titre qu'une poésie chantée par une voix magnifique, agissent sur l'esprit et le cœur.

Je travaille toujours en équipe pour la production des créations. C'est un véritable atelier avec des graphistes, ingénieurs du son, *sound designers*, scénographes.

L'érotisme, étymologiquement, renvoie à une divinité de l'Amour – Éros et il n'y a pas de poésie sans Amour. Ensuite, l'érotisme est un dialogue entre plusieurs individus, un dialogue intérieur entre le corps et l'esprit. Il est une correspondance et la poésie est directement en correspondance avec les sens. Nietzsche évoquait la tragédie et ses textes poétiques comme directement liée à Dionysos à travers des dithyrambes. L'effet est de provoquer du désir, du trouble, de la perte de contrôle. C'est exactement cela l'érotisme et c'est pourquoi j'en suis fortement inspiré. Je trouve également la poésie de Ronsard très érotique car liée à la séduction amoureuse. Idem pour les romantiques car elle invite à la vivre à la déraison, à l'inexplicable, aux songes. L'érotisme ouvre la porte des rêves avec tous ses phantasmes, ses désirs les plus interdits. C'est pourquoi, la poésie est également onirique.

Je n'aime pas, en général, l'art dit conceptuel ou contemporain qui nécessite des explications à n'en plus finir pour justifier le sens d'une œuvre minimale, pour ne pas dire vide. Je trouve d'ailleurs que les commissaires d'exposition sont des nouveaux poètes car ils décrivent avec des mots allégoriques et métaphoriques des créations si simplistes. Ils sont plus artistes que les artistes et j'aime les écouter sans avoir à regarder les œuvres dont ils parlent. Je trouve que notre époque dans le domaine artistique ressemble au Moyen Âge avec tous ses dogmes, prêcheurs, institutions qui certifient la valeur

morale d'une œuvre... On est obligé de faire du laid pour être dans le vrai, la morale, la bien-pensance. Aussi, puisque nous sommes dans le Moyen Âge il est temps qu'arrive une Renaissance qui s'appuie sur des grandes créations oubliées du passé, comme on méprisa l'Antiquité au nom de la morale chrétienne. Et la Renaissance a apporté du nouveau tout en revenant au passé. Cela m'inspire pour notre époque où je me sers d'inventions technologiques tout en revenant aux grandes créations anciennes. Que serions-nous sans Homère et sans Ossian ?

Comme le disait si bien Goethe dans ses *Maximes et réflexions*, « c'est pour le passé et l'avenir que nous devons travailler ; pour le passé, afin de reconnaître ses services, pour la postérité afin d'augmenter sa valeur⁴ », c'est-à-dire de ne pas faire du présent son seul cheval de bataille en quelque sorte. Considérer uniquement le présent, c'est s'enfermer dans des considérations qui ne sont viables que sur une courte échéance. Dans ce cas, ce n'est plus de l'art, mais de la mode. L'art ça se sent, ça ne se dit pas... *La Porte de l'Enfer* de Rodin, s'il y a un substrat narratif, ne se lit pas, elle se sent, un tableau de Matisse se sent, un tableau du Titien ou de Tintoret se sent ; si l'on cherche à expliquer alors il y a méprise sur ce que vous regardez.

Par ailleurs, le monde d'aujourd'hui est bercé de politiquement correct qui assujettit véritablement la création. Il est insupportable de voir à quel point l'auto-proclamée création s'embourbe dans une morale établie. C'est un tue-l'art ! C'est pourquoi, je me revendique comme *classique*, mes références vont de l'Antiquité à la période moderne, cependant j'utilise les techniques d'aujourd'hui, c'est ça travailler pour le passé et l'avenir. ●



Installation « Lumières du temps » au Palais de Tokyo © Leonardo Marcos

¹ Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 17.

² Benjamin Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 330.

³ Description de l'installation « Lumières du temps » au Palais de Tokyo, 2016.

⁴ Goethe Johann Wolfgang von, *Maximes et Réflexions*, trad. de l'allemand par Sigismond Sklower, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1842, p. 154.

Haw Par Villa

Olivier Perriquet, artiste et chercheur

74

Revue Traits-d'Union

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

J'ai été invité l'année dernière à présenter une vidéo expérimentale à un festival qui se nommait *Techno-imaginations on screen* et se déroulait à Singapour au sein du colloque annuel de la *Society for the History of Technologies*¹. J'y présentais également une conférence que j'avais intitulée *Non-human encounters (by means of the moving image)*. Cette vidéo avait ceci d'expérimental qu'elle répondait à un protocole que je m'étais donné et dont je ne connaissais pas complètement avant de la réaliser ce qu'il était capable de produire : la vidéo exploite une analogie entre le montage d'un film et les techniques d'édition du génome en mélangeant plusieurs séquences de paysages à la façon dont on fait se croiser des brins d'ADN. Le titre du film – *Recombinant #2* – fait référence à une classe de molécules d'ADN synthétisées en laboratoire, qu'on nomme « recombinants ». Il m'arrive souvent, dans ma pratique, d'importer ainsi un principe venant d'un champ de la connaissance (ici la génomique) dans un autre champ (le montage filmique).

En allant me perdre dans la ville après le festival, je suis tombé, presque par hasard, sur *Haw Par Villa*. Cet endroit m'a immédiatement séduit. Créé par les frères entrepreneurs Aw Boon Haw et Aw Boon Par, qui s'étaient enrichis dans les années 1930 grâce à la vente du baume du Tigre, ce parc d'attraction présente un monde tout à la fois fascinant, enchanteur, bizarre, diabolique, sous la forme de grands dioramas qui dépeignent, dans une juxtaposition improbable, des scènes du folklore chinois, de la mythologie hindouiste, des paraboles de la Bible... Il avait vocation à enseigner, par l'image plutôt que par le texte, les valeurs traditionnelles chinoises au plus grand nombre, en particulier aux illettrés, qui ne pouvaient les apprendre dans les livres. Avant de quitter le pays, j'ai pris à la va-vite une série de photos d'une des statues qui se trouve à l'entrée du parc, représentant Garuda, une créature fabuleuse de la mythologie hindouiste, avec l'intention de la modéliser sous une forme virtuelle. Les images qui sont présentées ici sont des vues des modélisations en 3D que j'ai réalisées à partir de ces photos, en prévision d'un projet que je prépare actuellement avec l'Université de Singapour, où nous reconstruirons d'autres scènes du parc.

Ces représentations sont des images préliminaires, qui appartiennent à la phase d'écriture. Elles m'aident à la conception du projet, en me permettant tout à la fois de tester les limites des outils techniques que j'utilise et également de faire s'exprimer les signifiés des images, sans les contraindre *a priori* mais en les laissant simplement apparaître. La création d'une image ne correspond pas à un acte entièrement intentionnel, quand bien même on le souhaiterait. Aucune représentation n'est exempte de références et c'est bien l'enjeu qui existe dans ce travail prospectif avec les images : mettre à jour les savoirs tacites, comprendre, en actes, la culture visuelle dont on hérite, qui trouve toujours à s'y exprimer inconsciemment.

Il m'importe également de saisir ce qui est propre aux technologies que j'utilise. Les médias dont on fait usage ont un impact sur les images qu'on produit : dans la situation la plus extrême, ils peuvent en venir à imposer par leurs fonctionna-

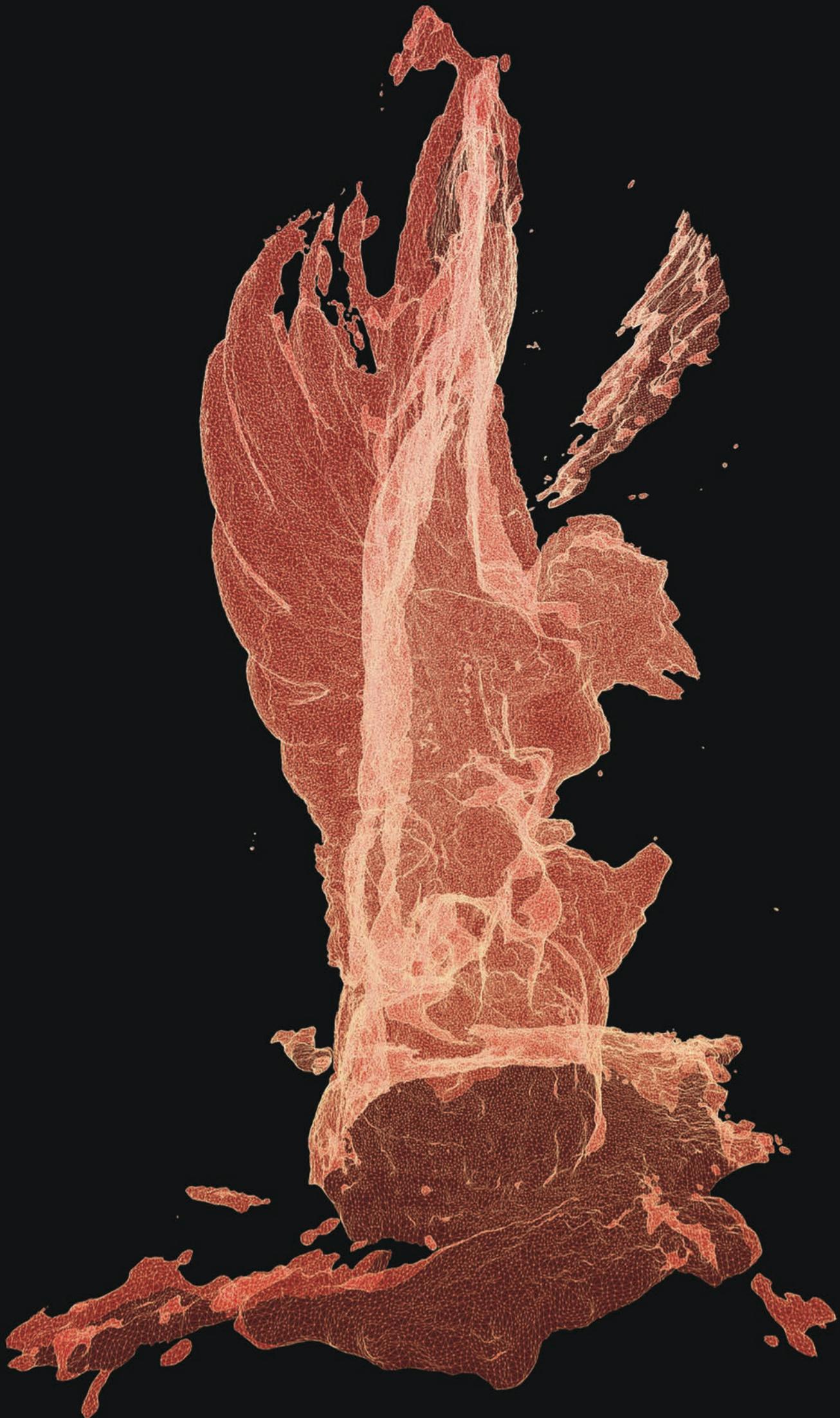
lités un certain régime d'images, reconnaissables comme produites par ce média, c'est ce qu'exprime avec radicalité la célèbre formule de Marshall McLuhan : « le médium *est* le message. » Les reconstructions en 3D sont ici réalisées par une technique qu'on nomme la photogrammétrie où un algorithme infère la structure à partir des parallaxes qui existent entre plusieurs vues de la même scène (c'est selon le même principe que les perceptions combinées de nos deux yeux nous permettent de percevoir la profondeur). Les temps de calcul dépendent du volume de données, de la complexité de la scène à construire, et du matériel informatique, mais ils sont typiquement assez longs : ils se comptent généralement en heures, pour ce genre de modèle.

Certains aspects peuvent m'intéresser dans ces images préparatoires. La première de ces deux images comporte manifestement des artefacts, figurant des scories, qui me plaisent en ce qu'ils entretiennent une ressemblance avec des procédés de sculpture ou de moulage traditionnels, où des résidus de matière accompagnent habituellement l'objet fraîchement réalisé. La seconde, par sa texture et ses couleurs, semble évoquer la chair, mais aussi le marbre, convoquant une ambiguïté troublante entre le vivant et l'inerte, qui me rappelle toutes ces créatures mythiques inanimées auxquelles une puissance divine ou démiurgique a donné vie, comme le Golem, par exemple. L'image me l'apprend. Elle me surprend, parfois. En définitive, et c'est mon privilège, je peux décider de la conserver, si elle me convient, ou de la rejeter.

J'ai choisi de leur laisser à toutes deux, ici, la vie sauve. ●

¹ Voir <http://shot2016.org/event-techno.php>





« Une idée de recherche »

Vers une *ekphrasis* comparative ?
Lorsque l'*ekphrasis* se croise avec des disciplines et genres variés

Liliane Louvel, professeure émérite en études anglophones, Université de Poitiers

78

Revue *Traits-d'Union*

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Au cours de colloques, de soutenances de thèse et de séminaires, il m'a été donné de voir mes propositions théoriques mises au travail de diverses manières. J'ai été frappée de la variété des supports, de la diversité des manifestations de l'intermédialité, de la grande variété des productions littéraires et culturelles étudiées sous l'angle du pictural-en-texte. Il m'est apparu que l'*ekphrasis* et le texte que je définis comme « texte pictural » étaient de nature si diverse, qu'il conviendrait peut-être de les analyser en croisant leurs différents contextes de manifestation. Il deviendrait alors peut-être possible d'en proposer une sorte de typologie. Car l'*ekphrasis* et le « texte pictural » peuvent être opératoires et ceci de multiples manières et en de fréquentes occurrences. Les divers travaux auxquels j'ai assisté semblaient mettre en évidence ce principe. Il s'agissait alors de prendre en compte ces nouvelles données et de faire retour sur mon propre travail pour repenser ce qui devenait une nouvelle « idée de recherche¹ ».

Le « texte pictural » est un « hybride » de texte, expression empruntée à la botanique, qui permet de combiner le texte, plutôt le texte littéraire dans la perspective qui est la mienne, – mais cela pourrait aussi s'appliquer à des textes journalistiques, avec certaines variables d'application – avec les traits caractéristiques du visuel, de la peinture, de la photographie, mais aussi de la tapisserie, des miroirs, des cartes, des miniatures mises en texte et que le texte littéraire « rend » sous forme d'hypotyposes ou d'*ekphrasis*, soit sous la forme la plus saturée du pictural en texte². J'entends « pictural » dans un sens proche de l'anglais « *pictorial* », qui vient de « picture », plus concret que « image ». En ce sens « pittoresque », c'est-à-dire « digne d'être peint », pourrait se dire par extension du « texte pictural » qui dépeint les choses et les gens.

Je suggère donc d'analyser le texte littéraire par le biais du « pictural » qui permettrait ainsi de rendre compte de ce texte grâce à d'autres moyens critiques venant compléter la palette déjà proposée dans *Le tiers pictural*³. Il deviendrait possible d'approcher ces textes plus spécifiquement grâce à l'outil du pictural activé par le biais de son contexte d'occurrence sans négliger la question des genres et sous-genres auxquels le texte-support appartient.

Je propose alors d'appeler ce type d'*ekphrasis* « comparative *ekphrasis* », « l'*ekphrasis* comparative » ou encore « l'*ekphrasis* mixte » puisqu'il s'agit non seulement de se pencher sur une alliance de texte et d'image (appartenant à l'histoire de l'art de manière large, mais pas seulement) en tenant compte d'une autre discipline convoquée par le texte : la science, la médecine, la théorie du trauma, l'autobio-

graphie, la critique génétique, le cinéma, l'histoire, la critique post-coloniale, la psychanalyse, les études féministes et de « genre » (au sens de « *gender studies* »), etc... Il s'agit alors d'un billard à trois, et non seulement à deux bandes, puisqu'au texte et à l'image, s'ajoute un troisième terme qui module, varie, « altère » au sens de rendre autre, le texte d'accueil dans ce qui est, à proprement parler, ce que j'ai appelé aussi une « transaction » au sens économique du terme. C'est aussi au sens social qu'il convient de l'entendre comme il est d'usage de le faire dans les modalités de la conversation qui est aussi une conversion entre deux énonciateurs et presque une monnaie d'échange (« *currency* » en anglais suggère le fluide du courant qui circule). Et l'échange, le « commerce », s'entendent alors au sens français du XVII^e siècle, de fréquentation. Il s'agit donc de jouir d'un « agréable commerce » dont il faut démêler et entendre les acteurs.

Ainsi, l'ouvrage de Barbara Hodgson, *The Sensualist*⁴, présente l'aspect peu commun d'un livre dans lequel figurent de très nombreuses *planches d'anatomie* anciennes sous l'égide de gravures d'André Vésale. Ce dernier fut l'un des premiers médecins à avoir pratiqué des autopsies pour étudier le corps humain, pratique interdite à la Renaissance. L'ouvrage contient aussi des photographies et des montages d'objets divers essentiellement liés à la médecine, comme des fioles d'essences de plantes médicinales, des planches de végétaux aux vertus curatives, ainsi que des photomontages d'objets en lien avec les aventures de l'héroïne. Le livre en donne de nombreuses descriptions qui en constituent comme la trame visuelle et narrative, et j'ai essayé de montrer comment la synesthésie est fortement convoquée par cet ouvrage⁵. Son titre d'ailleurs attire l'attention sur les sens et leurs dérèglements ce qui est confirmé par le titre des chapitres eux-mêmes dédiés aux cinq sens. L'art anatomique et les diverses disciplines de la science médicale, ainsi que la médecine, permettent de mieux rendre compte des enjeux de cet ouvrage dans lequel une jeune femme, spécialiste de l'art anatomique (celui qui concerne des planches représentant l'anatomie humaine et des écorchés), est justement en proie à la perte des sens au cours d'un voyage initiatique en Europe centrale en quête de son mari disparu et de gravures de Vésale. Ce voyage la conduit de musée d'anatomie (à Budapest, à Munich, à Vienne...) en bibliothèques savantes. La description des planches anatomiques et leur forte présence dans le livre, permet d'approcher les motifs philosophiques et artistiques de *The Sensualist* par le biais, justement de l'anatomie et du savoir. Les *ekphraseis* y sont, la plupart du temps de *nature anatomique et médicale, combinant art et science*.

Si art et médecine donnent au texte de Hodgson son aspect « pictural » si visuellement frappant, il en va d'une autre manière plus diluée à propos d'un autre texte mettant en scène un autre secteur de la médecine. Il s'agit de l'étude du traumatisme et en cette occurrence du traumatisme consécutif à la Première Guerre mondiale. Il sera approché par la description de photographies, absentes d'un livre qui oscille entre présence et absence, *The Wars*, roman de Timothy Finley, écrivain canadien. Voilà un autre exemple de la manière dont des *ekphraseis*, auxquelles on pourrait adjoindre le terme « traumatiques » tentent d'aborder le non-dit de l'événement par le détour de l'image et du « texte pictural ». La nature du traumatisme subi par le jeune soldat, Robert Ross, reste forcément inconnue du lecteur. Ce dernier hésite entre diverses interprétations de l'événement reconstitué par le biais d'une description fantasmée effectuée par divers témoins *a posteriori*; ce qui renforce l'impression de flou du témoignage, et de ses conséquences. En même temps, le texte met en scène autour de son secret, l'événement lui-même par l'intermédiaire de photographies prises avant et après l'événement

et de leurs descriptions qui tournent autour d'un centre vide. Ce que met en scène, dès le début, le travail des archives, ses possibles trouvailles et ses limites : « *this is what you have* », vous n'avez que cela...

Vous commencez par les archives avec des photographies ; [...] des boîtes et des boîtes de photos et de portraits, de cartes et de lettres, de télégrammes et de coupures de journaux. Tout ce que vous devez faire, c'est juste signer le bon de sortie et les emporter de l'autre côté de la pièce. Étalée sur le dessus des tables, c'est toute une époque qui se trouve là, sous les lampes. « *La der des der* ». On n'entend que le tic-tac de votre montre-bracelet. Dehors, il neige. La nuit tombe de bonne heure. La responsable des archives vous regarde depuis son bureau. Elle tousse. Les boîtes sentent la poussière blonde. Vous retenez votre souffle. Alors que vos doigts effleurent le passé, une partie s'en échappe et s'émiette. Vous savez que d'autres fragments vous échapperont toujours. Ceci, c'est tout ce que vous avez⁶.

Seule la mémoire de l'événement peut en suggérer l'impossible image dont la virtualité est marquée par la trace des italiques du texte :

Robert Ross galope tout droit vers la caméra. Il a perdu son chapeau. Ses mains sont prises dans les rênes. Elles saignent. Le cheval est noir, en sueur et prêt à tomber. Il se penche sur le cou du cheval. Il a de la boue sur les joues et le front et son uniforme est en feu – de longues langues de flammes brillantes le suivent en ondoyant. Il jaillit de la mémoire sans bruit. L'employée des archives soupire. Elle a les yeux baissés sur son livre. L'une de ses mèches est prise dans sa bouche. Elle l'écarte et tourne la page. Vous laissez l'image reposer au fond de votre mémoire. Vous savez qu'elle va revenir et revenir jusqu'à ce que vous en trouviez le sens – ici⁷.

Bien entendu, une *ekphrasis* peut être mise au service du genre policier ou politique, comme dans le cas d'Aleksandar Hemon qui, dans son *The Lazarus Project*, renforce le sens des photographies du jeune homme tué en 1908 par le chef de la police de Chicago au moment de la grande psychose des anarchistes aux USA. Les images des archives de la Chicago Historical Society montrent le corps du jeune émigré d'origine bosniaque, Lazarus Averbuch, assis sur une chaise et maintenu en place par la poigne du policier qui l'a arrêté. Cette posture où le mort est comme « saisi par le vif » en fait un trophée, capturé de face, de profil, comme il se doit en bonne logique anthropométrique. L'image est bien une image *pathos* au sens où G. Didi-Huberman les définit à la suite d'Aby Warburg⁸. Un texte inscrit sur la photographie et repris dans le texte vient en contrepoint souligner les enjeux politiques, raciaux et policiers de la photographie « pour l'exemple ».

Le texte note que dans la *Tribune* où se trouve la photographie de profil de Lazarus intitulée THE ANARCHIST TYPE, des numéros inscrits autour du visage poursuivent l'obsession raciste tendant à justifier le crime :

Des nombres entourent son visage. En-dessous, les nombres sont expliqués ;
 1. Front bas ;
 2. Grande bouche ;
 3. Menton fuyant ;
 4. Pommettes proéminentes ;
 5. Grandes oreilles simiesques ;

[...] la vermine anarchiste qui infeste Chicago et notre nation doit être exterminée jusqu'au dernier de ces ignobles individus.[...] Les étrangers indésirables seront déportés⁹.

Les « caractéristiques » du type humain de l'anarchiste et ses propriétés « raciales » font de ce genre d'*ekphrasis*, une *ekphrasis* du genre policier et politique, qui relève, grâce à son attention aux détails, de la méthode suivie par Carlo Ginzburg dans un article désormais célèbre¹⁰.

Ginzburg y proposait un parallèle entre les méthodes d'investigation policière, celles de l'historien de l'art et enfin celles du psychanalyste qui toutes trois reposent sur l'analyse du détail. Arthur Conan Doyle, Giovanni Morelli et Sigmund Freud sont donc, pour Ginzburg frères en théorie et figures paradigmatiques. Littérature, histoire de l'art, psychanalyse et détection (du faux en art, du coupable d'un crime policier ou de l'empreinte psychique d'un héros mythologique) se disputent le terrain de l'empreinte et de la trace, synecdoque permettant de reconstruire le tout à partir d'une partie (le fragment, le détail) ou d'un indice (la trace, l'empreinte) instaurant aussi une esthétique du suspense de l'attente et de la surprise.

L'*ekphrasis* photographique combinée à une intrigue policière peut remettre en jeu, par exemple, l'image acheiropoïète de la Véronique, patronne des photographes à cause de l'empreinte de la lumière sur le papier sensible. Michel Tournier dans « Les suaires de Véronique¹¹ » fournit un texte saisissant qui renouvelle le texte sacré et lui donne une résonance contemporaine proche du fantastique : rémanence de l'histoire sainte, Véronique est une femme photographe qui s'empare d'un jeune modèle rencontré à Arles lors des annuelles rencontres de la photographie. Elle phagocyte le jeune Hector qu'elle façonne, dessèche, dont elle sculpte le corps à nouveau. Elle le rend photogénique, « c'était son œuvre » :

[...] les photos ainsi faites demeuraient évidemment inférieures à l'original réel. Maintenant il est devenu *photogénique*. En quoi consiste la photographie ? C'est la faculté de produire des photos qui vont *plus loin* que l'objet réel. En termes grossiers, l'homme photogénique surprend ceux qui, le connaissant, voient ses photos pour la première fois : elles sont plus belles que lui, elles ont l'air de dévoiler une beauté qui était jusque là demeurée cachée. Or, cette beauté, les photos ne la dévoilent pas, elles la créent¹².

La nouvelle reprend le *topos* éculé de l'artiste et de son modèle vampirisé (« The Oval Portrait » de Edgar Allan Poe entre autres). Ici, c'est la femme comme mante religieuse qui lentement va vider son modèle de sa substance qu'elle prélève à la manière d'un entomologiste. « Les suaires de Véronique », expérience de « dermatographie » sont exposés dans la chapelle des Chevaliers en un effet saisissant. Ces empreintes prises sur le vif constituent le point maximal d'adéquation entre l'œuvre et le modèle et rappellent aussi les séries anthropométriques d'Yves Klein. Dans la nouvelle, Hector a disparu après avoir souffert d'« une dermatose généralisée » due aux produits toxiques. Indice ultime, Véronique porte autour du cou la dent fétiche qui le protégeait à la manière d'un gri-gri, elle a « eu sa peau » fait reconnu dans une lettre, et thème qui évoque aussi le plafond de la Sixtine où St Bartholomé (autoportrait de Michel-Ange) tend sa peau au spectateur. La photographie (celle du « ça a été ») suggère l'empreinte d'une absence dont il faut retrouver l'origine. Dans la rémanence pelliculée du sujet dont la photographie vient « après », est faite « d'après » se joue aussi la question de l'anachronisme et du recours à l'imagination. Dans la nouvelle de Tournier, la protagoniste est fascinée par Vésale et ses dissections de cadavres, voire de vivants, ainsi que semble le suggérer le narrateur. Ceci rappelle aussi l'*ekphrasis* médicale mise en lumière dans le texte pictural de *The Sensualist*.

La critique génétique a beaucoup à gagner du côté des enjeux de l'*ekphrasis*, aussi, comme chez Marie-Claire Blais, étudiée par Julie Leblanc¹³. Cette dernière étudie la transition entre les textes, les dessins d'accompagnement et les collages multimédia contenus dans les carnets de l'auteure canadienne, carnets non publiés, et les *ekphrasis* des photographies de la mort de Robert Kennedy prises par W. Eppridge ainsi que les tristement célèbres photos de la guerre au Vietnam.

Au sein du plus intime du processus de création, dans l'élaboration secrète de ce qui se joue là, le geste du dessin, les couleurs de l'aquarelle reprises et décrites par l'auteur, permettent de définir sa ligne de création et de recourir à l'*ekphrasis* pour approcher, voire déclencher le travail « in progress ». Dans ses *ekphrasis* photographiques, de nature politique et protestataire, publiées dans ses essais dont « Lamentation pour un sénateur foudroyé¹⁴ », Marie Claire Blaye redonne vie à celui qui essaie de s'accrocher à ce qui est en train de le quitter dans l'ultime tentative de soulever la tête pour voir ceux qui l'entourent. La romancière connaît la puissance de la description photographique et son texte proprement pictural ou visuel est un exemple de passage de frontière entre image et texte produisant ainsi un hybride de texte, un texte pictural à forte charge politique et émotionnelle.

Cette charge socio-politique se retrouve aussi dans d'autres modes de représentation que le modèle européen que l'on trouve très souvent dans les textes picturaux grands consommateurs de photographie (W. G. Sebald, Mark Z. Danielewski, *Bruges la morte* de Georges Rodenbach), de peinture italienne de la Renaissance, de peinture flamande du XVII^e siècle ou encore de celle des impressionnistes. Il est intéressant d'aller voir du côté d'une production autre aux frontières et origines plus lointaines comme la production sud-africaine par exemple.

Dans ses travaux, Sandra Saayman¹⁵ montre comment Ivan Vladislavic met en scène les mythes fondateurs de l'Afrique du sud post-Apartheid. La violence qui règne dans ce pays et ce continent, sont convoqués par le travail d'un plasticien, Simeon Majara, l'un des « lions » de la scène artistique décrite dans la nouvelle « Curiouser »¹⁶. Le « texte pictural » a recours à deux exemples d'œuvres extrêmement violentes. Les *ekphrasis* servent à approcher la production de cet artiste sud-africain dont l'inventivité et le message politique sont sidérants et inoubliables. La première référence concerne une installation montrée au cours de l'une des anciennes expositions de l'artiste, intitulée « Genocide III » ; le sujet en est le génocide au Rwanda et le massacre des Tutsis par les Hutus en avril 1994. L'installation a été exposée à Johannesburg, et, ainsi que le rappelle Saayman, avril 1994 est la date des premières élections démocratiques en Afrique du sud. Le rapprochement temporel fera l'objet de l'*ekphrasis* de l'installation. Simon Majara a rapporté de Nyanza des bandages à usage médical et du plâtre trouvés dans un dispensaire déserté par les malades et le personnel. Il les a utilisés pour façonner des suaires modelés sur son propre corps produisant ainsi des simulacres de sculptures. Le tout est mis en œuvre et en scène grâce à des photographies et des vidéos. On devine la portée de l'œuvre et le choc produits sur les spectateurs. De nombreuses questions en résultent sur la violence, la mort, la réification des corps et la mise en abyme du spectateur lui-même. Une autre installation, celle-ci *in progress* est décrite dans la nouvelle. Elle consiste en la destruction et la reconstruction de masques africains collectionnés par l'artiste qui en fait d'étranges lanternes derrière lesquelles une lumière brille. Comme dans une scène de crime, les masques finissent carbonisés et Simon tire dessus avec son arme inventant en même temps une installation en trois actes : « Crime Scene I », « Crime Scene II », « Crime Scene III » dans une salle emplie de masques de mort, pendus au plafond, invitant les spectateurs à les placer devant leurs visages et ainsi se mettre à la place de l'Autre.

Par le biais de la description de ces œuvres inouïes, la critique postcoloniale se trouve enrichie lorsqu'elle se double de l'analyse picturale qui permet d'ouvrir ce que j'ai appelé ailleurs *L'œil du texte*¹⁷ et de rendre compte du texte, grâce à ces outils, d'une autre manière que celles, désormais classiques, du structuralisme et du poststructuralisme, de la rhétorique, de la stylistique, de la narratologie, toutes nécessaires, certes, mais forcément périphériques au texte pictural.

Le contexte mais aussi les techniques propres au pictural dont le narrateur se sert pour « installer » son texte (cadrages, lexique de la couleur, du trait, de la touche, effets d'anamorphose, de flou, d'exposition, de développement ou d'impression, pour la photographie, de pixellisation, d'interfaces et de liens pour la photographie numérique et les effets digitaux), permettent d'entrer dans le texte autrement et d'y voir ce que faute de cela l'on ne verrait pas. Ils permettent aussi de donner à voir « la cuisine technologique » aux effets surprenants lorsque certains textes, souvent poétiques, montrent sur l'écran les programmes qui ont servi à les écrire en les truffant des données numériques qui ont permis à les programmer. Il en va ainsi du travail de Jolene Mathieson, montré lors du dernier congrès de ESSE à Galway avec « The Written Body, Rival Voices and Failed Semiotics in New Media Poetry » discutant la question de l'*ekphrasis* numérique et du code imitant les codes informatiques à propos du portrait de Maud Wagner. Le dialogue ici a lieu entre la voix de la femme à l'arrière-plan et celle de l'homme qui la domine et décrivant, comme en surimpression, le portrait produit numériquement.

Nul n'est besoin encore de rappeler combien le cinéma fait usage de l'*ekphrasis* dans ce que l'on peut appeler peut-être des « cinéphrases ». Les autres médias font grand usage de l'*ekphrasis* de manière particulièrement inventive qui souvent en renouvelle l'art et les fonctions. C'est le domaine de l'intermédialité, de la combinaison des médias et des transferts intermédiaux. Le résultat est souvent la dynamisation d'une image dite spatiale si l'on s'en tient à la dichotomie Lessingienne.

De manière générale, on peut constater que les installations et l'art contemporain sont encore chose rare dans l'appropriation littéraire de ces modes de production graphique. Cependant quelques exemples et leurs *ekphrasis* commencent à apparaître. Déjà *Will Self dans Dorian, an Imitation*¹⁹, a su renouveler l'approche de l'ouvrage d'Oscar Wilde désormais canonique, par une « mise à jour » contemporaine en remplaçant l'œuvre et son héros dans des milieux contemporains assez glauques. Le portrait alors subit une métamorphose, visuelle et temporelle puisque « revenant » comme le dirait G. Didi-Huberman, il apparaît sur des écrans installés dans une pièce, écrans sur lesquels la figure de Dorian joue et se déplace à la fois sur les six écrans. Self alors décrit cette installation de mouvement et de lumière qui vient faire trembler le texte, et la lecture, et permettre ainsi d'approcher le côté fluide, transitoire et évanescent du personnage et de la vie toujours menacée. L'image ici est dynamisée et remise dans le flux de la vie.

L'américaine Siri Hustvedt utilise largement les modes de présentation graphique contemporains. Elle décrit de nombreuses installations et performances dans *The Blindfold*²⁰, *What I Loved*²¹ et *The Blazing World*²² par exemple. À la suite de Duchamp, son personnage de « Harriet aka. Harry Burden », femme plasticienne qui se cache sous un pseudonyme masculin, confectionne avec l'aide d'un jeune artiste noir des boîtes qui constituent autant d'univers intrigants et particulièrement dérangeants qu'elle expose sous le titre de *Suffocation Rooms*. Elle aussi utilisera des masques dans son exposition intitulée *Maskings*. Ce sont également des autoportraits et jeux métafictionnels qui viennent alimenter ces productions puisque Siri Hustvedt (et Paul Auster) n'hésitent pas à faire des clins d'œil au lecteur : de même lorsque l'héroïne de *The Blindfold* s'appelle Iris, anagramme de Siri, prénom de l'auteure. À noter que l'autoportrait serait aussi un axe pertinent d'étude de l'*ekphrasis*.

On pourrait imaginer travailler plus en profondeur sur ces croisements entre texte et image (dans l'*ekphrasis*) et les différentes perspectives rapidement abordées ici, au cours d'ouvrages et de colloques ciblés sur tel ou tel type d'*ekphrasis*. Stephen Cheeke dans *Transfiguration*²³ a su montrer à quel point la religion et la notion de transfiguration étaient à l'œuvre chez Walter Pater, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti et Robert Browning, comment l'idolâtrie et la poétique de la transfiguration permettaient aussi le passage de la religion dans l'art et l'esthétique annonçant l'avènement de l'ère des musées et de ce qui deviendrait « la religion de l'art » et l'esthétisme. Une autre manière fin-de-siècle de voir le monde et les arts qui fut aussi très controversée.

Ce type d'études comparatives, « d'*ekphrasis* comparatives ou mixtes », pourraient permettre de rassembler nombre d'exemples empruntés à différentes littératures et formes littéraires. Dans *Hérétique*²⁴, Leonardo Padura utilise un portrait (et peut-être un autoportrait) celui d'un jeune juif, élève de Rembrandt, pour dérouler l'histoire et la grande Histoire du XX^e siècle autour de la Shoah, de la Révolution cubaine et de ses suites. Dona Tartt utilise aussi le chardonneret de Fabritius pour structurer *The Goldfinch*²⁵ et ainsi articuler histoire personnelle, littérature victorienne et Histoire américaine. Les exemples seraient nombreux comme avec Erri de Luca et son dernier roman, *La nature exposée*²⁶. Roman sur la compassion et la réparation, il combine histoire religieuse, histoire de l'art et l'ultra-contemporain avec le passage clandestin des émigrés africains d'Italie en France. Arturo Perez-Reverte avec *Le peintre des batailles*²⁷ et la question de l'éthique du photographe de guerre et Claude Simon avec *La route des Flandres* et tant d'autres ouvrages ont dénoncé les ravages de la guerre en ayant recours à leur mise en images et en texte. La religion et son art ont aussi inspiré Marguerite Yourcenar dans *Anna Soro*²⁸, et ses descriptions de la Naples du XVII^e siècle et de ses figures de cire religieuses plus vraies que nature.

On le voit, la description d'œuvres visuelles n'en finit pas d'inspirer les écrivains et de les amener à les combiner avec d'autres sources, arts et disciplines, empruntées aux sciences humaines, à la politique, aux sciences « dures », de manière à les greffer ou mieux les faire jouer avec les enjeux esthétiques éthiques et philosophiques qui sont au cœur de leurs romans. À charge au critique de savoir les re-connaître, d'en mesurer la portée et d'en « tenir le compte » pour ouvrir le lieu secret du cœur du texte. Il s'agit d'aller y regarder d'un peu plus près, peut-être à la manière d'un certain Andrea Vesalius, histoire aussi de montrer que l'*ekphrasis* n'est pas simplement un ornement du langage mais un fort appel à témoigner. ●

¹ Barthes Roland, « Une idée de recherche », *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 35.

² Voir Louvel Liliane, *Texte/image, images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

³ Louvel Liliane, *Le Tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁴ Barbara Hodgson, *The Sensualist*, San Francisco, Chronicle Books, 1998.

⁵ Louvel Liliane, « Vesalius's *Icones Fabricae* and *Icones Anatomicae* and Impaired Senses : the Strange Quest of *The Sensualist*, Barbara Hodgson. », colloque Vortex, « La synesthésie, le dérèglement des sens », Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, janvier 2016, en cours de publication.

⁶ Ma traduction (« You begin at the archives with photographs. [...] boxes and boxes of snapshots and portraits ; maps and letters ; cablegrams and clippings from the papers. All you have to do is sign them out and carry them across the room. Spread over table tops, a whole age lies in fragments underneath the lamps. *The war to end all wars*. All you can hear is the wristwatch on your arm. Outside it snows. The dark comes early. The archivist is gazing from her desk. She coughs. The boxes smell of yellow dust. You hold your breath. As the past moves under your fingertips, part of it crumbles. Other parts, you know you'll never find. This is what you have », Finley Timothy, *The Wars*, London, Faber and Faber, 2001, p. 33-34).

⁷ Ma traduction (« Robert Ross comes riding straight towards the camera. His hat has fallen off. His

hands are knotted to the reins. They bleed. The horse is black and wet and falling. He leans along the horse's neck. His eyes are blank. There is mud on his cheeks and forehead and his uniform is burning - long bright tails of flame are streaming out behind him. He leaps through memory without a sound. The archivist sighs. Her eyes are lowered above some book. There is a strand of hair in her mouth. She brushes it aside and turns the page. You lay the fiery image back in your mind and let it rest. You know it will obtrude again and again until you find its meaning - here », Finley Timothy, *The Wars*, *id.*).

⁸ Didi-Huberman Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002 ; *La Ressemblance par contact, Archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris Minuit, 2008.

⁹ Ma traduction. (« Numbers are strewn around his face. Below it, the numbers are explained:

1. low forehead;
2. large mouth;
3. receding chin;
4. prominent cheekbones;
5. large simian ears;

[...] The anarchist vermin that infest Chicago and our nation are to be exterminated to the last vile individual. [...] Undesirable foreigners will be deported. », Hemon Aleksandar, *The Lazarus Project*, Londres, Picador, 2009 [2008], p. 143).

¹⁰ Ginzburg Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes emblèmes traces*, Paris, Verdier, 1986, p. 219-294.

¹¹ Tournier Michel, « Les suaires de Véronique », in *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 151-172.

¹² *Ibid.*, p. 156-157.

¹³ Voir Leblanc Julie, « From multimedia hand-crafted images to mechanical reproductions: The interplay between production and re-interpretation in Blais Marie-Claire Hand-crafted *Notebooks* and photographically illustrated political essays », texte prononcé lors du congrès IAWIS/IAERTI, Lausanne, juillet 2017.

¹⁴ Blais Marie-Claire, *Passages américains*, Montréal, Boréal, 2014, p. 11.

¹⁵ Saayman Sandra, note de synthèse HDR et ouvrage en cours d'élaboration.

¹⁶ Vladislav Ivan, *The Exploded View*, Johannesburg, Random House, 2004.

¹⁷ Louvel Liliane, *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1998.

¹⁸ Louvel Liliane, *Le tiers pictural, op. cit.*, en particulier chapitres 3 et 4.

¹⁹ Self Will, *Dorian, An Imitation*, Londres, Viking, 2002.

²⁰ Hustvedt Siri, *The Blindfold*, Londres, Hodder & Stoughtons, 1993.

²¹ Hustvedt Siri, *What I Loved*, Londres, Hodder & Stoughtons, 2003.

²² Hustvedt Siri, *The Blazing World*, Londres, Hodder & Stoughtons, 2014.

²³ Cheeke Stephen, *Transfiguration*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

²⁴ Padura Leonardo, *Hérétiques*, trad. de l'espagnol par Zayas Elena, Paris, Métailié, 2016.

²⁵ Tarrt Donna, *The Goldfinch*, London, Little Brown, 2013.

²⁶ De Luca Erri, *La Nature exposée*, trad. de l'italien par Valin Danièle, Paris, Gallimard, 2017.

²⁷ Pérez-Reverte, Arturo, *Le peintre de batailles*, trad. de l'espagnol par Maspero François, Paris, Édition du Seuil, 2007.

²⁸ Yourcenar Marguerite, *Anna Soror*, Paris, Gallimard, 1991 [1925].



« We are your linguistic nightmare »

Enjeux politiques du langage bâtard et du métissage dans les *autohistorias-teorías* de Gloria Anzaldúa

Camille Back, CREC, LIRA, ED 122, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Les *autohistorias-teorías* de la féministe *queer* chicana Gloria Anzaldúa, et *Borderlands/La Frontera* en particulier, sont écrites dans une langue consciemment métissée, entrelacement d'anglais nord-américain et d'espagnol *chicano*. À travers le *code-switching* – défi esthétique et politique – il s'agit tout d'abord pour Anzaldúa de témoigner le rôle de la langue comme marqueur d'une identité culturelle, à la fois facteur d'identification et symbole d'appartenance. Bien loin de faire référence à une langue originaire, elle cherche au contraire à rendre toute sa légitimité à ce langage bâtard, *el lenguaje de la frontera*, où, à la jonction des cultures, les langues sont revitalisées. Mais le métissage caractéristique de *Borderlands/La Frontera*, qui touche aussi bien à la langue qu'aux genres littéraires, constitue également un outil nécessaire à l'élaboration de ses théories : la subversion des attentes qu'engendrent ces différents métissages lui permet en effet de contester un mode d'existence dominant, un cadre de référence blanc, et d'instaurer de nouvelles façons de percevoir le monde. Autour du *code-switching* s'articule alors une poétique et une politique de la traversée et du passage, indissociables de l'émergence de la nouvelle conscience *mestiza* qu'Anzaldúa évoque dans *Borderlands/La Frontera* et des concepts qu'elle définit.

Abstract: The *autohistorias-teorías* of the *chicana* queer feminist Gloria Anzaldúa, and especially *Borderlands/La Frontera*, are written in a consciously mixed language, interlacing North American English and *Chicano* Spanish. Through the switching of codes – both an aesthetic and a political challenge – Anzaldúa is primarily concerned with attesting to a linguistic reality and exploring the role of language as a marker of cultural identity, as a factor of identification and a symbol of belonging. Far from making any reference to some original language, she seeks to restore all the legitimacy of this bastard language, *el lenguaje de la frontera*, where, at the junction of cultures, languages are revitalized. But *Borderlands/La Frontera*'s distinctive hybridization, both in terms of language and literary genres, is also a necessary tool for the elaboration of her theories: the subversion of the expectations generated by these various hybridizations allows her to challenge a dominant mode of existence, a white frame of reference, and to introduce new ways of perceiving the world. Around the *code-switching* is then structured a poetic and a policy of crossing and passage, inseparable from the emergence of the new *mestiza* consciousness Anzaldúa evokes in *Borderlands/La Frontera* and the concepts she defines.

Mots-clés : Gloria Anzaldúa, code-switching, métissage, borderlands, nouvelle conscience *mestiza*

Keywords: Gloria Anzaldúa, code-switching, hybridization, borderlands, new *mestiza* consciousness

Engagée dans l'élaboration des théories *chicanas*¹, *queer* et féministes postcoloniales, Gloria Anzaldúa (1942-2004) a contribué à travers ses essais et poèmes à introduire la pensée du métissage aux États-Unis. Ses *autohistorias-teorías* – concept qui lui sert à désigner un nouveau genre narratif dissolvant les frontières entre récit personnel, conte, poésie et théorie – sont écrites dans une langue consciemment épissée, chimère d'anglais nord-américain et d'espagnol *chicano*. Langage bâtard, selon ses propres termes :

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Nous sommes votre cauchemar linguistique, votre aberration linguistique, votre métissage linguistique, le sujet de votre *burla*. Parce que nous parlons avec des langues de feu, nous sommes crucifié.e.s culturellement. Racialement, culturellement et linguistiquement *somos huérfanos* – nous parlons une langue orpheline².

Malgré la fréquence de ce phénomène aux États-Unis, les attitudes négatives envers le *code-switching* sont en effet nombreuses : associé principalement à la façon de parler de groupes minoritaires impopulaires³, il est considéré comme une déficience linguistique qui révélerait un manque de maîtrise du locuteur l'obligeant à changer de langue dès que son répertoire s'épuiserait dans l'une ou l'autre⁴. Bien loin de faire référence à une langue originaire, Anzaldúa cherche au contraire à rendre toute sa légitimité à cet hybride linguistique. Langage métisse et grammaire de la subversion vont alors de pair. « *Oye como ladra*⁵ », « Entendez-la aboyer » : dans *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa fait résonner cet espagnol déficient et mutilé qui a embrassé la langue de l'oppresseur, un langage considéré comme déviant de chaque côté de la frontière. Si par la réappropriation et la recontextualisation de ces énoncés stigmatisants⁶, Anzaldúa entreprend d'abord de retrouver une capacité d'agir en faisant de sa langue un signe de non-acculturation et de résistance aux politiques assimilationnistes⁷, il s'agit également, à travers ce langage bâtard et les recompositions qu'il permet, de retrouver une capacité narrative pour rendre compte de soi.

Le métissage qui sera au cœur de cet article est donc avant tout celui qui a trait au *code-switching*, c'est-à-dire à l'alternance entre deux ou plusieurs langues dans un même discours, lors de situations discursives inchangées ou au sein d'une même phrase. Une grande partie de l'abondante littérature concernant le *code-switching* s'est concentrée sur les fonctions sociales et pragmatiques de l'alternance codique et s'est majoritairement développée dans les champs de la linguistique (socio-linguistique, ethno-linguistique, psycho-linguistique) ou de l'éducation, bien que de nombreuses analyses discutent également de l'importance de cette pratique dans la littérature, notamment *chicana*. Mais si le *code-switching* est une pratique très courante dans la poésie, le théâtre et la fiction *chicana*, elle l'est beaucoup moins dans les essais théoriques où ses usages et ses enjeux sont peu commentés.

Cet article se concentrera donc sur *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), *autohistoria-teoría* salué comme l'ouvrage majeur d'Anzaldúa, à la fois essai théorique et recueil de poèmes, tous deux marqués par le *code-switching*. Dans *Borderlands/La Frontera*, le métissage entre différents genres littéraires vient donc faire écho à ce premier métissage formel. Anzaldúa consacre d'ailleurs tout un chapitre à la question de la langue : « How to tame a wild tongue »

discute et théorise son recours au *code-switching* de manière explicite. Si les critiques conviennent que le *code-switching* lorsqu'il intervient en littérature est un choix artistique doté de ramifications politiques, il s'agira de saisir quels en sont les enjeux dans le cas particulier de *Borderlands/La Frontera*. Dans quelle mesure le métissage de ces deux langues que sont l'anglais nord-américain et l'espagnol *chicano*, incluant des mots de Nahuatl – la langue indigène la plus parlée au Mexique – constitue-t-il pour Anzaldúa un défi esthétique et politique ? De quelle façon ses théories sont-elles liées à la langue et à la forme métissées qu'elle défend et quels nouveaux agencements ce langage bâtard rend-il possible ?

Ce que nous montre une brève analyse des usages et des modalités du *code-switching* dans *Borderlands/La Frontera* c'est qu'Anzaldúa y a recours en premier lieu afin de témoigner d'une réalité linguistique et d'explorer le rôle de la langue comme marqueur d'une identité culturelle, à la fois facteur d'identification et symbole d'appartenance. Toutefois, le métissage, qui touche aussi bien à la langue qu'aux genres littéraires, constitue également un outil indispensable à l'élaboration de ses théories : la subversion des attentes qu'il engendre permet ainsi à Anzaldúa de contester un mode d'existence dominant, un cadre de référence blanc, et d'instaurer de nouvelles façons de percevoir le monde. En effet, autour du *code-switching* s'articule une poétique et une politique de la traversée et du passage indissociables de l'émergence de la nouvelle conscience *mestiza* qu'Anzaldúa évoque dans *Borderlands/La Frontera* et des concepts qu'elle définit.

El lenguaje de la frontera, jusqu'à ce que ma langue soit légitime

Borderlands/La Frontera est marqué par le *code-switching* aussi bien « intersententiel » (l'alternance a lieu entre deux phrases distinctes) qu'« intrasententiel » (l'alternance a lieu au milieu d'une phrase)⁸. Bien que le *code-switching* soit une pratique constante tout au long de l'autohistoria-teoría, tant dans les essais que dans les poèmes, il apparaît en particulier de manière systématique comme une caractéristique du discours oral des différents personnages qui y sont convoqués, que celui-ci soit transmis au discours direct ou indirect, et imprègne également la voix narratrice d'Anzaldúa :

« La sécheresse a frappé le sud du Texas », me dit ma mère. « *La tierra se puso bien seca y los animales comenzaron a morir de se'. Mi papá se murió de un crise cardiaque, dejando a mamá enceinte y con ocho huercos*, avec huit gamins et un en route. *Yo fui la mayor, tenía diez años*. L'année suivante, la sécheresse a continué et *el ganado* a attrapé la fièvre aphteuse. *Se cayeron en nombre en las pastas* y la brousse, leurs *panzas blancas* gonflées vers le ciel. *El siguiente año* toujours pas de pluie. *Mi pobre madre viuda* perdit les deux tiers de son ganado. *Un avocat gabacho* rusé lui a repris le terrain, *mamá* n'avait pas payé ses impôts. *No hablaba inglés*, elle ne savait pas comment demander plus de temps pour réunir l'argent. » La mère de mon père, Mama Locha, a elle aussi perdu son *terreno*⁹.

Anzaldúa est née au Texas, près de la frontière du Mexique, et a passé les premières années de sa vie à Jesús María, dans un établissement de ranchs de la vallée du Río Grande. Les passages qui sont le plus fortement marqués par l'alternance codique semblent donc directement porter sur des épisodes géographiquement et affectivement liés au *Southwest* et à la communauté chicana dont fait partie Anzaldúa :

Dans les champs, *la migra*. Ma tante qui dit: « *No corran*, ne courez pas. Ils vont penser que vous venez *del otro lao* ». Dans la confusion, Pedro a couru, terrifié à l'idée d'être attrapé. Il ne pouvait pas parler anglais, ne pouvait pas leur dire que sa famille était américaine depuis cinq générations. *Sin papeles* – il n'a pas pris son certificat de naissance pour aller travailler dans les champs. *La migra* l'a emmené sous nos yeux. *Se lo llevaron*¹⁰.

Si Anzaldúa privilégie l'alternance codique lorsqu'il s'agit de transmettre des épisodes intimement liés au contexte particulier du *Southwest*, et notamment du Sud du Texas où sa famille s'est établie bien avant l'annexion du Texas par les États-Unis en 1845, c'est parce qu'elle cherche tout d'abord à témoigner de la réalité linguistique des membres de la communauté à laquelle elle appartient, où le *code-switching* est la norme dans les échanges quotidiens. Comme le souligne Lourdes Torres :

Aux États-Unis, la présence de communautés latino/a, plus ou moins importantes, le nombre croissant d'immigrants latino/a ainsi que la frontière mexicaine-américaine implique que le *code-switching* en littérature n'est pas simplement métaphorique mais représente une réalité dans laquelle des segments entiers de la population vivent entre les cultures et les langues ; la langue littéraire actualise le discours de la frontière et des communautés bilingues et biculturelles¹¹.

Loin de simplement capturer cette réalité pour la documenter, Anzaldúa fait de cet hybride linguistique une langue à part entière¹², un nouveau langage, *el lenguaje de la frontera*, qu'elle revendique comme sienne dès la préface :

La commutation de « codes » dans ce livre, de l'anglais vers l'espagnol castillan vers le dialecte nord-mexicain vers le tex-mex vers un soupçon de *nahuatl* vers un mélange de tous ces éléments, reflète ma langue, une nouvelle langue – la langue de la frontière. Ici, à la jonction des cultures, les langues se pollinisent l'une l'autre et sont revitalisées [...] ¹³.

La langue apparaît donc comme un marqueur essentiel de l'identité (pluri-) culturelle *chicana*, aussi bien communautaire qu'individuelle, comme un facteur d'identification et un symbole d'appartenance, revendiqué par les membres de la communauté eux-mêmes : « L'identité ethnique est viscéralement liée à l'identité linguistique – Je suis ma langue. »¹⁴ L'ascendance et la culture mexicaines d'Anzaldúa, qui résultent elles-mêmes d'un métissage forcé entre des populations indigènes, espagnoles et africaines engendré par la colonisation européenne, se heurtent en effet constamment à la culture anglo-américaine dominante, produisant une subjectivité particulière dont la langue se fait l'expression :

Je suis née et je vis dans cet espace d'entre-deux, *nepantla*, la frontière. Il y a d'autres races qui coulent dans mes veines, d'autres cultures dans lesquelles et hors desquelles vit mon corps, et un homme blanc qui chuchote constamment dans mon crâne¹⁵.

L'alternance codique imprègne alors les différents régimes du discours écrit, auto-narratif¹⁶ et théorique, d'Anzaldúa. Faire le choix d'utiliser à l'écrit *el lenguaje de la frontera*, qui repose sur le *code-switching*, comme la langue dans laquelle sont rédigés ses travaux théoriques, place ce langage bâtard au cœur d'une entreprise de légitimation dont les enjeux sont politiques :

Actuellement, cette langue naissante, cette langue bâtarde, l'espagnol chicano, n'est approuvée par aucune société. Mais nous, les chicanos, nous ne pensons plus qu'il nous faut demander la permission d'entrer, qu'il nous faut toujours faire le premier pas – traduire pour les anglos¹⁷, les mexicains et les latinos, des excuses s'échappant de nos bouches à chacun de nos pas. Aujourd'hui, nous demandons à être rejoint.e.s à mi-chemin. Ce livre est notre invitation pour vous – de la part des nouvelles *mestizas*¹⁸.

L'invitation lancée par les nouvelles *mestizas* au lecteur, aussi bien hispanophone qu'anglophone, qu'il les rejoigne à mi-chemin, nous engage à considérer la question du *code-switching* en lien avec l'élaboration même des théories d'Anzaldúa ainsi que l'effet escompté des *autohistorias-teorías*.

« The master's tools will never dismantle the master's house¹⁹ » : métissage et méthodologie de résistance

Les *autohistorias-teorías*, « actes d'écriture de soi, d'encodage de son expérience personnelle en même temps que de l'histoire de [son] peuple²⁰ », constituent une « forme de résistance politique nécessaire à la survie de soi et de sa culture²¹ » ainsi qu'une nouvelle méthode de théorisation dont Anzaldúa réaffirme la nécessité dans l'introduction de l'anthologie *Making Faces, Making Soul / Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* (1990) :

Necesitamos teorías qui réécriront l'histoire en utilisant la race, la classe, le genre et l'appartenance ethnique en tant que catégories d'analyse, des théories qui traversent les frontières, qui brouillent les frontières – de nouvelles théories avec de nouvelles méthodes de théorisation²².

Le nouveau genre de théories qu'Anzaldúa élabore et appelle de ses vœux, des théories intersectionnelles qui traversent et brouillent les frontières, demande de nouvelles méthodes de théorisation auxquelles répond le métissage linguistique et de genre qui caractérise et définit l'*autohistoria-teoría*, cette « forme hybride qui transgresse les lois du genre en mélangeant la poésie, la fiction, la théorie ainsi que d'autres genres²³ ». Des récits métisses qui sont des « theories in the flesh²⁴ » – théories dans la chair ou théories incarnées –, selon l'expression de Cherríe Moraga, c'est-à-dire des théories dans lesquelles les réalités physiques de la vie de leurs auteur.e.s (leur couleur de peau, le lieu où ils ou elles ont grandi, leurs désirs sexuels...) fusionnent pour créer une politique née par nécessité. La bâtardise linguistique, bien loin de simplement actualiser à l'écrit la langue de la frontière, devient alors un outil tout aussi indispensable à l'élaboration de ces théories qu'à la légitimation du sujet qui les porte :

Jusqu'à ce que je sois libre d'écrire dans deux langues à la fois et de changer de code sans avoir toujours à traduire, aussi longtemps que je devrais encore choisir de parler anglais ou espagnol quand je préférerais parler *spanglish* et tant que je devrais m'adapter aux anglophones plutôt que ce soient eux qui s'adaptent à moi, ma langue sera illégitime²⁵.

La subversion des attentes et des rapports de pouvoirs asymétriques qu'engendre le *code-switching* lui permet ainsi de mettre en lumière le privilège non reconnu des populations anglophones monolingues, qui rencontrent rarement des textes qui ne soient pas orientés vers leur propre expérience linguistique. Prenant presque au pied de la lettre la sentence d'Audre Lorde – « jamais les outils du maître ne démantèleront la maison du maître²⁶ » – Anzaldúa se sert de cette langue et de cette forme métissée comme d'un nouvel outil pour contester un mode d'existence dominant, un cadre de référence blanc. Elle élabore ainsi un texte s'adressant simultanément à différents auditoires sans en exclure aucun, comme en témoignent les remerciements qu'elle adresse en préambule de *Borderlands/La Frontera* :

À toi qui a marché avec moi le long de mon chemin et qui a tendu la main quand j'ai trébuché ;
à toi qui m'a effleurée en me dépassant à un carrefour pour ne plus jamais me toucher ensuite ;
à toi que je n'ai jamais eu la chance de rencontrer mais qui habite des frontières semblables aux miennes ;
à toi pour qui la frontière est un territoire inconnu [...] ²⁷.

Comme elle le précise dans un essai inédit, *Ethnic Autohistorias-teorías. Writing the History of the Subject* (1989), écrire des autohistorias-teorías consiste justement à prendre part à des espaces et à des temporalités distinctes, certaines appartenant à la culture dominante et d'autres à des cultures minoritaires. L'*autohistoria-teoría* est donc un « espace mobile²⁸ » sans cesse repoussé hors de la littérature dominante bien qu'elle la recoupe en partie afin de pouvoir se déplacer d'un espace à l'autre. La bâtardise linguistique, tout comme celle ayant trait au genre de ses écrits, lui permet précisément de se maintenir dans cette position ambiguë et subversive sans se laisser contenir par aucun des cadres préexistants.

Méthodologie de résistance aux modes d'être dominants, le métissage est également ce qui permet à Anzaldúa d'instaurer de nouvelles façons de percevoir le monde. Les *autohistorias-teorías* sont à envisager comme des écrits performatifs qui, par le seul fait de leur énonciation, déplacent nos paradigmes, changent nos perspectives et nos perceptions, altèrent nos visions. Des théories qui s'actualisent, ou cherchent à s'actualiser, par la force de leur énonciation : « En envoyant nos voix, nos images et nos visions vers l'extérieur, dans le monde, nous transformons les murs en une structure pour de nouvelles fenêtres et de nouvelles portes.²⁹ » Mais si « la théorie produit des effets qui changent les personnes et leur façon de percevoir le monde³⁰ », ces effets – la performativité de l'*autohistoria-teoría* à altérer nos perceptions – sont indissociables de la texture même de ces écrits et de leur composition métissée puisque l'*autohistoria-teoría* nous amène à faire l'expérience de certains franchissements de frontières (frontières des langues et des genres littéraires, notamment), immédiatement sensibles dans le corps du texte et métaphoriques de bien d'autres. La pensée du métissage qu'Anzaldúa cherche à introduire avec *Borderlands/La Frontera* ne peut l'être qu'à travers une forme et une langue elles-mêmes bâtardes, susceptibles d'ouvrir de nouveaux espaces de langage où créer de nouvelles possibilités narratives et théoriques, de nouvelles reformulations de soi et du monde, où réinterpréter et réécrire l'histoire, où instaurer de nouveaux cadres de références pour penser le futur et transformer le présent. Recompositions qu'illustrent déjà les termes d'*autohistoria-teoría* ou *autohistoria-teoría*, néologismes forgés par Anzaldúa afin d'identifier et de nommer sa façon « autre » d'écrire qu'elle partage avec de nombreuses femmes de couleur états-uniennes.

The New Mestiza : recompositions linguistiques et émergence d'une nouvelle subjectivité

La pensée du métissage que développe Anzaldúa dans *Borderlands/La Frontera* et qui se trouve spatialisée dans la texture même du langage et des différents régimes narratifs qu'elle emploie est imprégnée d'une poétique et d'une politique de la traversée et du passage, inhérentes à la subjectivité particulière de la frontière et à l'émergence de la nouvelle conscience *mestiza* qu'elle évoque et théorise :

Parce que moi, une *mestiza*,
 je sors constamment d'une culture
 et entre dans une autre,
 parce que je suis dans toutes les cultures en même temps,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultáneamente³¹.

Comme l'explique Anzaldúa, « dans un état de constant népantilisme mental – mot aztèque signifiant “déchirée entre plusieurs voies” – la *mestiza* est un produit du transfert des valeurs culturelles et spirituelles d'un groupe à un autre³² ». Recevant donc des messages multiples et contradictoires, provoqués par le rapprochement de plusieurs cadres de références qui possèdent leur cohérence propre mais sont habituellement incompatibles entre eux, elle se tient à un point de jonction où les phénomènes tendent à entrer en collision. La nouvelle *mestiza* enjambe les cultures et leurs systèmes de valeurs et fait face en développant une tolérance envers le contradictoire et l'ambiguïté qui la dirige nécessairement vers une perspective inclusive et non plus excluante. Avec elle émerge une nouvelle conscience, c'est-à-dire un changement dans la manière de percevoir la réalité, dans la manière de se percevoir et de se comporter, une conscience *mestiza*, qui dissout sans cesse l'aspect unitaire de chaque nouveau paradigme et vise à déraciner la pensée dualiste de la conscience individuelle et collective.

La nouvelle *mestiza* est donc un sujet transfrontalier, immergée dans les différents mondes qu'elle traverse et négocie tous les jours :

La nouvelle *mestiza* est un sujet liminal qui vit aux frontières des cultures, des races, des langues et des genres. Dans cet état d'entre-deux, la *mestiza* peut servir de médiatrice, traduire, négocier et naviguer entre ces différents lieux. En tant que *mestizas*, nous négocions ces mondes tous les jours, en comprenant que le multiculturalisme est une façon de voir et d'interpréter le monde, une méthodologie de résistance³³.

Comme le soulignaient déjà Norma Élia Cantú et Aída Hurtado, dans *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa fait en effet de la frontière entre le Mexique et le Sud des États-Unis la métaphore de tous types de passages – franchissements géopolitiques, mobilités sociales, transgressions sexuelles, ainsi que toutes les traversées nécessaires afin d'exister dans de multiples contextes sociaux et culturels³⁴. C'est ici que sa conception du *queer*, terme par lequel elle se définit dès 1979, dans « La Prieta³⁵ », rejoint celle de la *mestiza*, toutes deux marquées par une même politique de la traversée et du passage :

Être une personne *mestiza queer, una de las otras* (« l'une des autres ») c'est appartenir à et vivre dans de nombreux mondes, dont certains se chevauchent. C'est être immergé.e dans tous ces mondes en même temps tout en passant également de l'un à l'autre. La *mestiza queer* est mobile, toujours en mouvement, une voyageuse, *callejera*, une *cortacalles*. En un clin d'œil, elle se déplace d'un espace, d'un monde, à un autre, chacun de ces mondes étant peuplé de ses habitants propres et distincts, sans se sentir complètement à l'aise dans aucun d'eux, sans se sentir chez elle dans aucun d'eux, mais sans s'y sentir étrangère non plus³⁶.

Dans son ouvrage *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), où dès l'introduction, il dévoile sa généalogie intellectuelle comme un ensemble d'écrits de chicanas états-uniennes envers lesquelles il se montre redevable, José Esteban Muñoz précise encore la pensée d'Anzaldúa : « Le mot *queer* lui-même, qui tire son origine de l'allemand *quer*, signifie “à travers” ; le concept lui-même ne peut être compris que comme un mode d'identifica-

tion tout autant relationnel qu'oblique.³⁷ » La construction identitaire du sujet *queer* comme celle de la *mestiza* repose sur la désidentification – à la fois technique de survie et stratégie politique – c'est-à-dire leur capacité à reformuler les schémas préexistants et les codes avec lesquels ils ne parviennent pas à s'identifier totalement afin de transformer une logique culturelle et sociale de l'intérieur. Le sujet *queer*, à l'image de la nouvelle *mestiza*, est celui ou celle qui traverse et enjambe les frontières et développe l'habileté et la flexibilité nécessaire pour faire pont, *nepantlera*³⁸ facilitant les passages entre les différents mondes auxquels elle appartient. Tous deux vivent dans le[s] borderland[s], espace-frontière en transition constante et sans limites claires, qui est aussi *nepantla*, terre métaphorique de l'entre-deux dans laquelle les changements peuvent s'opérer :

J'utilise le mot *nepantla* pour théoriser la liminalité et parler de celles et ceux qui facilitent les passages entre les mondes, que j'ai nommés *nepantleras*. J'associe *nepantla* avec des états d'esprit qui permettent de remettre en question les idées et les croyances anciennes, d'acquiescer de nouvelles perspectives, de changer les visions du monde et de se déplacer d'un monde à un autre³⁹.

La perspective d'Anzaldúa nous aide donc à comprendre et à théoriser les expériences d'individus qui sont exposés à de multiples mondes culturels et sociaux, contradictoires bien souvent, et développent la capacité de naviguer entre ces différents espaces et de contester toute conception monolithique de la réalité. La frontière apparaît alors comme une démarcation qui ne serait plus uniquement source de déchirement mais positionnalité⁴⁰ stratégique dont les potentialités mériteraient d'être vécues comme telles, malgré la désorientation et la souffrance psychique qui peuvent en résulter. Car, en effet, comme le rappelle Stuart Hall :

L'hybridité définit les logiques culturelles inégales et combinées qui sous-tendent la manière dont la prétendue modernité occidentale a eu un impact sur ses périphéries, à travers la conquête, la colonisation et la migration forcée [...]. Homi Bhabha nous met en garde : il ne s'agit pas d'une « simple appropriation ou adaptation. Il s'agit d'un processus par lequel les cultures sont contraintes de réviser leurs propres systèmes de références, de normes et de valeurs en s'écartant de leurs règles innées ou habituelles de transformation.⁴¹ »

Développer une conscience *mestiza* permet toutefois au sujet minoritaire, quel qu'il soit, de naviguer entre ces différents contextes, entre les multiples formes d'appartenance et les allégeances complexes constitutives de son identité transfrontalière, tout en maintenant la connaissance de ce que signifie résider dans chacun de ces interstices sociaux et politiques et des possibilités que cela ouvre. C'est donc le nomadisme constitutif de la nouvelle *mestiza* et de sa subjectivité, une « subjectivité nomade⁴² », qui s'exprime dans son rapport au langage. Évoluer entre les codes, passer et repasser les frontières, par nécessité ou pour faire pont, requiert une habileté dont le *code-switching*, en particulier lorsqu'il intervient au sein d'une même phrase, devient l'indicateur sensible⁴³. Mais si celui-ci permet en premier lieu à Anzaldúa de témoigner d'une réalité culturelle et subjective, il nourrit également l'appareil théorique qu'elle développe en lui permettant d'élaborer de nouveaux outils conceptuels et critiques à partir desquels décrire une expérience contemporaine et rendre compte de soi : pour forger ses propres concepts, Anzaldúa se tourne en effet vers des termes indigènes (*nepantla*) et espagnols (*mestiza*) qu'elle cherche à ouvrir à de nouvelles significations en les recontextualisant afin de créer des rapprochements et des connexions entre des réalités a priori distinctes et éloignées. Le *nahuatl* lui permet également d'enraciner la conscience de la nouvelle *mestiza* dans une cosmovision et une spiritualité indigène dont elle retrace et réécrit en partie l'histoire au cours de *Borderlands/*

La Frontera. En introduisant ces concepts (recompositions linguistiques qui sont aussi des métaphores) dans l'espace académique et théorique états-unien, Anzaldúa articule donc les différents espaces dans et entre lesquels elle évolue et commence ainsi, à travers le processus même du *code-switching*, à déstabiliser un mode de pensée dualiste tout en développant une nouvelle sensibilité théorique. Ce n'est pas un hasard si la frontière du titre est désignée à la fois en anglais et en espagnol, au singulier et au pluriel, ligne-frontière et espaces-frontières, comme si elle ne pouvait être articulée uniquement dans l'une des deux langues, exemplifiant à elle seule cette réalité nécessairement plurielle.

I Conclusion

Gloria Anzaldúa nous pousse à réfléchir à nos positionnalités, à leurs conséquences et aux possibilités qu'elles ouvrent. En donnant voix à des expériences, des identités, des subjectivités qui ont été historiquement marginalisées, elle soulève des questions politiques de capacité d'agir et de reformulation de soi et du monde. Les outils théoriques et politiques qu'elle développe dans *Borderlands/La Frontera*, et ailleurs dans ses écrits, apparaissent toujours aujourd'hui comme de puissants vecteurs de transformation de nos réalités sociales, individuelles et collectives, quelles que soient les frontières que nous passons et repassons. •

Glossaire

deslenguadas : insolentes, celles dont la langue a été arrachée (Anzaldúa joue très probablement sur les deux sens du terme).

somos los del español deficiente : nous sommes celles et ceux de l'espagnol déficient.

burla : raillerie.

somos huérfanos : nous sommes orphelin.e.s.

la tierra se puso bien seca y los animales comenzaron a morir de se' : la terre est devenue toute sèche et les animaux ont commencé à mourir de soif.

mi papá se murió de : mon père est mort de.

dejando a mamá : en laissant maman.

yo fui la mayor, tenía diez años : c'était moi l'aînée, j'avais dix ans.

el ganado : les bêtes.

se cayeron : elles sont tombées.

en las pastas : dans les pâturages.

panzas blancas : panses blanches.

el siguiente año : l'année suivante.

mi pobre madre viuda : ma pauvre mère veuve.

gabacho : blanc, « anglo ».

no hablaba inglés : elle ne parlait pas anglais.

terreno : terrain.

la migra : la police de l'immigration.

del otro lado : de l'autre côté.

sin papeles : sans papiers.

se lo llevaron : ils l'ont emmené.

mestiza : métisse.

necesitamos teorías : nous avons besoin de théories.

alma entre dos mundos, tres, cuatro, / me zumba la cabeza con lo contradictorio. / Estoy norteada por todas las voces que me hablan / simultáneamente : âme entre deux mondes, trois, quatre, / ma tête bourdonne de contradictions. / Je suis guidée par toutes les voix qui me parlent / simultanément.

Ma traduction de l'espagnol *norteada* diffère de celle proposée dans le numéro des Cahiers du CEDREF précédemment cité : j'ai choisi de traduire *norteada* par « guidée » (en restant fidèle à la racine *norte* qui fait référence à la direction) plutôt que par « désorientée » (la confusion étant au mieux sous-entendue).

callejera : errante.

una cortacalles : une nomade.

¹ Le terme *chicano/a* a été adopté et resignifié à la fin des années 1960 dans le cadre du *Chicano Civil Rights Movement* qui visait à ouvrir aux populations mexicaines-américaines un espace de développement pour différentes identités culturelles et politiques en insistant notamment sur leurs racines indigènes non-blanches. Sur le plan politique, le Mouvement *Chicano* était organisé en opposition à l'État-Nation états-unien (visant en particulier le capitalisme et les structures d'exclusion produites par le racisme) et incluait le droit agraire, le droit à l'éducation, la lutte pour une réforme migratoire ainsi que l'ouverture de départements universitaires d'Études Chicanas (voir Bacchetta Paola,

Falquet Jules et Alarcón Norma, « Introduction », in « Théories féministes et queers décoloniales : interventions Chicanas et Latinas états-uniennes », *Les Cahiers du CEDREF*, n° 18, 2011, p. 7-40. Pour de plus amples informations sur le sujet, voir Muñoz Carlos Jr., *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, Londres et New York, Verso, 2007).

² Notre traduction (« *Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestizaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos – we speak an orphan tongue* », Anzaldúa Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2012, p. 80). Comme le soulignent déjà Paola Bacchetta et Jules Falquet dans le numéro des *Cahiers du CEDREF* précédemment cité qui publie la première traduction française intégrale d'un chapitre de *Borderlands* : « Gloria Anzaldúa a délibérément écrit certains mots et certaines phrases en espagnol-chicano tout au long de cet article, choisissant pour des raisons politiques et esthétiques de produire un texte qui s'adresse à tout le monde mais peut être compris à des niveaux différents. Elle travaille ainsi aussi bien avec l'intelligibilité qu'avec la non-intelligibilité, liées au vécu et au positionnement social de chacun.e, au-delà de la langue elle-même » (voir Bacchetta Paola, Falquet Jules et Alarcón Norma, « La conscience de la *Mestiza*. Vers une nouvelle conscience », *Les Cahiers du CEDREF*, *op. cit.*, p. 75-96). Afin de respecter ce travail, j'ai choisi, comme elles, de ne pas traduire dans le corps du texte ce qu'Anzaldúa a écrit en espagnol chicano. L'article est suivi d'un glossaire des termes non traduits. Certaines des idées développées dans cet article, notamment le *code switching* comme défi esthétique et politique, sont brièvement mentionnées dans l'introduction de ce numéro.

³ Voir Field Fredric, *Bilingualism in the USA. The Case of the Chicano-Latino Community*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 153.

⁴ Voir Anderson Tyler Kimball et Toribio Almeida Jacqueline, « Attitudes towards lexical borrowing and intra-sentential code-switching among Spanish-English bilinguals », *Spanish in Context*, vol. 4, n° 2, 2007, p. 223.

⁵ Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ Voir Butler Judith, *Le Pouvoir des mots. Politiques du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

⁷ Sur ce point, voir Field Fredric, *op. cit.*, p. 153-186 et p. 187-223.

⁸ Voir Poplack Shana, « Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching », *Linguistics*, vol. 18, n° 8, 1980, p. 581-618.

⁹ Notre traduction (« "Drought hit South Texas", my mother tells me. "La tierra se puso bien seca y los animales comenzaron a morir de se'. Mi papá se murió de un heart attack dejando a mamá pregnant y con ocho hueros, with eight kids and one on the way. Yo fui la mayor, tenía diez años. The next year the drought continued y el ganado got hoof and mouth. Se cayeron in droves en las pastas y el brushland, *panzas blancas* ballooning to the skies. *El siguiente año still no rain. Mi pobre madre viuda perdió two-thirds of her ganado. A smart gabacho lawyer took the land away mamá hadn't paid taxes. No hablaba inglés*, she didn't know how to ask for time to raise the money." My father's mother, Mama Locha, also lost her *terreno* », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 30).

¹⁰ Notre traduction (« In the fields, *la migra*. My aunt saying, "No corran, don't run. They'll think you're *del otro lado*". In the confusion, Pedro ran, terrified of being caught. He couldn't speak English, couldn't tell them he was fifth generation American. *Sin papeles* – he did not carry his birth certificate to work in the fields. *La migra* took him away while we watched. *Se lo llevaron* », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 26).

¹¹ Notre traduction (« In the United States, the presence of large and small Latino/a communities across the country, increasing numbers of Latino/a immigrants, and the US/Mexican border means that code-switching in literature is not only metaphorical, but represents a reality where segments of the population are living between cultures and languages; literary language actualizes the discourse of the border and bilingual/bicultural communities », Torres Lourdes, « In the Contact Zone: Code-switching Strategies by Latino/a Writers », *Melus*, vol. 32, n° 1, printemps 2007, p. 76).

¹² Voir Poplack Shana, *op. cit.*, p. 605.

¹³ Notre traduction (« The switching of "codes" in this book from English to Castilian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all of these, reflects my language, a new language – the language of the Borderlands. There, at the juncture of cultures, languages cross-pollinate and are revitalized [...] », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, préface).

¹⁴ Notre traduction (« Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 81).

¹⁵ Notre traduction (« I was born and live in that in-between space, *nepantla*, the borderlands. There are other races running in my veins, other cultures that my body lives in and out of, and a white man who constantly whispers inside my skull », Anzaldúa Gloria, « Border Arte. *Nepantla, el lugar de la frontera* », in Ana Louise Keating (éd.), *The Gloria Anzaldúa Reader*, Durham et Londres, Duke University Press, 2009, p. 185).

¹⁶ Voir Schmitt Arnaud, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, vol. 1, n° 149, 2007, p. 15-29.

¹⁷ Dans les théories féministes *chicanas* et *latinas*, le terme « *anglo* » est utilisé pour faire référence au groupe culturellement dominant aux États-Unis (WASP).

¹⁸ Notre traduction (« Presently this infant language, this bastard language, Chicano Spanish, is not approved by any society. But we Chicanos no longer feel that we need to beg entrance, that we need always to make the first overture – to translate to Anglos, Mexicans and Latinos, apology blurting out of our mouths with every step. Today we ask to be met halfway. This book is our invitation to you – from the new *mestizas* », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, préface).

¹⁹ Lorde Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press Feminist Series, 2007, p. 112.

²⁰ Notre traduction (« acts of self-writing, of encoding one's experience along with the history of our people », Anzaldúa Gloria, « Ethnic Autohistorias-teorías. Writing the History of the Subject », in Mélanie Bouteloup (dir.), *36 Short Stories*, Paris, Bétonsalon / Beaux-Arts de Paris Éditions, 2017, p. 309).

- ²¹ Notre traduction (« a form of political resistance necessary to the survival of oneself and one's culture », Anzaldúa Gloria, « Ethnic Autohistorias-teorías. Writing the History of the Subject », *op. cit.*, p. 309).
- ²² Notre traduction (« *Necesitamos teorías* that will rewrite history using race, class, gender, and ethnicity as categories of analysis, theories that cross borders, that blur boundaries – new kind of theories with new theorizing methods », Anzaldúa Gloria, « Haciendo caras, una entrada », in *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 136).
- ²³ Notre traduction (« a hybrid form which transgresses genre laws by mixing with poetry, fiction, theory and other genres », Anzaldúa Gloria, « Ethnic Autohistorias-teorías... », *op. cit.*, p. 309).
- ²⁴ Moraga Cherrie, « Theory in the flesh », in Gloria Anzaldúa et Cherrie Moraga (éds.), *This Bridge Called my Back. Writings of Radical Women of Color*, Persephone Press, Watertown, 1981.
- ²⁵ Notre traduction (« Until I am free to talk bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 81).
- ²⁶ Notre traduction (« the master's tools will never dismantle the master's house », Lorde Audre, *op. cit.*, p. 112).
- ²⁷ Notre traduction (« To you who walked with me upon my path and who held out a hand when I stumbled; / to you who brushed past me at crossroads never to touch me again; / to you whom I never chanced to meet but who inhabit borderlands similar to mine; / to you for whom the borderlands is unknown territory », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, « Acknowledgments »).
- ²⁸ Notre traduction (« moveable space », Anzaldúa Gloria, « Ethnic Autohistorias-teorías... », *op. cit.*, p. 310).
- ²⁹ Notre traduction (« By sending our voices, visuals, and visions outward into the world, we alter the walls and make them a framework for new windows and doors », Anzaldúa Gloria, « Haciendo caras, una entrada », *op. cit.*, p. 135).
- ³⁰ Notre traduction (« Theory produces effects that change people and the way they perceive the world », Anzaldúa Gloria, « Haciendo caras, una entrada », *op. cit.*, p. 136).
- ³¹ Notre traduction (« Because I, a *mestiza*, / continually walk out of one culture / and into another, / because I am in all cultures at the same time, / *alma entre dos mundos, tres, cuatro, / me zumba la cabeza con lo contradictorio. / Estoy norteeda por todas las voces que me hablan / simultáneamente* », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 99).
- ³² Notre traduction (« In a constant state of mental nepantilism, an Aztec word meaning torn between ways, la *mestiza* is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another », Anzaldúa Gloria, *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 100).
- ³³ Notre traduction (« The new *mestiza* is a liminal subject who live in borderlands between cultures, races, languages, and genders. In this state of in-betweenness the *mestiza* can mediate, translate, negotiate, and navigate these different locations. As *mestizas* we are negotiating these worlds every day, understanding that multiculturalism is a way of seeing and interpreting the world, a methodology of resistance », Anzaldúa Gloria, « The New *Mestiza* Nation. A Multicultural Movement », in *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 209).
- ³⁴ Cantú Norma E. et Hurtado Aída, « Introduction to the Fourth Edition », in *Borderlands...*, *op. cit.*, p. 6.
- ³⁵ Anzaldúa Gloria, « La Prieta », in *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 40.
- ³⁶ Notre traduction (« Being a *mestiza* queer person, una de las otras ("of the others") is having and living in a lot of worlds, some of which overlap. One is immersed in all the worlds at the same time while also traversing from one to the other. The *mestiza* queer is mobile, constantly on the move, a traveler, callejera, a cortacalles. Moving at the blink of an eye, from one space, one world, to another, each world with its own peculiar and distinct inhabitants, not comfortable in any one of them, none of them "home", yet none of them "not home" either », Anzaldúa Gloria, « Bridge, Drawbridge, Sandbar, or Island. Lesbians-of-Color Haciendo Alianzas », in *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 141-142).
- ³⁷ Notre traduction (« The word queer itself, in its origins in the German *quer*, means "across"; the concept itself can only be understood as connoting a mode of identification that is as relational as it is oblique », Muñoz José Esteban, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1999, p. 127).
- ³⁸ Terme forgé par Anzaldúa à partir du nahuatl *nepantla* (littéralement « espace d'entre-deux ») afin de décrire un type particulier de médiateur. Les *nepantleras* facilitent les passages entre les différents mondes auxquels elles appartiennent et développent des perspectives particulières qui leur permettent de reconfigurer et de transformer ces différents espaces.
- ³⁹ Notre traduction (« I use the word *nepantla* to theorize liminality and to talk about those who facilitate passages between worlds, whom I've named *nepantleras*. I associate *nepantla* with states of mind that question old ideas and beliefs, acquire new perspectives, change worldviews, and shift from one world to another », Anzaldúa Gloria, « (Un)natural bridges, (Un)safe spaces », in *The Gloria Anzaldúa Reader*, *op. cit.*, p. 248).
- ⁴⁰ Le terme de *positionnalité*, anglicisme dérivé de *positionality*, combine à la fois la notion de position (résultat) et celle de positionnement (processus supposant une capacité d'action). Voir An-thias Floya, « Beyond Feminism and Multiculturalism: Locating the Difference and the Politics of Location », *Women's Studies International Forum*, vol. 25, n° 3, 2002, p. 275-285.
- ⁴¹ Hall Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, trad. de l'anglais par Blanchard Aurélien et Vörös Florian et éd. par Cervulle Maxime, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 82.
- ⁴² Braidotti Rosi, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Colombia University Press, 2011, p. 317.
- ⁴³ Concernant le *code-switching* comme habileté linguistique, voir Poplack Shana, *op. cit.*, p. 581, 601 et 616.



Transmédialité, intermédialité dans le récit de vie d'après 1980

Diffractions et espaces potentiels de narration(s). À partir de *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* de Kai Hermann et Horst Rieck

Cécile Rousselet, CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Eur'Orbem, Sorbonne Université – Faculté des lettres

Résumé : Les récits de vie s'inscrivent dans une démarche complexe, construite sur une tension entre mise en scène d'une indétermination et d'une dissémination des traces de l'expérience subjective, et conjugaison de ces signes dans une cohérence propre à toute reconfiguration narrative. C'est au creux de cette affirmation que l'on interrogera la dimension opérante du recours aux théorisations sur le phénomène multimédial, et plus spécifiquement sur l'intermédialité et la transmédialité, dans l'analyse des récits de vie. Y a-t-il une poétique intermédiaire et transmédiaire propre au récit de vie ? Dans quelle mesure ces théorisations permettent-elles de mettre à jour des caractéristiques inhérentes à ce genre narratif ? Comment les circulations discursives qui se détachent alors s'organisent-elles, et en quoi les approches du multimédial invitent-elles à considérer autrement la dialectique qui s'élabore dans les textes, entre ambition d'une totalité narrative et désignation de l'utopie que celle-ci représente ?

Mots-clés : Intermédialité, transmédialité, récit de vie, reconfiguration narrative, *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, Kai Hermann, Horst Rieck

Abstract: Life stories are complex texts in which a tension can be noted between, on the one hand, the recounting and dissemination of imprecise traces of subjective experiences, and on the other hand, the coalescence of this information into a coherent narrative reconfiguration. The functionality of theories involved in examining this phenomenon from a multimedial perspective will be analysed, more specifically those involved in examining the intermediality and transmediality of life stories, and if there are specific poetics or narrative structure involved. How do these theories enable researchers to uncover some of the inherent characteristics of this narrative genre ?

Keywords: Intermediality, transmediality, life story, narrative reconfiguration, *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, *Christiane F. : Autobiography of a Girl of the Streets*, Heroin Addict, Kai Hermann, Horst Rieck

La richesse de l'analyse des récits de vie se construit dans des processus pluridisciplinaires, à la croisée des études en narrativité et des approches en psychologie clinique sociale, notamment. Cette articulation entre analyses narratives et travail psychique de mise en récit de soi a été balisée par de nombreux théoriciens : Paul Ricoeur, dans son travail sur la mise en intrigue¹, pensait celle-ci en lien avec les études de cas freudiennes, et des analystes comme Max Kohn, dans *Le récit dans la psychanalyse*², se situent dans la même démarche. S'organisent dans les textes des « espaces potentiels de narration », espaces tiers qui s'inscrivent dans ce que Winnicott par exemple a pu appeler les « espaces transitionnels » dans le cadre analytique³. Néanmoins, la mise en relation de cette articulation et de la question de l'intermédialité et de la transmédialité est proprement originale. Dans quelle mesure, dans le récit de vie après 1980, ces deux notions peuvent-elles jouer un rôle et nourrir des perspectives heuristiques dans la mise en intrigue de soi ? Puisque « le discours narratif engage à la cohésion de la vie⁴ », selon les mots de Roselyne Orofiamma, comment aspect narratif et aspect thérapeutique se nouent-ils autour de la multimédialité et produisent-ils des richesses sémantiques et discursives dans ces textes ?

L'œuvre de Kai Hermann et Horst Rieck, *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*⁵, est particulièrement éloquentes afin de résoudre ces nœuds problématiques. Le texte, publié en 1979 sous la forme d'un reportage publié dans le magazine *Stern* de Hambourg, puis en tant que monographie, a été traduit en français par Léa Marcou et édité en 1981 au Mercure de France, sous le titre : *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*⁶. Il retrace l'itinéraire d'une jeune allemande, Christiane Felscherinow, qui, à l'âge de treize ans, pour s'intégrer à des groupes, dont elle se dit qu'ils pourront la sauver d'un quotidien morne, tombe peu à peu dans le milieu de la drogue des adolescents berlinois jusqu'à se prostituer pour obtenir ses doses d'héroïne. Le récit relate également les efforts qu'elle fournit pour sortir de ce milieu et se sevrer. Cette biographie est le résultat des entretiens des deux journalistes, Kai Hermann et Horst Rieck, avec la jeune femme.

En faisant résonner les théorisations cliniques du récit de vie, les approches narratives des textes biographiques et différentes thèses concernant les notions d'intermédialité et de transmédialité, il sera envisageable de nous questionner de manière spécifique sur les caractéristiques propres à ces problématiques au sein du récit de vie. Mais il s'agit davantage de montrer en quoi le recours aux notions de médias, d'intermédialité et de transmédialité, et non seulement la prise en compte des dimensions intertextuelles du texte, sont opérantes dans l'approche du récit de vie : les différentes dimensions soulevées alors, démontrant une circulation discursive. En effet, si l'analyse intertextuelle s'attache à circonscrire les complexités narratives d'un texte, l'approche intermédiaire interroge les résonances du texte avec l'espace social dans lequel il s'inscrit, réfléchissant, dans la mesure où ces différents médias sont issus de contextes historiques et sociaux différents, à la pluralité d'une réalité et à la possibilité de la construction d'un sens.

Multimédialité dans le récit de vie : totalité et ambiguïtés narratives

Le récit de vie se veut entreprise totalisante, et cela même s'il se concentre sur un unique épisode d'une trajectoire de vie. Roselyne Orofiamma a tenté d'approcher cette question, notamment dans un article « Le travail de la narration dans le récit de vie ». Elle y écrit :

Mais si le travail du récit vise la compréhension d'un vécu singulier, il est peut-être et surtout un *effort* pour saisir, à travers lui, ce qui s'éprouve de la *condition humaine* dans sa complexité, sa confusion et son inachèvement. La perspective qui est ainsi tracée résonne d'autant plus qu'elle semble, à bien des égards, correspondre à un projet dont pourrait se réclamer la démarche *Roman familial et trajectoire sociale* dans laquelle s'inscrit notre pratique des récits de vie⁷.

En effet, l'écriture biographique se pose comme démarche totalisante dans la mesure où elle s'efforce de créer des liens entre les différentes composantes qui constituent l'individu. À cet égard, le caractère multiréférentiel de l'approche biographique se fait le reflet de la complexité identitaire et de l'interaction de ces différentes composantes. L'entreprise de Kai Hermann et Horst Rieck s'inscrit véritablement dans ce processus totalisant : le texte est un récit à plusieurs voix, plusieurs auteurs, mais aussi plusieurs professions et approches de la matérialité du texte (épistolaire, journalistique, narratif, etc.), insistant sur la dynamique multiréférentielle de tout récit de vie. Le processus d'écriture se fait ici donc synthèse, sans toutefois céder à la facilité d'un tableau statique et sclérosant, et ouvrant sans cesse à une véritable dynamique.

Au-delà même d'un récit à plusieurs voix, c'est un dialogue qui s'instaure, et qui indique la nécessaire inscription de Christiane F. dans la sphère sociale au cours de son processus d'individuation ; inscription qui se lit aisément dans son propre texte, faisant état de l'influence des autres et de leur regard, du contexte social dans lequel elle s'inscrivait lors de ses rechutes dans le milieu de la drogue, sur son propre itinéraire. Les différents médias peuvent justement, dans le texte, indiquer cette inscription du récit de vie dans la totalité du monde. Il est un exemple se situant, comme en marge, entre deux médias. Il s'agit de l'une des retranscriptions d'un entretien de Christiane, et une lettre du Pasteur Jürgen Quandt, à propos de la « Maison du milieu » qui devient le repère des dealers de la cité Gropius dans laquelle vivait Christiane.

Au cours des semaines suivantes, ma moyenne remonte. Je me sens vraiment cool dans la vie, réconciliée avec les gens et les choses. En semaine je retourne à la Maison du Milieu. Quatre copains de la bande sont comme moi passés à l'héroïne. Je m'assieds à côté d'eux – on est cinq, maintenant, à s'éloigner des autres. Très vite, on est de plus en plus de fixers à la Maison du Milieu. L'héroïne s'est abattue comme une bombe sur la cité Gropius⁸.

Puis suit, sans transition, la lettre de Jürgen Quandt :

La « cave » de la Maison du Milieu a été, pendant des années, le principal point de rencontre des jeunes de la cité Gropius et du quartier Neukölln. Elle accueillait chaque soir près de cinq cent ados, jusqu'à ce mois de décembre 1976 où nous l'avons fermée parce que la consommation d'héroïne y faisait des ravages et que nous espérions, par cette fermeture, attirer l'attention des services publics sur cette situation catastrophique⁹.

Il ne s'agit pas tant ici de mise en scène d'un discours à plusieurs voix, phénomènes dialogiques, mais de la juxtaposition de deux textes de nature profondément différente, un témoignage subjectif et un récit journalistique, ceci produisant un effet esthétique. La brutalité de la confrontation des deux textes tient dans cette scission entre un registre subjectif et un registre objectif ; dès lors, chaque élément du récit de Christiane est amplifié par les médias qui sont de l'ordre journalistique et qui replacent la gravité des événements dans un contexte chaotique, et des médias (les lettres, intimes, de sa mère) qui accentuent encore l'aspect pathique des drames humains ici décrits.

Néanmoins, en creux de ces ambitions d'un « total », le texte ne cesse de faire affleurer des espaces d'ambiguïtés, notamment au sein du discours de Christiane retranscrit et narrativisé par Kai Hermann et Horst Rieck, « espaces potentiels de narration » qui, à l'échelle de l'œuvre, seront pris en charge par les dynamiques intermédiaires. Parler pour soi relève d'une entreprise fondamentalement différente de la parole à d'autres, surtout en vue d'une publication. Le sujet interrogé ne peut alors ignorer l'horizon d'attente d'un lectorat¹⁰, à la fois fantasmé et parfois volontairement ciblé, se projetant dans un dire *pour* les autres, ce qui d'emblée fonde un premier paradoxe : si la plupart des individus qui entreprennent un récit de vie, même oral, s'investissent comme sujets de leur propre trajectoire de vie¹¹, et dès lors mettent en scène et en sens cet acte d'appropriation de leur subjectivité ; dire *pour* les autres implique nécessairement de faire de leur subjectivité, plus ou moins consciemment, un objet destiné à l'altérité. Et si *se* dire, inévitablement, conduit le sujet à appréhender sa propre altérité dans un récit ambivalent au sein duquel la distance de soi à soi est à la fois promue et niée en apparence, les mécanismes d'inquiétante étrangeté¹² qui mettent en scène, sur le plan narratif, ces difficiles disjonction et conjonction simultanées, font du récit de vie non plus un texte à deux voix, comme il serait aisé de le penser – entre un sujet racontant sa trajectoire de vie et son lecteur – mais un récit diffracté et intimement polyphonique. Le sujet se détache alors du narrateur qui lui-même se refuse à être, dans une fictionnalisation de son propre statut, le personnage qu'il prend en charge. Le narrateur entretiendrait avec l'objet de son discours une tension, faite à la fois de distance et de fusion (le récit de vie ayant pour aboutissement, dans une certaine mesure, l'appropriation de sa propre subjectivité, dans une dynamique à la fois performative et phatique). Tout ce dispositif narratif ne s'adresse non plus à un lectorat mais à des lecteurs dont la subjectivité qui leur est propre est elle-même disjointe : parce que le récit de vie n'est pas un récit fictionnel mais est fondamentalement ancré dans des dynamiques d'identification empathique, et parfois thérapeutiques, ces lecteurs ont également un statut ambivalent, à la fois dans la fusion et l'appropriation de cet objet du discours. Le récit de Christiane Felscherinow entretient donc, par son statut même, des espaces de vide, de blanc, dans la mise en scène des mouvements discursifs et narratifs. Ces ambiguïtés, présentes dans le texte, sont nombreuses, et notamment à travers un procédé que les deux journalistes retranscrivent à l'écrit les dissociations narratives : « Je choisis donc précisément un fixer, un type camé jusqu'à l'os, pour m'accompagner au concert de David Bowie, une soirée que je considère comme l'un des grands événements de ma vie¹³. » La première partie de la citation opère une fusion entre le narrateur et le sujet de la diégèse : « À vrai dire, je n'en mesure pas encore tout à fait l'importance lorsque je propose aussi spontanément ce billet à Frank¹⁴. » Une première dissociation narrative s'opère : la narratrice se détache de la jeune femme qui vivait l'expérience décrite, dans une tentative de reconfiguration narrative, mise en valeur notamment par le commentaire rétrospectif : « Je vis nue par mon inconscient¹⁵. » C'est en effet la narratrice ayant élaboré son vécu qui, au vu des conclusions et des reconfigurations de son expérience, peut déterminer la part des mouvements psychiques inconscients dans ses actes. Ces blancs indiquent des dissociations, des espaces où le rapport entre la jeune femme et son expérience de vie n'est pas saturé par sa présence. Dans ces blancs se jouent des liens hermétiques, à la fois ceux que la jeune femme fait sur sa propre expérience dans son discours, ceux que les deux journalistes retranscrivent et reconfigurent à l'écrit, mais aussi ceux que le lecteur est amené à produire.

L'intermédial comme espace transitionnel et herméneutique de clôture narrative

Irina Rajewsky définit l'intermédialité, dans un article qui désormais se pose comme structurant dans la pensée sur ces questions, comme :

[...] un terme générique pour tous ces phénomènes qui – comme cela est indiqué par le préfixe *inter* –, dans une certaine mesure, se situent *entre* les médias. « Intermédial », dès lors, désigne ces configurations qui ont à voir avec la traversée des frontières entre les médias, et qui ainsi ne sont pas de l'ordre des phénomènes *intramédiaux* ni des phénomènes *transmédiaux* (comme par exemple l'apparition d'un certain motif, esthétique, ou un discours qui traverse différents médias)¹⁶.

L'idée de l'« entre » et de la traversée des frontières est particulièrement éclairante, idée de traversée des frontières que l'on retrouve chez Alfonso de Toro :

À cet égard, les processus dialogiques de la « textualité » et de la « médialité », ou de l'interrelation entre les objets, impliquent toujours *une transgression des frontières* d'une intensité et d'une ampleur variable. Ceci explique pourquoi chaque « déterritorialisation » et « reterritorialisation » conduit inévitablement à une altération qui forme, à travers la prolifération des discours et des médias (« trace »), des processus a priori non marqués et autonomes et des objets qui représentent non pas un « soit... soit », mais un « non seulement..., mais encore... »¹⁷.

Les questionnements sur les phénomènes de déterritorialisation et de reterritorialisation, empruntés à Deleuze et Guattari¹⁸, sont pertinents lorsque l'on s'interroge sur les récits de vie organisés par des dynamiques multimédiales. L'intermédialité y est véritablement un processus, qui n'est pas la somme des différents médias convoqués, mais une réalité autre, supplémentaire. Jens Schröter, comparatiste, écrit dans « Discourses and Models of Intermediality » : « L'intermédialité est considérée comme le processus d'une fusion [au sens sexuel] de différents médias en un nouveau média, appelé l'« intermédia », qui existe comme davantage que la somme de ses différentes parties¹⁹. » Il nous semble également que cet espace intermédial est véritablement le produit des différents « déplacements » dans l'œuvre entre les différents médias, déplacements qui sont source d'interprétation, à la fois sur le phénomène intermédial lui-même, que sur les effets que l'intermédialité produit sur l'œuvre.

Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée... se construit sur des politiques intermédiales. Écrire un récit de vie, c'est établir une clôture, travailler sur la limite – limites de ce que l'auteur considère comme ses tranches de vie, limites de son identité face à la sphère sociale, de sa propre temporalité. Or, le texte de Kai Hermann et Horst Rieck se refuse à proposer un épilogue ou une conclusion qui apporterait une précision quant au caractère définitif du dernier des sevrages de la jeune Christiane, et qui pourrait indiquer au lecteur la sortie de la jeune adolescente de ses addictions. Le texte se poserait donc comme la mise en intrigue d'une tranche de vie, orchestrée par les deux journalistes, à l'aide de différents médias qui seraient autant de voix « parlant de » et « parlant pour » la jeune femme ; une mise en intrigue d'une tranche de vie, mais qui ne comporterait pas de clôture narrative explicite qui circonscrirait cette expérience comme une épreuve – Danilo Martuccelli parle « d'épreuve » dans la mise en récit de sa vie comme d'une période circonscrite, bornée temporellement, dont la clôture permet de donner sens à l'expérience et donc de l'inscrire dans la trajectoire de vie de l'individu, ayant des antécédents et des conséquences²⁰.

La notion de traces est particulièrement opérante lorsqu'il s'agit de réfléchir à la démarche biographique. Mis en théorie par Carlo Ginzburg en 1980, le paradigme indiciaire indique l'inévitable confusion des signes qui ne se font alors indices qu'en présence d'une résolution narrative leur donnant sens et cohérence²¹. La question de la délimitation entre fiction et réalité, notamment dans le cas du récit de vie, se fait ineptie, chaque élément sur le parcours d'une vie prenant le sens que la clôture narrative – telle que Paul Ricœur l'a démontrée dans *Temps et récit*²², s'appuyant entre autres sur les études de Carlo Ginzburg et celles de Frank Kermode dans *The Sense of Ending*²³ – lui donne. Il nous semble que c'est bel et bien la clôture narrative qui constitue le point d'ancrage de la subjectivité de l'auteur du récit de vie. En ceci, le texte de Kai Hermann et Horst Rieck est un exemple particulièrement probant de ce phénomène. On repère donc cette présence de la clôture narrative, en creux de l'œuvre, par les nombreuses prolepses dans le texte, mettant en scène une double temporalité, comme par exemple lorsque, dans un entretien de Christiane, il est écrit : « C'est seulement beaucoup plus tard que j'ai réalisé combien c'était gentil de sa part d'être sorti me chercher²⁴. » Cette démarche permet de reconsidérer le sujet dans son passé, son présent et son avenir, construisant là non plus tant une identité totalisante et immuable, mais une identité narrative, telle que Paul Ricœur a pu la décrire dans les trois volumes de *Temps et récit* puis *Soi-même comme un autre*²⁵, mue, par ses ambiguïtés, dans une vérité profondément hétérodoxe sur soi. Construction hétérodoxe, la démarche biographique ne peut donc qu'être un processus profondément ambivalent, élaborant dans cette ambivalence les ressorts de sa complexité.

Olivier Aïm, dans « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », interroge le lien entre intermédialité et volonté d'œuvre totale, dans les mécanismes narratifs qui le sous-tendent. C'est dans ce cadre qu'il développe l'idée d'« hybridité convergente » : « Or, comme le rappelle Antoine Compagnon, la totalité en jeu est une totalité de synthèse, une totalité unie par une forme unique. Traduite en mots contemporains, l'œuvre d'art totale est une forme d'hybridité convergente²⁶. » Cette idée d'hybridité « convergente » est véritablement intéressante dans le cadre de notre analyse, car l'adjectif choisi trouve des échos particulièrement saillants avec le phénomène de paradigme indiciaire développé par Ginzburg et remis en valeur dans les théories de l'intrigue de Ricœur. En outre, on sait que Ginzburg a mis en place l'idée de paradigme indiciaire à partir de l'exemple de la chasse ; or Olivier Aïm, parlant de son « hybridité convergente », écrit :

Systématisant la piste du « braconnage » lectorial de Michel de Certeau, la transfictionnalité reflète la mise à disposition de « supports » de commentaires, de prolongements, de bifurcations, de carrefours herméneutiques nouveaux, pour inscrire en réception une capacité inédite à produire ce que Jenkins appelle la « participation »²⁷.

L'idée de « braconnage » est, dans notre contexte, particulièrement éclairante. Mais cette idée ouvre sur une autre de nos hypothèses, à savoir que, jouant le rôle d'une clôture narrative, l'intermédialité deviendrait espace d'une potentielle herméneutique du texte. Le texte chemine, nous l'avons vu, entre des registres différents, dus aux différents types de médias convoqués, et des espaces de silence entre les différents médias. Ces espaces sont les lieux justement d'une herméneutique, d'une mise en relation des différents aspects d'une réalité complexe, à la fois drame individuel et épiphénomène d'un problème majeur de santé publique. C'est au creux de cette réflexion que l'intermédialité trouve sa place, comme ultime clôture narrative que le texte construit de manière particulièrement ambivalente.

Jürgen Müller indique ce rôle que l'intermédialité peut prendre, relevant d'une « utopie²⁸ » qui permettrait de « supprimer l'absence²⁹ », conjurant quelque chose de défaillant. C'est dans les espaces « intermédiaux », donc, qu'il serait possible d'intégrer l'histoire de Christiane dans cette tranche de l'Histoire berlinoise, et d'atteindre une totalité, comme mise en relation de l'individu avec la société. Dans ce texte, mais aussi dans de nombreux autres récits de vie après 1980, qui jouent sur les différents médias comme autant de ruptures qui accentuent la violence de cette douloureuse inscription de l'individuel dans le collectif. Par l'intermédialité, la clôture narrative se fait ouverture vers les sens possibles, créatrice d'un réseau d'espaces vides propres à soutenir une cohésion proprement fantasmatique. Lieu d'une interprétation, celle d'un lecteur herméneute qui créerait la cohérence de ce récit de vie, l'intermédiaire est un espace vide.

Transmédia, transmédialité, écueils heuristiques et orientations méta-poétiques

Mais s'il s'agit vraiment d'espaces vides, peut-on parler véritablement de phénomènes d'hybridation, tels qu'ils sont présentés dans de nombreuses théorisations du phénomène transmédia ? À première vue, le refus de connexions narratives et esthétiques entre les différents médias qui organisent le texte peut exclure l'idée d'une politique transmediale, telle qu'elle est le plus largement définie, comme circulation médiatique. Néanmoins, plusieurs définitions littéraires de la transmédia abordent ce phénomène en insistant sur la « fragmentation » parfois violente que les *hiatus* entre les médias suscitent dans les œuvres : la transmédia devient mise en scène d'une impossible conjonction harmonique entre chaque élément d'un univers multimédia.

Un élément clé de la théorie et de la pratique de la « transmédia » est le fait que nous ne faisons pas simplement face à un cas de synergie de médias ou à une moindre juxtaposition ou coexistence de médias divers. C'est en effet plutôt a) un phénomène de *friction et de tension*, b) un *concept esthétique-opérationnel*, c) un processus à l'intérieur duquel chaque média impliqué reste *autonome et visible*, d) un processus à l'intérieur duquel la relation réciproque n'est *pas fonctionnalisée ou subordonnée* à un autre média, e) un processus servant à *interrompre l'illusion fictionnelle* et servant aussi f) de *fonction métamediale*, aidant à révéler les processus médiatiques et à diriger l'attention des spectateurs sur la construction de l'artefact³⁰.

Bruno Cailler et Céline Masoni Lacroix, dans leur article « Temps et espace de l'interactivité, vers une définition de la transmédia », articulent cette idée de « fragmentation » à la pensée de Castoriadis, si éloquente dans la théorisation du récit de vie.

En filigrane, nous interrogerons les origines véritables d'un écosystème socratif en émergence, hétéronome au sens de Castoriadis (1986), c'est-à-dire non moins « institué » qu'« instituant », non moins « émanant d'une origine extra-sociale de l'ordre institué » comme « création particulière et contingente », que porteur d'une éventuelle « rupture de la "clôture du sens" » (Caumières, 2011). Il s'agit ainsi de s'inscrire dans un travail de « dés-obturation » (Castoriadis, 1986). Nous avancerons enfin que la fragmentation des récits ne constitue plus en soi la seule limite discriminante de la définition du transmédia, mais devient le lieu où se renouvelle le prolongement d'un geste de partage, limité ou réel, à travers le fondement interactif³¹.

Le rapport dialectique qui s'instaure entre une indétermination fondamentale, et proprement structurelle au récit de vie, dans la mesure où celui-ci s'attache à décrire – au moment même où il l'organise – la dissémination des traces de l'ex-

périence subjective ; et la reconfiguration narrative de cette expérience, au sens ricoeurien du terme, trouve donc, si l'on s'attache à l'analyser par le prisme des théorisations sur l'intermédialité et la transmédialité, des résonances particulières. La tension qui subsiste dans un texte qui aurait pour vocation à la fois de s'inscrire dans cette indétermination, voire de la souligner, mais qui, parce qu'il est écrit, obéirait à une logique reconfigurative et cohérente, renvoie à ces complexités du phénomène transmédial qui met en scène une fragmentation qui, néanmoins, s'inscrit dans un dispositif complexe dont le *hiatus* devient la cohérence. Cette conception du phénomène transmédial est véritablement convaincante lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Kai Hermann et Horst Rieck. Par la juxtaposition, souvent brutale, de différents médias, s'épanouit des espaces de blancs, ceux de l'incommunicabilité due au caractère inaliénable de chaque média utilisé. Ces blancs sont les espaces d'une herméneutique, mais aussi ceux qui désignent, de manière proprement performative, l'impossibilité de faire de tous ces médias un tout harmonisé. Le texte s'ouvre sur des extraits de comptes-rendus du procès de la jeune Christiane, présentés sans périphrase, avec une « froideur » narrative qui fait écho à la certaine déshumanisation qui préside au discours juridique.

L'ACCUSATION

Extrait de l'acte d'accusation du procureur devant le tribunal de grande instance de Berlin, le 27 juillet 1977.

Christiane Vera F., collégienne, mineure non irresponsable, est accusée d'avoir fait l'acquisition à Berlin, à partir du 20 mai 1976 et de façon continue, de substances et préparations relevant des dispositions sur la loi sur les stupéfiants, sans l'autorisation du ministère de la Santé.

L'accusée est consommatrice d'héroïne depuis le mois de février 1976. Elle s'en est injecté – au début par intermittence, par la suite quotidiennement – environ un quart de gramme par jour. Elle est pénalement responsable depuis le 20 mai 1976. L'accusée a été interpellée et a fait l'objet d'une vérification d'identité à l'occasion de deux contrôles, en date des 1er et 13 mars 1977, respectivement dans le hall de la gare du Zoo et à la station de métro Kurfürstendamm. Elle avait en sa possession la première fois 18 mg, la seconde fois 140,7 mg d'une substance contenant de l'héroïne.

En outre, le 12 mai 1977, il a été trouvé, dans les biens personnels de l'accusée, un sachet de papier d'étain contenant 62,4 mg d'une substance contenant de l'héroïne. On a également trouvé chez elle des ustensiles servant à l'injection de la drogue. L'examen de laboratoire a montré que ces ustensiles présentaient des traces d'héroïne. L'analyse d'urine a également révélé la présence de morphine. Le 12 mai 1977, la mère de l'accusée, Mme F., a trouvé dans les affaires personnelles de sa fille 62,4 mg d'une substance contenant de l'héroïne. Elle l'a fait parvenir à la police judiciaire. Au cours de son audition, l'accusée a déclaré consommer de l'héroïne depuis le mois de février 1976. En outre, elle s'est livrée durant l'hiver 1976 à la prostitution afin de se procurer les sommes nécessaires à l'achat d'héroïne.

Il faut en conclure que l'accusée n'a pas cessé de consommer de la drogue³².

Les médias sont, comme on le voit dans cet exemple, isolés ; chacun ne pouvant véhiculer la même charge affective (puisqu, dans un récit de vie, il est inévitablement question de charge affective, ou empathique, en lien avec les choix narratifs). Le texte joue de ces différences. La retranscription des entretiens de Christiane – plus ou moins reconfigurée par les deux journalistes – est juxtaposée à des essais journalistiques présentant le contexte qui constitue le référent historique de l'œuvre ou encore à des lettres de la mère de Christiane, fortement chargées d'une

dimension affective qui, sans doute, appelle le lecteur à mobiliser d'autres compétences, aussi empathiques que cognitives. Il semble que c'est véritablement dans ces jeux de juxtaposition, violentes parfois, mais à l'image même de la violence dans laquelle évolue la jeune Christiane au cours de son expérience de vie, que se trouvent ces « espaces potentiels de narration » qui, parce qu'ils s'inscrivent dans ces définitions contemporaines des phénomènes intermédiaires et transmédiaires fondés sur les scissions esthétiques et narratives, mais refusent les jeux d'hybridations médiatiques, ces jeux qui auraient pu tisser des liens, mettent en scène le chaos qui préside à l'itinéraire du personnage principal du récit.

Les processus d'intermédialité et de transmédialité, dès lors, dans le récit de vie, ont une fonction métapoétique forte : celle d'une part de renforcer, par ces dynamiques narratives et esthétiques, la teneur du discours que les deux journalistes ont voulu véhiculer par l'œuvre (à savoir la brutalité de ce monde auquel a été soumis la jeune Christiane) ; mais aussi d'insister sur un autre point, davantage métapoétique encore, à savoir les difficultés inhérentes à la rédaction d'un récit de vie. L'impossibilité de constituer un tout harmonisé qui aurait pu se tisser dans l'œuvre par des dynamiques d'hybridations transmédiales, et même le refus, souvent explicite, de créer ces liens, par le développement d'ellipses narratives qui développent des « trous » dans l'œuvre, trous brutaux d'une impossible circulation des discours qui organisent le vécu de la jeune Christiane, renvoie à une difficulté majeure de l'élaboration du récit de vie. Par la constitution de ces « blancs » de la non communication entre les différents discours par l'absence d'un fil narratif transmédiaire ou d'une homogénéité esthétique transmédiale, parfois avancée par Irina Rajewsky, qui pourrait faire circuler les différents médias qui les prennent en charge, c'est le constat même d'une impossibilité de faire de la mise en intrigue de soi le récit d'une totalité du sujet, qui est dessinée en creux. Intermédialité et transmédialité deviennent donc, outre des outils narratifs, des éléments d'un travail de réflexion de l'œuvre sur elle-même et sur le récit de vie dans son ambition du total et de l'utopie que cette ambition représente.

I Conclusion : une poétique intermédiaire spécifique ?

Écrire « avec » pose donc inévitablement la question de l'écrire « entre », donnant à voir, dans une ambition d'une écriture totalisante, l'impossibilité même de sa propre posture. Car l'écrire au carrefour de différents médias, c'est avant tout poser en creux le caractère utopique d'une telle démarche : au-delà des regards en miroirs, diffractés, que les différents médias renvoient, les phénomènes liés à la multimédialité des textes posent des questions à l'œuvre elle-même.

Y a-t-il une poétique intermédiaire spécifique au récit de vie ? Une réponse à cette question nécessiterait une analyse approfondie et largement comparatiste. Il existe néanmoins une poétique de l'incertitude dans le récit de vie, et notamment dans le dernier quart du XX^e siècle, les textes se réfléchissant eux-mêmes comme soumis à leur propre impossibilité. L'idée d'une « totalité » du sujet demeure une utopie, et les biographes et autobiographes (qu'on pense à Annie Ernaux) l'indiquent en creux de leurs narrations. Se développe dès lors un tiers espace qui devient celui de la difficulté même de l'écrire-soi. En cela, les phénomènes d'intermédialité et de transmédialité, parce qu'ils sont, essentiellement, des espaces de l'« entre », trouvent une place particulière dans cette réflexion des écueils de l'« écrire sur ». ●

- ¹ Ricœur Paul, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- ² Kohn Max, *Le récit dans la psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 1998.
- ³ À cet égard, voir Winnicott Donald W., *Jeu et réalité*, trad. de l'anglais par Monod Claude et Pontalis Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 2015.
- ⁴ Orofiamma Roselyne, « Le travail de la narration dans le récit de vie », in Niewiadomski Christophe, Villers Guy de, *Souci et soin de soi. Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*, Paris, Budapest, Torino, Éditions L'Harmattan, 2003, p. 163-192, p. 166.
- ⁵ Hermann Kai et Rieck Horst, *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Hamburg, Gruner und Jahr, 1979.
- ⁶ Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*, trad. de l'allemand par Marcou Léa, Paris, Mercure de France, 1981. Dans cet article, nous nous référons à l'édition suivante : Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, trad. de l'allemand par Marcou Léa, Paris, Gallimard, 1983.
- ⁷ Orofiamma Roselyne, « Le travail de la narration dans le récit de vie », *op. cit.*, p. 164.
- ⁸ Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, *op. cit.*, p. 101.
- ⁹ *Ibid.*, p. 102.
- ¹⁰ Voir Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- ¹¹ Legrand Michel, *L'approche biographique : Théorie, clinique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993.
- ¹² Voir à cet égard Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Cambon Fernand, Paris, Gallimard, 1988.
- ¹³ Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, *op. cit.*, p. 96.
- ¹⁴ *Id.*
- ¹⁵ *Id.*
- ¹⁶ Notre traduction (« Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that [as indicated by the prefix inter] in some way take place between media. « Intermedial » therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena [i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media]. », Rajewsky Irina, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 43-64, p. 46).
- ¹⁷ Toro Alfonso De, « En guise d'introduction. Transmédialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle », in Toro Alfonso De, *Translatio : Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma - Amériques Europe Maghreb*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, p. 39-80, p. 77.
- ¹⁸ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- ¹⁹ Notre traduction (« intermediality is discussed as the process of a [sexually connoted] fusion of several media into a new medium, namely the « intermedium » that supposedly is more than the sum of its parts. » Schröter Jens, « Discourses and Models of Intermediality », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n° 3, septembre 2011).
- ²⁰ Martuccelli Danilo, *Forgé par l'épreuve : L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.
- ²¹ Ginzburg Carlo, *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*, Paris, Gallimard, 1980.
- ²² Ricœur Paul, *Temps et récit*, tome 1, *op. cit.*
- ²³ Kermode Frank, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, 2, Oxford, New York, OUP USA, 2000.
- ²⁴ Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, *op. cit.*, p. 86.
- ²⁵ Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ²⁶ Aïm Olivier, « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », *Terminal. Technologie de l'information, culture & société*, n° 112, dossier « Le transmedia storytelling », 2013, p. 43-55, p. 43.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 55.
- ²⁸ Müller Jürgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134, p. 117.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 122.
- ³⁰ Toro Alfonso De, « En guise d'introduction. Transmédialité – Hybridité – Translatio – Transculturalité : un modèle », *op. cit.*, p. 85.
- ³¹ Cailler Bruno et Masoni Lacroix Céline, « Temps et espace de l'interactivité, vers une définition de la transmédialité », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], janvier 2017 [consulté le 25 juin 2017], <https://rfsic.revues.org/2694>.
- ³² Hermann Kai et Rieck Horst, *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, *op. cit.*, p. 16.
- ³³ Rajewsky Irina, *Intermedialität*, Tübingen, Stuttgart, UTB, 2002.
- ³⁴ Voir par exemple Ernaux Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1986.

Le rôle de la peinture et de la musique dans *Noce* d'Elias Canetti

Isabela Gusmão Duarte, IRET, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

110

Revue *Traits-d'Union*

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Résumé : Écrite durant l'entre-deux-guerres, à une époque où son auteur croyait que la fin du monde était imminente, *Noce* (*Hochzeit*, 1932), première pièce du théâtre de violence et de cruauté d'Elias Canetti, puise dans différentes sources afin d'atteindre son but ultime : secouer le spectateur. Cet article traite du rôle particulier de la peinture et de la musique dans ce drame apocalyptique, inspiré, entre autres, des tableaux de Pieter Bruegel l'Ancien, et de « l'apprentissage de l'oreille » que Canetti a reçu de son « ancêtre » Karl Kraus. À travers une analyse comparative du traitement de ces deux médiums dans le texte de *Noce* et dans l'une de ses créations scéniques, nous tâcherons de vérifier dans quelle mesure l'intermédialité fréquemment observée dans les mises en scène de (ou inspirées par) l'œuvre canettienne, qui relève apparemment d'une ouverture stimulée par son caractère hétérogène, lacunaire et « injouable », correspond également à la volonté de l'auteur.

Mots-clés : Théâtre, peinture, musique, hétérogène, injouable, intermédialité

Abstract: Written during the interwar period, at a time when its author believed that the end of the world was imminent, *The Wedding* (*Hochzeit*, 1932), the first play of Elias Canetti's theater of violence and cruelty, draws on different sources in order to reach its ultimate goal : shake the spectator. This article studies the particular role of painting and music in this apocalyptic drama that was inspired, among other things, by Pieter Bruegel the Elder's paintings and by the "ear training" which Canetti received from his "ancestor" Karl Kraus. Through a comparative analysis of the use of these two media in the text of *Noce*, and in one of its stage productions, the objective of this study is to verify to what extent the intermediality frequently observed in the stage productions of (or inspired by) Canetti's work corresponds to the author's intentions.

Keywords: Theatre, painting, music, heterogeneous, unplayable, intermediality

I Introduction

Un écrivain inclassable¹ : cette formule traduit l'avis des spécialistes à propos d'Elias Canetti (1905-1994), auteur d'une œuvre diversifiée et hybride, quoiqu'extrêmement cohérente, centrée sur les concepts de mort, de masse, de puissance et de métamorphose. L'homme de lettres juif séfarade d'origine bulgare et d'expression allemande, qui débute sa carrière de romancier et d'auteur dramatique dans l'entre-deux-guerres, est fortement inspiré par l'expressionnisme et les avant-gardes des années vingt, la *Kulturkritik*² et le *Volkstheater*³, ainsi que par l'œuvre d'une constellation d'auteurs – Aristophane, Thomas Hobbes, Georg Büchner, Karl Kraus, Robert Musil et Franz Kafka, entre autres – qu'il nomme ses « ancêtres⁴ ». Par ailleurs, son œuvre est également influencée par les toiles de nombreux peintres dont Francisco de Goya, Pieter Bruegel l'Ancien, Matthias Grünewald et George Grosz. Dans son autobiographie, riche en micro-récits dans lesquels se mêlent parfois fiction et réalité, l'écrivain s'identifie à ces artistes dont certains tableaux, comme le *Retable d'Issenheim* de Grünewald, *Les désastres de la guerre* de Goya ainsi que *La parabole des aveugles* et *Le triomphe de la mort* de Bruegel⁵, l'ont profondément marqué. Reflétant l'hétérogénéité de l'ensemble de son œuvre, la dramaturgie de cet auteur énigmatique⁶, que certains critiques placent entre Brecht et le théâtre de l'absurde⁷, semble s'être nourrie de tous les monstres, meurtriers et « petites silhouettes noires⁸ » qui peuplent l'imaginaire du jeune Canetti. Dans la première pièce de son « théâtre terrible⁹ » de cruauté et de violence qui côtoie des genres aussi distants que la tragédie ancienne et la fiction scientifique¹⁰ et qui illustre des théories développées dans son œuvre en prose, nous pouvons identifier un croisement de médiums et des emprunts non seulement à la peinture, mais également à la musique.

Si le théâtre hétérogène et quelque peu lacunaire¹¹ d'Elias Canetti est considéré comme injouable¹², il a inspiré, ainsi que le reste de son œuvre, des mises en scène qui ont souvent recours à l'intermédialité. Cet article traite du rôle particulier de la peinture et de la musique dans *Noce* (*Hochzeit*, 1932), drame apocalyptique écrit à une époque où son auteur croyait que la fin du monde était imminente¹³ et inspiré, notamment, des tableaux de Pieter Bruegel l'Ancien ainsi que de « l'apprentissage de l'oreille¹⁴ » que l'écrivain a reçu de Karl Kraus, satiriste viennois et auteur de la pièce monumentale *Les derniers jours de l'humanité* (1915-1922). À partir d'un repérage des allusions dans *Noce* à la peinture et à la musique, ainsi qu'à tout élément qui semble dialoguer avec ces deux médiums, et qui sera suivi d'une analyse comparative de l'utilisation de ces derniers dans le texte de Canetti et dans l'une de ses mises en scène, nous tâcherons de vérifier dans quelle mesure l'intermédialité observée dans les créations scéniques de, ou inspirées par, l'œuvre canettienne, relevant apparemment d'une ouverture stimulée par son caractère hétérogène, lacunaire et « injouable », correspond également à la volonté de l'auteur. Bien que Canetti ne se soit pas prononcé sur ce sujet, nous pouvons identifier en effet quelques pistes dans *Noce* qui semblent encourager le croisement des médiums dans ses mises en scène. Des exemples : la division des scènes en tableaux, la description expressionniste et grotesque de certains personnages et objets, l'insistance du cri et du son dans les indications scéniques, les mentions récurrentes à la musique, qui quitte son rôle habituellement secondaire pour interférer dans les échanges verbaux des personnages, et l'absence de classification de genre, qui invite les metteurs en scène à s'appropriier plus librement le texte dramatique. Cette intermédialité, en multipliant l'efficacité des éléments dramatiques, serait bien en harmonie, il nous semble, avec le propos pédagogique de Canetti¹⁵.

Ce premier drame de l'auteur juif, nous l'examinerons d'abord comme un tableau terrifiant et éloquent, ensuite, comme une symphonie de l'anéantissement et finalement, comme une invitation à la scène intermédiaire.

I Un tableau terrifiant et éloquent

Critique violente du monde bourgeois et de ses fausses apparences, la première pièce d'Elias Canetti, dans laquelle la mort est présente dès les premières répliques des personnages, semble être particulièrement influencée par l'œuvre picturale des artistes susmentionnés. Comme le révèle son autobiographie, Canetti entretenait une relation assez intime avec la peinture. L'auteur affirme avoir vécu pendant une dizaine d'années dans l'intimité des personnages des fresques de la chapelle Sixtine de Michel-Ange, qui lui étaient « plus familiers que les hommes¹⁶ », et avoir gardé plusieurs reproductions des tableaux de Matthias Grünewald, dont « [il] connaissai[t] tous¹⁷ » les monstres. Appréciateur de *l'Ecce homo* (1923) de George Grosz, dans lequel il voyait « les horribles créatures de la vie berlinoise¹⁸ » et de *L'aveuglement de Samson* (1636) de Rembrandt, qui l'a « effrayé, torturé et fasciné¹⁹ », il souligne pourtant l'influence déterminante sur son esprit de l'œuvre de Bruegel :

Je fus [...] confronté aux tableaux de Breughel [...] la *Parabole des Aveugles* et *Le Triomphe de la mort*. Tous les aveugles que je vis par la suite descendent du premier de ces tableaux [...].

Ce seul tableau aurait suffi pour toute une galerie, mais sans m'y attendre, j'en trouvai encore un autre – je ressens encore aujourd'hui le choc –, *Le Triomphe de la Mort*. Des centaines de morts, sous la forme de squelettes, des squelettes très actifs, sont occupés à tirer à eux autant de vivants. Ce sont des personnages de toutes sortes, pris dans leur ensemble ou en détail, reconnaissables dans leur statut social, pris dans un immense effort et dont l'énergie dépasse de très loin celle des vivants vers lesquels ils se tournent. On sait d'ailleurs qu'ils vont réussir dans leur entreprise [...]. On est du côté des vivants dont on voudrait renforcer le pouvoir de résistance, mais on est troublé que les morts apparaissent plus vivants qu'eux. La vitalité des morts [...] n'a qu'un seul but : attirer à eux les vivants. Ils ne se dispersent pas, [...] tandis que les vivants sont accrochés à leur existence de tant de manières différentes. Chacun s'acharne à quelque chose, nul ne se rend, je n'ai trouvé dans ce tableau aucun vivant fatigué de la vie, il faut arracher chacun pour l'entraîner vers ce à quoi il n'entend pas se soumettre. J'ai hérité d'eux cette énergie dans la défense et souvent depuis, j'ai eu le sentiment que j'étais tous ces gens ensemble qui résistent à la mort²⁰.

Du drame de l'écrivain bulgare, nous analyserons trois caractéristiques présentes aussi dans les toiles de ses « ancêtres » peintres : la présence d'objets et de corps déformés et démesurés, le tableau d'un paysage dévasté et chaotique et la « danse macabre²¹ » qui symbolise le triomphe de la mort.

La première pièce canettienne, comme l'explique Olivier Agard

[...] est une œuvre singulière, difficile à situer dans un contexte précis. Adorno parle d'un chaînon manquant entre l'expressionnisme et le théâtre de l'absurde. La pièce est effectivement proche, par certains côtés, du théâtre expressionniste (par son refus du naturalisme) et sa violence satirique peut évoquer Carl Steinheim (même si les intentions de ce dernier, souvent ramenées à une simple satire de la bourgeoisie, sont difficiles à saisir). Mais la dimension utopique propre à l'expressionnisme est ici totalement absente. Par ailleurs, à la différence du théâtre expressionniste, *Noce* n'est pas centrée sur un individu, mais sur un groupe de personnages. Quant à la catégorie de « théâtre de l'absurde », en vogue dans les années 1960, elle semble renvoyer à un tout autre contexte²².

Quoique Canetti refuse le pathos²³ et la surcharge de significations symboliques propres au théâtre expressionniste, il emploie dans *Noce* plusieurs caractéristiques de la peinture expressionniste, comme la déformation des corps et des objets. Pour renforcer le caractère monstrueux de ses personnages, avilis par les vices de la modernité et les enjeux du pouvoir, il dépeint certaines parties de leurs corps de manière démesurée, déformée et grotesque, comme le torse du professeur Parfait, « assez grand, et raide en dépit de son jeune âge », le visage de la femme mourante du concierge, qui « arbore une tête de mort et râle » et dont les « rares mèches de cheveux blancs s'étalent inertes sur les coussins²⁴ » ou encore le corps du « fabricant de cadavres²⁵ » Bileux, qui, « devenu encore plus grand » lors du dernier tableau, « étend ses bras comme des tentacules, saisit Rosay de la main gauche et Bouc de la main droite²⁶ ». Un autre exemple serait la description du couple formé par Charles et Finette, « lourdes ombres enlacées » qui titubent à travers le salon avant que « le sol [ne] cède sous eux et [que] la terre [ne] les engloutit²⁷ ». La déformation des corps, dont certaines parties, comme les bras de Bileux, semblent avoir une vie autonome²⁸, est magnifiée par la démesure des objets, comme le bouquet « ridiculement grand » que Pierre Leclair offre à sa bien-aimée Anne et l'« énorme lustre²⁹ » qui pend du plafond du salon où se déroule la noce. Ces descriptions de corps et d'objets disproportionnés dans la pièce de Canetti, qui partage avec les expressionnistes une vision pessimiste de son époque, permettent à l'auteur, à travers une représentation monstrueuse des êtres et des choses, de choquer son lecteur/spectateur, ce qui est son but premier, comme le défend Agard :

Comme dans *Auto-da-fé*, Canetti dresse un tableau grotesque d'une réalité réifiée. [...] *Noce* est une vision cauchemardesque et foncièrement « méchante », ce dont Canetti feint de s'effrayer dans l'autobiographie : « Je n'ai jamais pu lire *Noce* à haute voix sans être gagné par la peur. Dès que le lustre se met à tanguer, je sens s'approcher la fin, et il m'est incompréhensible que j'arrive à conduire à son terme cette danse de mort – le tiers tout de même de la pièce³⁰ ». S'il y a une intention morale, comme le voudrait Adorno (qui voit en *Noce* une pièce morale), elle emprunte comme *Auto-da-fé* la voie d'une pédagogie de l'horreur³¹.

La grande table du salon où se déroule le repas de noce de Christine, « désertée, [sur laquelle] ne reste quasiment plus rien du repas³² », anticipe la dévastation du paysage crépusculaire qui dominera la fin du drame, lorsque la maison où sont réunis tous les personnages s'écroule. Les énumérations de personnages grotesques sur les toiles des peintres, qui façonnent l'imaginaire canettien, symboles d'un monde en désordre et en décomposition, sont reproduites dans ce drame de l'excès, où le chaos est présent dans la vie ainsi que dans la mort. La dévastation de la table est le symbole de la dégradation qui règne dans la maison, dans laquelle il n'y a plus de valeurs, de droiture, d'humanité ni même de communication entre les êtres, et sa désertion annonce le dépeuplement et la ruine de la maison, qui perd progressivement son plafond, ses murs et son sol. Ce paysage de désolation, que nous retrouvons dans *Le Triomphe de la mort* (1562) de Bruegel est le paysage de la mort, seule issue à cette société déshumanisée³³.

« Une danse de mort³⁴ », c'est ainsi que Canetti appelle la fin de *Noce*, qui s'achève, littéralement, par une catastrophe, l'effondrement de la maison. Le dernier tableau du drame, à bien des égards, reproduit plusieurs éléments du tableau susmentionné de Bruegel. La mort qui domine la scène dépeinte sur la toile triomphe également sur celle décrite par le dramaturge. Quoique Canetti ne cherche pas une transposition au plateau de l'œuvre bruegélienne et que cette dernière reste plus riche en personnages et en actions – meurtres, pillages, tortures et, au premier plan, l'affrontement entre l'armée des morts et les hommes –, le parallèle entre les

deux est clair. Si dans le tableau ce sont les squelettes qui amènent les vivants vers la mort, dans la pièce ce sont les vivants eux-mêmes qui s'entraînent vers la mort de par leurs actions insensées et leur comportement hystérique³⁶ provoqué par l'attitude de Boniface, qui les enferme tous dans la maison. Comme le peintre, qui dénonce les vices humains, Canetti montre que tous sont égaux devant la mort, qu'elle est inéluctable et qu'aucune action des personnages ne parviendra à les sauver de leur ultime destin. De même que les personnages du tableau, qui entrent nombreux dans un refuge pour échapper à l'armée de squelettes sans remarquer que la mort les attend de l'autre côté, les invités de la fête de noces s'aperçoivent trop tard qu'ils sont piégés dans la maison qu'ils ne peuvent quitter. Canetti essaie de créer des scènes avec la même force que celles qui étaient gravées dans son esprit afin de provoquer chez son lecteur/spectateur le même choc qu'il aurait eu lors de son premier contact avec l'œuvre des artistes susmentionnés, car en effet, pour lui, il n'y a pas d'effet didactique sans effroi :

Il m'a semblé qu'une pièce de théâtre devait être en mesure de susciter chez les spectateurs l'émotion la plus viscérale, qu'elle ne devait pas se limiter à leur apporter des enseignements, mais qu'elle devait les ébranler, leur faire ressentir l'horreur et l'effroi qui sont au cœur du drame³⁷.

Pour atteindre son but, Canetti conçoit quelques principes dramaturgiques, comme le « renversement » (*Umkehrung*), qui consiste à renverser une situation inscrite dans une scène précédente, et le « saut de masque » (*Maskensprung*), par lequel les personnages changent brusquement de visage³⁸. Cependant, même si l'auteur se sert de ces procédés purement dramaturgiques, son théâtre, médium qui par définition intègre l'art musical et les arts visuels, puise également dans la palette bruegélienne – il n'est pas anodin, d'ailleurs, que Canetti décide d'utiliser le terme « tableau » pour la division scénique de *Noce*. Comme *Le Triomphe de la mort* de Bruegel, qui relève d'une tradition remplie de danses macabres médiévales, *Noce* présente de nombreux personnages – la cacophonie qu'ils produisent semble leur prêter le statut d'une foule. Les couleurs intenses du tableau, dans lequel « il est judicieux de remarquer les éléments empruntés au théâtre, tels l'enfer – une construction articulée sur roulettes – [...] et les joueurs de trompette, à l'attitude scénique³⁹ », se traduisent chez le dramaturge par l'intensité et la violence de ces masques figés et de leurs discours et actions. Chez Bruegel, « [l]e thème traditionnel de la mort est dramatiquement présent, sous tous ses aspects et tous ses effets⁴⁰ ». Il s'agit d'une forme d'« inventaire des différentes formes de trépas » (génocide, accident, maladie, naufrage, justice) et la mort y est « uniformisatrice⁴¹ », quoiqu'il y ait parfois lutte et révolte. Or, Canetti semble également se servir d'un catalogue de différentes formes de mise à mort⁴² afin de montrer sa souveraineté. Comme dans le tableau, où ce qui frappe d'abord notre regard est « un paysage désolé, une terre brûlée que ravage le fléau ultime », à la fin de *Noce* ce qui attire en priorité l'attention du lecteur/spectateur est l'effondrement de la maison qui transforme la scène en paysage dévasté et chaotique. Dans sa peinture, « vision grandiose et permanente, image sœur des *Désastres* d'un Goya, de Picasso, des régimes totalitaires » où tout est « horrible et fascinant⁴³ », Bruegel ajoute une note d'humour dans l'image du fou qui se cache sous la table. Canetti, pareillement, a recours à l'humour, à travers, entre autres, la figure du perroquet qui, dénonçant la convoitise humaine avec le cri répété du mot « maison », semble être le plus sensé de ses habitants.

Toutefois, si la danse de mort représentée sur la toile reste silencieuse, celle décrite dans les didascalies de *Noce* est accompagnée de musique – des instruments de l'orchestre et des voix humaines et non humaines – qui annonce le début du rituel macabre.



Bruegel l'Ancien Pieter, *Le Triomphe de la mort* (huile sur panneau), 1562, Madrid, Museo del Prado, © Wikimedia commons⁴⁴

I Une symphonie de l'anéantissement

Si l'influence de la peinture sur la dramaturgie canettienne n'est pas évidente et pourrait passer inaperçue aux lecteurs/spectateurs de son théâtre qui ne connaissent pas l'œuvre autobiographique de l'auteur ou l'œuvre picturale des peintres qui l'ont inspiré, l'importance de la musique est plus facilement reconnaissable. Dans *Noce*, quoiqu'elle apparaisse timidement et brièvement dans les indications scéniques la musique joue un rôle capital. Nous nous concentrerons sur la fonction de la musique dans la trame et sur la musique produite par des personnages, ainsi que sur le rôle du son produit par des objets et parties de la maison, dont l'importance dans le drame n'est pas négligeable.

La première mention de la musique dans les didascalies de *Noce* se trouve dans le cinquième tableau : « on entend une musique de danse venant d'en haut⁴⁵ ». L'indication ne laisse ici aucunement entrevoir l'importance du médium sonore dans la pièce, où elle semble, *a priori*, ne contribuer qu'à la description de l'ambiance de la fête de noces – à ce propos, le fait que la musique s'amplifie peu après semble, au premier abord, tout à fait normal. Néanmoins, dans le tableau en question, qui révèle l'incommunicabilité entre le concierge et sa femme mourante, qu'il n'écoute pas, l'augmentation du volume de la musique représente un nouvel obstacle à la communication du couple, un nouvel élément qui dérange leur conversation.

Si dans le dernier tableau, intitulé « La noce », la musique, « qui au début de la scène jouait doucement et tendrement, s'est tue⁴⁶ », c'est pour revenir avec plus de force par la suite. Elle s'arrête une deuxième fois, mais, sous les ordres du père de la mariée, figure du tyran – et ici, du chef d'orchestre, également décrit par Canetti comme un despote qui décide de la vie et de la mort des instruments qui sont sous son pouvoir⁴⁷ –, elle recommence. « En avant, la musique, en avant ! », ordonne Boniface, à la suite de quoi se fait entendre une « attaque tonitruante de l'orchestre⁴⁸ ». Cette « attaque » de l'orchestre, qui partage la tonitruance du rire de Boniface dont elle semble être une extension, annonce le début de la « danse

macabre » suite à laquelle l'ensemble des personnages décédera. Boniface dicte la mort de tous en les empêchant de quitter la maison, et la musique accompagne le bruit des objets et des murs du bâtiment en train de s'écrouler, au son duquel s'accomplira le meurtre de masse.

Bien que la musique s'avère être un élément important dans *Noce*, selon l'auteur elle ne doit pas cependant diluer le rôle des autres composants du drame. Ainsi, si d'un côté, Canetti accorde une place privilégiée au médium sonore dans ses pièces, de l'autre, l'auteur rejette le drame musical, qu'il attaque violemment :

J'aimerais démontrer quelle confusion l'opéra introduit dans le drame. Le drame musical, c'est le plus malpropre et le plus dissonant des « kitsch » qui ait jamais été conçu. Le drame étant déjà une forme de musique par lui-même, il ne supporte qu'exceptionnellement qu'on lui impose une surcharge. En aucun cas les instruments ne pourront entrer en communion parfaite avec les personnages sans dépouiller ceux-ci de tout leur contenu allégorique ou dramatique et les réduire au rôle de simples créatures de fiction qui vont et viennent dans tous les sens. La musique étant devenue l'essentiel de l'œuvre, l'action n'aurait plus la moindre importance⁴⁹.

Les personnages de *Noce* et de *Comédie des vanités*, les pièces viennoises d'Élias Canetti, décrits comme des « masques acoustiques⁵⁰ », expression qui désigne, chez l'auteur, le profil linguistique particulier de chaque individu, sont conçus comme des instruments musicaux⁵¹. Inspiré de son ancien modèle, le satiriste autrichien Karl Kraus, à qui Canetti doit son « apprentissage de l'oreille », mais aussi de personnes réelles qu'il aurait connues à Berlin et à Vienne, l'auteur crée des personnages qui répètent régulièrement le même discours tout prêt, ce qui les fait ressembler à des instruments qui jouent les refrains d'une musique. Quoique l'auteur ait peu théorisé ses principes dramaturgiques, il souligne l'importance de la musique dans son processus créatif :

Peu à peu je me rends compte que j'ai voulu réaliser dans mon drame une approche sensible de la musique. J'ai tendu des constellations de personnages comme s'il s'agissait d'accords harmoniques, et la principale résistance que j'ai rencontré à déployer leurs caractères m'a rappelé que dans un orchestre les instruments aussi sont distribués. Dès qu'on a fixé son choix sur tel ou tel instrument [...] on ne peut plus, au milieu de l'exécution, lui en substituer un autre. [...] Dans cette optique, on peut facilement faire remonter un personnage de théâtre à un animal. L'instrument est un animal, riche de sa personnalité inviolable et de la place qui lui incombe. Il ne permet pas qu'on joue de lui sans respecter sa manière propre. L'auteur dramatique, tout comme Dieu, possède le pouvoir de donner le jour à des animaux nouveaux, à des instruments nouveaux, à des créatures nouvelles, et de tirer de leur assemblage une multiplicité d'accords⁵².

Les mots de ses personnages alternent avec leurs cris, omniprésents dans les didascalies, comme dans le tableau où Tonine et sa grand-mère La Garpe « crient de plus en plus fort », lorsqu'on entend le perroquet « crier » et le nourrisson « se réveille[r] et commence[r] à brailler », où Mariette « hurle » et où, à la fin, « des cris atroces et haineux se perdent dans un silence amer⁵³ ». Les didascalies soulignent l'importance du son dans la pièce. Même les actions normalement silencieuses y deviennent bruyantes, par exemple : Madeleine et Parfait « chuchotent bruyamment », « on entend prier à haute voix », Finette « donne un baiser sonore à Bouc » et « émet des sons inarticulés⁵⁴ ». Nous observons ainsi un échange ou une métamorphose entre les personnages et le médium sonore. La musique qui dérange la communication et qui déclenche symboliquement l'effondrement de la maison semble acquérir, en tant qu'actante et lieu de fonctions⁵⁵, le statut de personnage – et même, pourrions-nous dire, de protagoniste –, tandis que les personnages semblent n'exister que dans leur dimension sonore et musicale.

Indissociable des tableaux ou des scènes où elle est insérée, la musique acquiert une visibilité qui évoque la catastrophe finale, tandis que les personnages se réduisent à des voix qui crient des discours figés, à des masques criards qui se déplacent dans cet espace confiné et condamné – la maison en ruines. Se déplaçant de manière insensée, comme Finette, la fille idiote du concierge qui « fait les cent pas dans la loge sans cesser de rire » et qui « sort en se cognant partout⁵⁶ », les personnages ressemblent aux notes d'une symphonie dissonante. La dernière note de cette symphonie macabre est l'anéantissement de tous les êtres humains. Seule reste la voix du perroquet, qui clôt la pièce avec un cri : « Maison ! Maison ! Maison⁵⁷ ! ».

Outre les cris des personnages vivants de la pièce qui, comme des notes superposées, deviennent des refrains, nous retrouvons dans le tableau final de la trame de nombreuses allusions au son produit par certains objets et parties de la maison⁵⁸. Cette « voix » – par exemple, celle du mur droit de cette maison qui « bouge », qui s'effondre avec un « effroyable fracas⁵⁹ » –, perpétue la musique de l'orchestre, jouée par des humains qui seront bientôt décédés. Le son effroyable des parties de la maison qui survit à ses habitants constitue un élément important dans la création de l'ambiance terrifiante de cette scène catastrophique qui nous rappelle le tableau bruegelien. Seul le perroquet, un animal, restera en vie pour crier la supériorité de l'objet tant convoité sur les hommes qui y habitent. Le *leitmotiv* « Maison ! Maison ! Maison ! », qu'il répète depuis le premier tableau de la pièce, préfigurant la fin du drame et le rôle d'antagoniste de l'immeuble dans la trame, en exprimant par la bouche de l'animal le désir de tous les personnages, met en évidence le caractère grotesque de cette convoitise. À la fin, ironie : les hommes qui veulent s'emparer de la maison sont engloutis par cette dernière, qui se détruit en les amenant avec elle vers l'abîme.

I Une invitation à la scène intermédiaire

Considéré comme injouable, le théâtre d'Elias Canetti, moins valorisé que ses écrits en prose en dépit du fait qu'il représentait, pour l'écrivain, la partie centrale de son œuvre, a connu relativement peu de mises en scène, la plupart du temps créées par des groupes d'étudiants ou de théâtre amateur dans des pays germanophones. La première, en 1965, au Staatstheater à Braunschweig, fit scandale suite à une plainte anonyme contre le directeur général Helmuth Matiasek en raison de certaines scènes provoquantes accusées de conduire à l'excitation sexuelle. *Noce* était, d'ailleurs, beaucoup commentée dans la presse écrite, où elle a reçu des critiques négatives dressées non seulement contre le travail des metteurs en scène, mais aussi contre le drame lui-même, dont la force résiderait plutôt dans les détails que dans l'architecture dramatique de l'ensemble. Toutefois, ce que nous observons dans les mises en scène plus récentes de l'œuvre théâtrale de Canetti est qu'elles ont souvent recours à l'intermédialité. Par exemple, « Eraritjaritjaka, musée des phrases », troisième volet d'une trilogie mise en scène par Heiner Goebbels créé pour la première fois en France en 2004, mêle des textes de Canetti à la musique, à la vidéo, à la voix, au mouvement et au dessin⁶⁰. D'autres mises en scène de l'œuvre canettienne ont recours à l'intermédialité, comme *Hochzeit (Noce)*, créée par Michael Noll en juillet 2013 au lycée Justus-Knecht à Bruchsal, en Allemagne, et *Die Befristeten (Les Sursitaires)*, pièce de théâtre musicale inspirée du drame homonyme d'Elias Canetti et dirigée par Nicola Humpel, qui a aussi eu sa première représentation en Allemagne en 2014.

Si le théâtre, « l'une des pratiques intermédiaires les plus anciennes et les plus connues⁶¹ », est « un art qui n'hésite pas à intégrer tous les moyens susceptibles d'accroître l'efficacité [...] de la représentation⁶² », le théâtre de Canetti semble l'être davantage, vu que l'auteur a déjà un projet audacieux pour son lecteur :

La comédie n'a de vie pour moi, comme au temps de ses débuts avec Aristophane, que par son intérêt général, par le regard qu'elle jette sur le monde tel qu'il est dans la complexité de ses relations internes. La comédie doit cependant traiter hardiment de tous ces faits, se permettre ces trouvailles, aller jusqu'aux frontières de la folie, établir des relations, des ruptures, des métamorphoses, des confrontations, inventer de nouvelles structures faisant naître de nouvelles idées, ne pas se répéter, ne rien donner à bon marché, exiger le maximum du lecteur, le secouer, l'ébranler, l'épuiser⁶³.

Pourtant, nous serions tentés de nous demander : à quoi pourrions-nous attribuer ce fréquent recours au croisement de médiums dans les créations scéniques de l'œuvre canettienne ? À la relative brièveté de ses didascalies qui pousserait les metteurs en scène à remplir les lacunes de son drame, ou à son caractère « injouable », qui les stimulerait à accepter le défi et à inventer des solutions scéniques pour mener à bien leurs projets ? À la condition d'*hypermédia* du théâtre, qui, comme l'explique Larrue, intègre d'autres médias qui interagissent les uns avec les autres et encourage également, ainsi, les transferts médiatiques ? À moins que le caractère intermédiaire de ces mises en scène puisse être stimulé par la « partition » fournie par le texte dramatique de Canetti.

I La prédominance de la musique

Prenons l'exemple de la mise en scène de *Hochzeit* par Michael Noll en juillet 2013 au lycée Justus-Knecht à Bruchsal, en Allemagne. La première bande-annonce⁶⁵ de la pièce, qui montre l'image de l'énorme lustre du salon dans lequel se déroule la noce pendant plusieurs secondes, présente un équilibre entre son et image. Elle commence par mettre en évidence le son, en affichant sur l'écran noir à deux reprises la phrase « *Hören Sie!*⁶⁶ » (« Écoutez ! »), suivie d'une annonce de la fin du monde : « *In 14 Minuten geht die Welt unter* » (« Le monde finira dans 14 minutes⁶⁷ »), allusion au « jeu de l'adoré⁶⁸ » qui anticipe la catastrophe. Même si la deuxième bande-annonce⁶⁹ souligne le caractère grotesque du drame en affichant sur l'écran la phrase « *eine groteske Komödie*⁷⁰ » (« une comédie grotesque ») qui clignote au son de la musique tout en montrant des images de personnages lourdement maquillés, c'est son aspect sonore qui attire davantage l'attention du spectateur. En ce sens, le début de la troisième bande-annonce⁷¹ est assez révélateur : le premier élément qui frappe le spectateur, c'est un cri aigu de femme, à la suite duquel nous entendons une version rock de la symphonie nuptiale.

L'image reste ici très importante. Néanmoins, contrairement au son, elle acquiert une autonomie par rapport au texte de la pièce, car l'auteur ne fournit que peu de détails sur la caractérisation physique des personnages. Le dialogue avec la peinture étant ici complètement absent, c'est l'aspect sonore des trois bandes-annonces qui nous permet de constater d'emblée qu'il s'agit de la mise en scène d'une pièce d'Elias Canetti. En ce sens, elles sont emblématiques de la place privilégiée accordée au médium sonore dans les créations scéniques de l'œuvre de l'auteur, dans lesquelles la voix et le son jouent un rôle capital, comme en témoignent les titres de quelques-uns de ses ouvrages, tels *Le témoin auriculaire* (*Der Ohrenzeuge*, 1974) et *Le flambeau dans l'oreille* (*Die Fackel im Ohr*, 1980). D'où la prédilection de Canetti, appelé par Franz Werfel « un imitateur [de voix] d'animaux⁷² », pour les lectures publiques de ses pièces.

I Conclusion

Nous avons vu que l'œuvre canettienne dans son ensemble inspire des créations scéniques intermédiales. Il nous paraît légitime d'affirmer que cette scène intermédiaire est également encouragée par des éléments contenus dans le texte de la pièce de Canetti, appréciateur de la peinture et de la musique, qui la ferait ressembler à une partition audio-visuelle.

Si l'œuvre picturale de plusieurs peintres a eu une influence sur la composition du drame canettien, le texte de *Noce* ne la convoque pas de manière explicite, et les références aux tableaux susmentionnés sont d'un premier abord plus facilement saisies par un lecteur connaisseur de l'ensemble de son œuvre – ce à quoi nous avons tenté de remédier par notre étude. La musique, au contraire, très présente dans ses écrits, est exploitée dans le texte dramatique de *Noce* et dans les mises en scène non seulement de cette pièce, mais aussi d'autres drames et inspirés par d'autres ouvrages canettiens. D'où la constatation que Canetti demeure un auteur assez actuel dans ses questionnements qui traversent les frontières des genres et des disciplines ; un auteur dont l'œuvre est méconnue mais qui a pourtant obtenu un Prix Nobel en 1981, et qui reste à découvrir. ●

¹ Terme employé par plusieurs spécialistes, comme Sven Hanuschek, Nicolas Poirier, Marion Dufresne et Matthieu Guillot, pour se référer à l'œuvre de Canetti.

² L'expression « Kulturkritik » (« critique de la culture ») désigne un courant de pensée apparu en Allemagne entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, caractérisé par une critique envers la modernité et la société industrielle.

³ Cette expression, qui remonte au XVIII^e siècle et qui va nommer plusieurs institutions, se réfère notamment au « théâtre pour le peuple » ou « théâtre populaire ». *Noce* sera jouée au *Volkstheater* de Vienne en 1970.

⁴ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, trad. de l'allemand par Weideli Walter, Paris, Albin Michel, 1994, p. 292. Canetti parlera de ses « ancêtres » tout au long de son œuvre.

⁵ À ce propos, voir la trilogie autobiographique de Canetti et quelques passages de Canetti Elias, *La conscience des mots*, trad. de l'allemand par Lewinter Roger, Paris, Albin Michel, 1984. Voir aussi van Meeuwen Piet, *Canetti und die Bildende Kunst - von Bruegel bis Goya*, Frankfurt am Main, Lang, 1988.

⁶ Voir Kenk Françoise, *Elias Canetti. Un auteur énigmatique dans l'histoire intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁷ Voir le texte de Guinsburg Jacob in Canetti Elias, *Canetti – O teatro terrível*, trad. de l'allemand par Röhl Ruth, São Paulo, Perspectiva, 2000, deuxième de couverture.

⁸ Canetti Elias, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse 1905-1921*, trad. de l'allemand par Kreiss Bernard, Paris, Albin Michel, 1980, p. 39. L'expression fait référence à un épisode de l'enfance de Canetti où il a vu des gens fuyant une maison qui brûlait. Il le confondra plus tard avec les tableaux de Bruegel.

⁹ Romano Roberto, « O teatro do terrível: Canetti », in Canetti Elias, *op. cit.*, p. 13. Voir aussi le texte de Guinsburg Jacob, *Ibid.*, troisième de couverture.

¹⁰ Surtout sa dernière pièce, *Die Befristeten* (Les sursitaires, 1952).

¹¹ En raison de la relative pénurie d'indications didascaliques et d'écrits de l'auteur sur ses principes dramaturgiques, qui laisse une lacune à être remplie par les metteurs en scène de son œuvre.

¹² À ce propos, voir Agard Olivier, *op. cit.*, p. 93.

¹³ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 12.

¹⁴ Voir Canetti Elias, *La conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 58-59.

¹⁵ Voir Agard Olivier, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶ Canetti Elias, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse 1905-1921*, *op. cit.*, p. 346.

¹⁷ Canetti Elias, *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, trad. de l'allemand par Demet Michel-François, Paris, Albin Michel, 1982, p. 332.

¹⁸ *Ibid.*, p. 297.

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

²⁰ *Ibid.*, p. 127-129.

²¹ Voir Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*, p. 54.

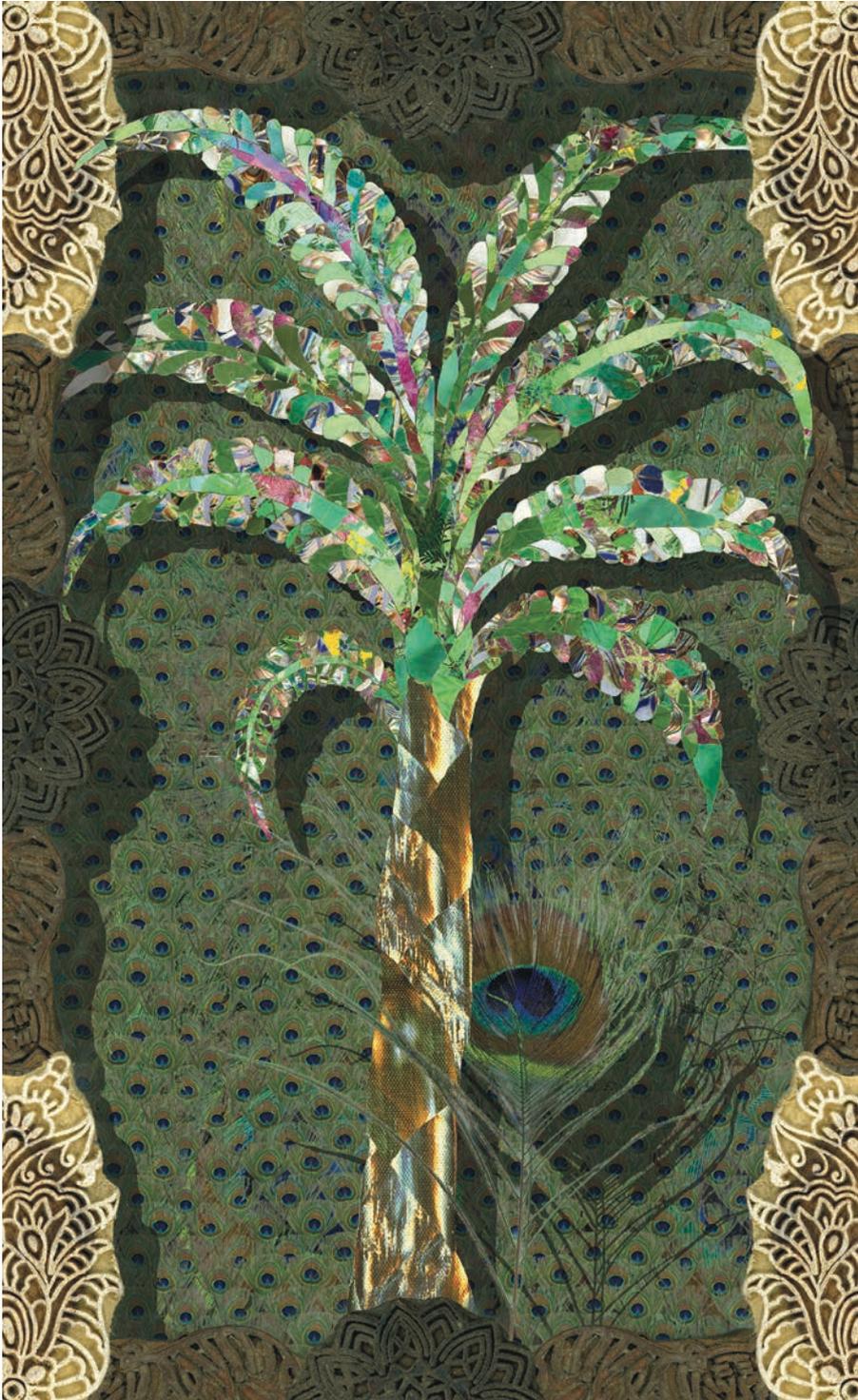
²² Agard Olivier, *op. cit.*, p. 93.

²³ Meyer Christine, « Comme un autre Don Quichotte », in *Comme un autre Don Quichotte : intertextualités chez Canetti*, coll. Signes, Lyon, ENS, 2001, p. 200.

²⁴ Canetti Elias, *Théâtre*, trad. de l'allemand par Rey François et Schwarzingger Heinz, Paris, Albin Michel, 1986, p. 16 et p. 31, respectivement.

²⁵ Nous empruntons cette expression à Giorgio Agamben pour nous référer à l'activité que le pharmacien Bileux mène dans « l'entreprise » qu'il a avec le médecin Bouc et le fabricant de cercueils Rosay. Voir Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin Homo sacer III*, trad. de l'italien par Alferri Pierre, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 77-93.

- ²⁶ Canetti Elias, *Théâtre*, trad. de l'allemand par Rey François et Schwarzingger Heinz, Paris, Albin Michel, 1986, p. 79.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 87.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 80 : « La main de Bileux le suit partout. »
- ²⁹ *Ibid.*, p. 22 et p. 35, respectivement.
- ³⁰ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*.
- ³¹ Agard Olivier, *op. cit.*, p. 95-96.
- ³² Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 35.
- ³³ Tout n'est pourtant pas pessimisme chez Canetti, qui voit dans le tableau de Bruegel une résistance des vivants à la mort. Voir Canetti Elias, *Le flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, *op. cit.*, p. 129 : « Ce Triomphe de la Mort de Brueghel est la première chose que j'ai vue qui m'ait donné confiance dans mon propre combat. »
- ³⁴ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*, p. 54.
- ³⁵ À propos de ce tableau, voir Roberts Keith, Bruegel, trad. de l'anglais par Gonzalez Laurent, Paris, Cercle d'Art, 1988, p. 50-55 ; Roberts-Jones Philippe et Françoise, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, p. 98-104 ; Giovanni André, *Pieter Brueghel. Peintre de l'ordre naturel (1525-1569)*, Paris, Michel de Maule, 2014, p. 32 et Martin Bernard, *Pieter Brueghel l'Ancien*, documentaire, PaintingAnalysis.com, 4 février 2017, 00'05-13'53, https://www.youtube.com/watch?v=ye_N_Ef5XE
- ³⁶ Les personnages des premiers drames canettiens ont une personnalité hystérique, présentant souvent une excitation violente, inattendue et exagérée.
- ³⁷ Voir Canetti Elias, *Dramen (Théâtre)*, page de garde, cité par Stieg Gerald, « Canetti et Brecht », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, art. cit., p. 190.
- ³⁸ Voir Agard Olivier, *op. cit.*, p. 93-96.
- ³⁹ Roberts-Jones Philippe et Françoise, *op. cit.*, p. 99.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.
- ⁴¹ *Id.*
- ⁴² Monique est étranglée par Bileux ; le nourrisson de Madeleine et de Parfait tombe dans un trou de l'escalier ; Charles et Finette sont engloutis par le sol qui cède ; Boniface est frappé sur le crâne par une chaise et meurt.
- ⁴³ Roberts-Jones Philippe et Françoise, *op. cit.*, p. 98-99.
- ⁴⁴ Bruegel Pieter, *Le triomphe de la mort*, huile sur panneau, 117x162 cm, Madrid, Museo del Prado, 1562.
- ⁴⁵ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 32.
- ⁴⁶ Canetti Elias, *Ibid.*, p. 43.
- ⁴⁷ Canetti Elias, *Masse et puissance*, trad. de l'allemand par Rovini Robert, Paris, Gallimard, 1966, p. 419-421.
- ⁴⁸ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 66.
- ⁴⁹ Canetti Elias, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, trad. de l'allemand par Guerne Armel, Paris, Albin Michel, 1978, p. 22.
- ⁵⁰ Voir Canetti Elias et Durzak Manfred, « Akustische Maske und Maskensprung : Materialien zu einer Theorie des Dramen. Ein Gespräch », in Durzak Manfred (ed.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983, p. 17-30.
- ⁵¹ Canetti Elias, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, *op. cit.*, p. 21-22.
- ⁵² *Id.*
- ⁵³ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 15, p. 21, p. 62 et p. 93, respectivement.
- ⁵⁴ Canetti Elias, *Ibid.*, p. 16, p. 44, p. 75 et p. 77, respectivement.
- ⁵⁵ Voir Ubersfeld Anne, « Le personnage », in *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 89-113.
- ⁵⁶ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 31 et p. 33, respectivement.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 94
- ⁵⁸ Voir Canetti Elias, *Ibid.*, p. 78-94.
- ⁵⁹ Canetti Elias, *Ibid.*, 1986, p. 15-94.
- ⁶⁰ Voir Roesner David, « Eraritjaritjaka and the Intermediality of Heiner Goebbels' Music Theatre », University of Exeter. [En ligne], [consulté le 07 juillet 2017], https://www.academia.edu/1718457/Eraritjaritjaka_and_the_Intermediality_of_Heiner_Goebbels_Music_Theatre ; voir aussi Salzman Eric et Desi Thomas, *The New Music Theater. Seeing the voice, hearing the body*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 299-303.
- ⁶¹ Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermedialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, quatrième de couverture.
- ⁶² Larrue Jean-Marc, Pisano Giusy (dir.), *Le Triomphe de la scène intermédiaire. Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, quatrième de couverture.
- ⁶³ Canetti Elias, *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, *op. cit.*, p. 63-64.
- ⁶⁴ Voir Larrue Jean-Marc (dir.), *op. cit.*, p. 40-42
- ⁶⁵ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *JKG Theaterproduktion 2013 – Trailer 1*, vidéo-clip, Youtube, 2013, 01'16, <https://www.youtube.com/watch?v=1hOgy0WhCYI&t=15s>
- ⁶⁶ Voir *id.*, 00'05 et 00'07-00'08.
- ⁶⁷ Voir *id.*, 00'12-00'14. Voir Canetti Elias, *Elias Canetti. Dramen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012, p. 54.
- ⁶⁸ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 71.
- ⁶⁹ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *Hochzeit – eine groteske Komödie von Elias Canetti (Preview-Trailer)*, vidéo-clip, Youtube, 2013, 00'36, <https://www.youtube.com/watch?v=HLt-TonIgrLw>
- ⁷⁰ Voir *id.*, 00'00-00'32 (image clignotante).
- ⁷¹ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *Hochzeit von Elias Canetti – Wedding/Stage production*, vidéo-clip, Youtube, 2014, 01'59, <https://www.youtube.com/watch?v=eZRCXQ5y-Kk>
- ⁷² Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*, p. 126.



Lodhi Gardens tree © Baptiste Rabichon

E. M. Forster, Roger Fry

Et la distraction fertile dans la musique, la peinture et la littérature

Julie Chevaux, 19-21, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Cet article aborde l'intermédialité sous l'angle de la comparaison entre les arts proposée dans le discours critique et la fiction d'E. M. Forster et Roger Fry. Ces derniers mettent en scène la distraction possible du spectateur ou de l'auditeur, qui peut voir des images dans de la musique ou trouver un texte pour mieux « lire » un tableau ; pour eux, ce détour met à mal l'universalité de l'œuvre d'art en interposant des discours entre le sujet et l'œuvre. Cependant, Forster et Fry sont pris entre un idéal formaliste, où chaque art ferait sens en lui-même et par lui-même, de façon presque immédiate, et la conscience que l'art moderne déstabilise le spectateur ou l'auditeur et impose un nouveau rapport à l'œuvre d'art qui doit être revu et appris : écrire la distraction et les faiblesses du public leur permet de mettre des mots sur cet écart.

Mots-clés : Roger Fry, E. M. Forster, *Howards End*, *Vision & Design*, comparaison musique/littérature/peinture, esthétique moderniste, réception du modernisme, position du lecteur/auditeur/spectateur, formalisme

Abstract: This paper studies intermediality in the way that E. M. Forster and Roger Fry compare the arts in their critical and fictional writings. Forster and Fry show how the viewer or the listener may be distracted, seeing images in music or finding literary references in order to “read” a painting; to them, this strategy goes against the universal power of art by introducing layers of discourse between a subject and a work of art. Yet Forster and Fry are trapped between their formalist ideals, according to which every work of art should be meaningful “by itself” and without mediation, and the awareness that modern art unsettles the audience and creates a new relationship with a work of art that needs to be reevaluated and taught. Writing about the public's distractions and weaknesses is a way of bridging the gap.

Keywords: Roger Fry, E. M. Forster, *Howards End*, *Vision & Design*, comparing music, literature and painting, modernist aesthetics, modernist reception, the reader's/listener's/viewer's position, formalism

Dans sa nécrologie de Roger Fry, E. M. Forster fait l'éloge de ce « moderne » qui avait tout de même « foi en la raison¹ » : la conjonction de cet idéal humaniste avec l'idée de modernité est un trait typique de Fry et de Forster lui-même et reflète la transition délicate entre la culture libérale du tournant du siècle et les bouleversements du modernisme, tant sur le plan éthique qu'esthétique. Leur rapport à l'intermédialité, leur façon de comparer la littérature, la musique et la peinture, s'inscrivent dans ce moment singulier de l'histoire artistique et littéraire et ses enjeux. Héritiers de l'idéal synesthétique des esthètes de la fin du XIX^e siècle, Fry et Forster connaissent les tropes de la comparaison entre les arts et le rêve d'une œuvre totale, qui associerait le texte, la vue et l'ouïe, cher au romantisme ; pourtant, dans leur écriture apparaît un thème qui ne semble pas correspondre parfaitement à l'idéal d'une œuvre totale, celui de la distraction de l'auditeur au concert ou du spectateur face à une toile. Le passage d'un art à l'autre, s'il donne le jour à des textes hybrides qui jouent à convoquer l'art absent, crée ou manifeste un écart dans lequel l'attention s'engouffre et se perd un peu. Claude Paul définit plusieurs domaines de l'intermédialité : elle distingue notamment la comparaison entre les arts, qui a pour but d'en souligner les points communs et les différences, et les œuvres qui font interagir en leur sein différents systèmes sémiotiques pour constituer un langage hybride². Fry et Forster utilisent les langages relatifs aux différents arts pour traduire la distraction du spectateur ou de l'auditeur : des images se superposent à la musique chez Forster, tandis qu'une trame littéraire s'interpose entre le spectateur et le tableau chez Fry. La comparaison entre les arts, parfois implicite, parfois ouverte, précède et parasite la perception : les arts et leurs différents langages peuvent se répondre mais aussi se mêler, voire se brouiller. Il ne s'agit pas ici d'un processus synesthétique au sens où l'entendent notamment les Symbolistes : l'intrusion des autres arts dans le processus de perception est une distraction ou un obstacle à l'établissement d'un rapport direct à l'œuvre qui permettrait d'en saisir la beauté singulière. En incluant la distraction d'un auditeur ou d'un spectateur faillible, Fry et Forster montrent le processus de perception dans son ensemble, avec les écarts qu'il peut engendrer entre le projet de l'artiste et le moment de la réception. C'est ce phénomène que nous choisissons d'appeler « distraction fertile » : en écrivant l'inattention ou l'erreur du spectateur ou de l'auditeur, Fry et Forster prennent acte de la labilité potentiellement inquiétante d'un langage artistique, mais ils recentrent aussi la théorie de l'art sur la perception et la réaction du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, créant ainsi une esthétique moderniste singulière. Loin du ton polémique du manifeste moderniste ou de l'esthétique impersonnelle prônée par un Hulme, le formalisme de Fry et Forster n'a pas pour but d'intellectualiser l'art jusqu'à l'abstraction, mais bien de tracer une voie aussi directe que possible entre l'auditeur ou le spectateur et l'œuvre d'art. Il nous semble que cette idée tient notamment à une conception à la fois politique et esthétique de la position du lecteur ou du spectateur : loin de l'idéal « impersonnel » souvent associé au modernisme³, Forster et Fry construisent leur esthétique sur la nécessité de prendre en compte le lecteur ou le spectateur, avec ses faiblesses et ses distractions. Pris entre le projet libéral et humaniste de rendre l'œuvre d'art universellement accessible d'une part, et la sensibilité moderniste qui perçoit l'obscurité nécessaire de toute conception artistique d'autre part, ils cherchent à définir un rapport encore tenable à l'œuvre d'art.

Cette redéfinition de la position du spectateur par rapport à l'œuvre d'art n'est pas seulement l'aboutissement d'une théorie esthétique : au contraire, nous pensons qu'elle est étroitement liée à ce que le marché de l'art est en train de devenir à l'heure des avant-gardes et du modernisme. C'est pourquoi nous lirons Forster et

Fry non seulement en comparaison avec les théories esthétiques de Pater et Mallarmé, mais aussi à la lumière des travaux de Nathalie Heinich sur le « triple jeu » de l'art moderne, qui redessine profondément les rapports entre l'œuvre d'art, le critique et le public⁴. Nathalie Heinich a étudié le processus par lequel l'impératif d'innovation et de distinction qui caractérise les œuvres d'arts modernistes creuse une distance entre œuvre d'art et public, distance exploitée par le critique qui devient non plus seulement commentateur de l'œuvre d'art, mais intermède nécessaire à sa compréhension. Il nous semble que c'est en réaction à ce processus que Fry appelle de ses vœux un formalisme idéal, capable de donner à tout spectateur la clé des œuvres modernistes ; ce que Forster identifie comme un paradoxe, l'association de « foi en la raison » et du modernisme, c'est cette tension entre un nouveau discours esthétique potentiellement excluant et un idéal humaniste. C'est en nous appuyant sur ces deux types de lecture que nous espérons rendre compte de la complexité de la position de Forster et Fry (et à travers eux du Bloomsbury Group), qui mêle considérations éthiques et artistiques autour de l'auditeur ou du spectateur distrait qui fait irruption sous leur plume.

L'art « pour lui-même » face à la multiplication des points de vue

En 1939, E. M. Forster écrit deux essais qui semblent se répondre, intitulés « Not listening to music » et « Not looking at pictures » (que l'on pourrait traduire par « L'art de ne pas écouter un morceau de musique » et « L'art de ne pas regarder un tableau »)⁵, titres apparemment paradoxaux pour des textes consacrés à la réception d'une œuvre musicale ou picturale. En se plaçant en amateur, en mauvais élève, E. M. Forster décrit la position du spectateur avec ses possibles faiblesses. Facilement distrait, ce dernier tend à penser à autre chose pendant un concert ou à voir dans un tableau autre chose que ce qui est peint :

Écouter de la musique est un tel imbroglio qu'on sait à peine par où commencer pour le décrire. Pour moi, la première chose à savoir est que durant la plus grande partie de la représentation, je suis comme absent. Ces jolis sons me font penser à quelque chose d'autre. Je rêve la plupart du temps, et suis surpris que les autres n'en fassent pas autant⁶.

En réalité, E. M. Forster était un excellent musicien et notamment un pianiste accompli ; dans cet essai, il choisit de décrire deux rapports possibles à la musique. Le premier, qui lui semble plus « facile », consiste à associer certaines notes ou certains instruments aux différents éléments d'une histoire ; Wagner est le compositeur idéal pour cette méthode :

Avec Wagner, je savais toujours où j'en étais ; il ne laissait jamais l'imagination divaguer ; il avait décrété qu'une phrase rappellerait l'anneau, une autre l'épée, une autre encore le fou innocent, et ainsi de suite [...].

Cependant, il y a un risque. La musique évocatrice ouvre la porte à ce garnement de la salle de concert, l'inattention⁷.

L'autre méthode, plus mûre, aborde la musique de façon plus formelle, dans son abstraction, et sans la « traduire » en images ; c'est ainsi que Forster écoute Beethoven :

C'est pourquoi je préfère la « musique en elle-même » [...]. Autrefois, lorsque Coriolan était donné, je l'écoutais « pour lui-même », conscient de quelque chose d'important et de bouleversant, mais que je ne définissais pas davantage. Voilà que j'apprends que Wagner [...] lui a accolé un Programme. [...] J'ai perdu mon Coriolan. Sa grandeur et sa liberté ont disparu⁸.

Ces deux approches de la musique sont incarnées dans l'un de ses romans par les personnages principaux, Helen et Margaret Schlegel. Dans une scène célèbre de *Howards End*, Helen et Margaret assistent à un concert à Queen's Hall où l'on joue la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. L'interprétation de Margaret correspond à l'approche plus formaliste décrite dans l'essai « Not listening to music » :

Pourquoi des arts s'ils sont interchangeable ? Pourquoi l'oreille si elle répète ce que dit l'œil ? [...] Si vraiment Monet égale Debussy et Debussy Monet, aucun de ces messieurs ne vaut le pain qu'il mange, voilà mon opinion⁹.

La description d'Hélène, en revanche, renvoie visiblement à l'autre méthode :

Beethoven choisit de tout arranger en fin de compte. Il releva les murailles. Une deuxième fois, il souffla et les gnomes furent dispersés. De nouveau il ramena tout : bouffées de gloire, héroïsme, jeunesse, splendeur de la vie, splendeur de la mort, et parmi d'immenses exultations surhumaines, il conduisit la Cinquième à son achèvement¹⁰.

Elle traduit ce qu'elle entend en termes visuels, de préférence épiques : elle voit dans la symphonie un naufrage et de grandes batailles (et critique les « Cupidons amoindris » qui décorent la salle et ne sont pas à la hauteur du spectacle). Le narrateur ne tranche pas en faveur de l'une ou l'autre des deux méthodes : si la vision de Margaret semble légitime, les termes employés par Hélène sont repris tout au long du roman, le bruit des pas des gobelins symbolisant la laideur du monde moderne et sa marche discrète mais implacable¹¹.

La célèbre scène à Queen's Hall ne décrit la symphonie qu'à travers le faisceau de réactions des spectateurs ; or leurs différentes positions esthétiques sont tributaires non seulement de certaines traditions artistiques, mais aussi de leurs préjugés ou de leur position sociale. Dans son ouvrage consacré à la musique chez Forster, Michelle Fillion rappelle que la *Cinquième Symphonie* de Beethoven était un des morceaux récurrents dans la programmation des « Sunday concerts », une série de concerts destinés à plaire à un public aussi large que possible¹².

Les individus de tous genres et de toutes conditions y trouvent leur compte. Lecteur, pareil à Mrs. Munt, tapotez-vous sournoisement les thèmes pour saluer leur arrivée (sans gêner personne bien sûr) ? Dans le flot musical, voyez-vous héros et naufrages comme Hélène, ou comme Margaret rien que la musique ? Versé en contrepoint à l'égal de Tibby, déchiffrez-vous la partition grande ouverte sur vos genoux ? N'oubliez-vous jamais, comme Fräulein Mosebach, leur cousine, que Beethoven est echt Deutsch¹³ ?

Les sœurs Schlegel représentent une classe socialement supérieure, politiquement libérale et culturellement très favorisée : leurs deux approches opposées sont celles que Forster décrit pour lui-même dans « Not listening to music ». Mrs Munt, dont la sensibilité artistique est médiocre, aime les mélodies connues et Elgar, dont le « Pump and Circumstance » est une sorte d'hymne national britannique non officiel ; Fraulein Mosebach, leur cousine allemande, tire fierté de la nationalité de Beethoven. E. M. Forster, mélomane passionné, grand amateur de Beethoven, attribue à la musique une liberté et une pureté qui la place au-dessus des autres arts : dans *Aspects of the Novel*, il regrette que le roman ne puisse atteindre la beauté d'une symphonie¹⁴. Pourtant, dans *Howards End*, ce n'est pas le pouvoir universel de la musique qu'il met en scène : au contraire, la *Cinquième Symphonie* est formée dans le texte par les multiples points de vue contradictoires qui sont autant d'angles de perception qui ne se recourent pas.

I Formalisme, abstraction, et inclusion du spectateur

Les sœurs Schlegel présentent une ressemblance évidente avec E. M. Forster lui-même et ses amis du Bloomsbury Group ; quant à la tension entre distraction sensuelle et conception intellectuelle de l'œuvre d'art, elle anime tous les débats sur l'art moderne naissant au début du XX^e siècle. Par sa culture et par ses fréquentations, et comme il l'explique dans « Not looking at pictures » et « Not listening to music », Forster est partagé entre une sensibilité que l'on pourrait qualifier de wagnérienne (Wagner conçoit notamment l'opéra comme une œuvre totale, où la musique et la poésie du texte se servent mutuellement) et les théories formalistes, notamment soutenues et développées par Roger Fry et Clive Bell.

Il n'est pas facile de regarder des tableaux. Ils créent des rêveries singulières, ils prêtent à rire, ils évoquent des bribes de connaissances historiques, ils montrent des paysages où l'on voudrait se perdre et des êtres humains auxquels on voudrait ressembler ou que l'on voudrait chérir, mais les regarder est une toute autre affaire ; pourtant on doit bien les avoir peints pour qu'ils fussent regardés¹⁵.

À certains égards, la position de Roger Fry est l'inverse de celle d'E. M. Forster ; alors qu'il préférerait une théorie purement formaliste, où la représentation n'aurait pas de place, Fry reconnaît l'importance de la représentation, notamment pour un public peu aguerri.

Nous pouvons donc une fois pour toutes nous libérer de l'idée de ressemblance avec la Nature, de conformité ou de non-conformité à cette dernière comme critère ; nous nous demanderons seulement si les éléments qui font appel à l'émotion, inhérents à la forme naturelle, sont convenablement exposés [...] ¹⁶.

Dans les critères qu'il définit pour l'évaluation d'un tableau, Fry laisse une place à la figure humaine, susceptible de faciliter l'accès à l'œuvre.

Si nous représentons ces différents éléments en termes schématiques simples, l'effet sur les émotions est, il faut le reconnaître, très faible. Le rythme de la ligne, par exemple, stimule beaucoup plus faiblement les sensations musculaires que ne le fait le rythme musical, qui s'adresse à l'oreille, et ces schémas peuvent au mieux conjurer l'écho pâle et désincarné d'émotions qualitativement différentes ; mais lorsque ces éléments émouvants sont combinés avec la représentation d'images naturelles, et en premier lieu avec l'image du corps humain, on constate que l'effet en est infiniment rehaussé¹⁷.

Fry prend donc certaines précautions lorsqu'il développe sa théorie formaliste : il n'abandonne pas tout à fait l'idée d'un lien parfait entre forme, émotion et contenu iconographique d'un tableau. Il nous faut relier la recherche de cet équilibre délicat et l'histoire de la réception du modernisme en Angleterre : Fry a le grand projet « pédagogique » d'amener l'art moderne (c'est-à-dire, pour lui, l'art parisien du tournant du siècle) en Angleterre. Fry était un critique d'art reconnu, mais ce sont surtout les deux expositions post-impressionnistes de 1910 et 1912 qui l'ont rendu célèbre : la première, qui réunissait entre autres des œuvres de Cézanne, Matisse et Gauguin, connut un succès retentissant, notamment parce que les premières critiques, très virulentes, assurèrent à l'évènement une publicité considérable. Pour Fry, la nation anglaise dans son ensemble souffre d'un manque d'éducation artistique qui la rend aveugle à l'art moderne : l'académisme privilégie un savoir historique, anecdotique, qui permet de comprendre le discours derrière le tableau (comme dans le genre roi de la peinture d'histoire), mais pas la beauté formelle servie par les sujets simples des post-impressionnistes.

I La justesse paradoxale de la sensation

Les préoccupations de Fry prennent en compte non pas un spectateur idéal, déjà formé ou du moins sensible à l'art moderne, mais un spectateur qui pourra se raccrocher à ce qu'il connaît (comme la figure humaine) et à une série de critères simples qui permettraient d'aborder n'importe quel tableau. La tension qui se dessine dès lors entre l'idéal formaliste et la prise en compte d'un public bien réel perdure dans toute sa carrière et Fry refuse sciemment de la résoudre par un artifice rhétorique. Pour lui, l'avantage des critères simples à partir desquels il prétend évaluer la peinture réside notamment dans leur sensualité : rythme, ligne, couleur sont des notions d'abord appuyées et expliquées par la sensation, qui garantit la justesse du rapport à l'œuvre. Cette méthode a l'avantage à la fois d'éviter l'érudition exigée par la peinture académique et de rendre accessible un art dont le langage symbolique ne nous serait pas familier. Fry prend notamment l'exemple de l'art chinois qui, même si nous n'en comprenons pas l'iconographie, nous est accessible par certains principes de composition ou certains « rythmes » comparables à ceux de la peinture européenne.

L'art chinois est en réalité très accessible pour la sensibilité européenne, si on l'approche dans le même état d'attention passive que nous cultivons face à un chef d'œuvre italien de la Renaissance, ou à une sculpture romane ou gothique. Nul besoin d'être sinologue pour saisir l'attrait esthétique d'une statue chinoise¹⁸.

Cette conception, qui peut sembler paradoxale, est notamment héritée de Walter Pater, qui explique que si les arts ne sont pas « traduisibles » entre eux, c'est parce que leurs matériaux respectifs s'adressent à différents sens et sont donc fondamentalement différents.

C'est l'erreur de la plupart de la critique populaire de considérer la poésie, la musique et la peinture – toutes les diverses productions artistiques – uniquement comme des traductions en différents langages d'une unique quantité fixe de pensée imaginative [...]. De cette façon, l'élément sensuel de l'art [...] perd son importance, alors que la compréhension franche du principe opposé – selon lequel l'élément sensuel de chaque art apporte avec lui un stade particulier ou une qualité de beauté intraduisible dans les formes d'un autre art ainsi qu'un ordre distinct d'impressions – constitue le début de toute critique esthétique authentique¹⁹.

Roger Fry est un grand lecteur de Walter Pater et, s'il aime à jeter des ponts entre les arts, ses critères semblent prendre en compte la spécificité de la peinture par rapport à la musique ou à la littérature. Cependant, il espère définir un positionnement critique qui soit à la fois formaliste (or son formalisme découle au moins en partie de sa croyance en l'universalité de l'art) et pluriel, qui prenne en compte la spécificité de chaque art mais aussi la diversité des réactions possibles.

I Les langages intraduisibles des différents arts et l'œuvre impossible à connaître

Pater écrit précisément la difficulté de décrire ou rendre compte d'une œuvre d'art à laquelle réagissent différents spectateurs avec leur subjectivité propre : l'œuvre d'art devient une interface potentiellement obscure et déformante entre l'intériorité de l'artiste et celle du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur.

« Voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même » : ces mots ont justement été présentés comme le propos de toute critique authentique, quelle qu'elle soit, mais en matière de critique esthétique, le premier pas pour voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même consiste à en connaître l'impression, à la bien distinguer, à en avoir une conscience nette. [...] Que sont pour moi seul ce chant, cette image, cette personnalité engageante présentée dans un livre ou dans la vie²⁰?

Pater répond aux difficultés épistémologiques que pose l'accès à l'œuvre d'art en élevant la musique au rang d'art supérieur : il s'inscrit dans une tradition largement héritée des Romantiques en affirmant l'immédiateté et la liberté de la musique, qui ne dépend d'aucun « langage²¹ ». C'est aussi en cela que l'essai de Forster marque une différence entre son héritage victorien et l'influence du modernisme : même la musique, cet art parfait, pure forme exempte du devoir de représenter ou de raconter, est soumise à la question de l'accessibilité et modifiée par les différentes perceptions des auditeurs.

L'idée admise de la supériorité de la musique sur les autres arts est sensible dans la théorie picturale de Fry : il revendique ainsi pour la peinture l'importance du « rythme », critère emprunté à la musique. Mais si Fry est un lecteur de Pater, c'est aussi un fervent admirateur de Mallarmé. Celui-ci élabore cette idée d'une grande œuvre d'art que l'on ne pourrait connaître : il prend précisément la musique et sa non-lexicalité²² comme image d'un art où forme et fond sont si étroitement et si exactement mêlés que l'interprétation risque de se perdre. La sensation n'est donc pas un leurre ou une première étape dans l'appréhension de l'œuvre d'art : elle constitue la seule appréhension possible, puisque la compréhension intellectuelle complète est inatteignable. C'est pourquoi les théories de Fry et l'essai de Forster s'intéressent d'aussi près au processus de réaction du spectateur ; c'est uniquement par le langage de la sensation, des errements plus ou moins conscients de l'esprit, que l'on peut rendre compte de ce qu'est une œuvre, c'est-à-dire de son effet ; l'œuvre d'art pour Forster et Fry, c'est ce qui arrive au spectateur. Les interrogations de Pater, puis celles de Fry et Forster sur la complexité du phénomène de réception anticipent la théorie des affects, laquelle étudie non pas seulement la sensation ou l'émotion, mais ce que Seigworth et Gregg appellent les « effets de rencontre » : l'affect naît dans l'« entre-deux » et ses réverbérations, participant à la fois des émotions et des sensations d'un corps au potentiel mystérieux²³. La fascination pour le rythme de Fry et Forster est une façon de dire la transmission incarnée et difficilement saisissable d'une émotion esthétique.

Ce souci de l'accès à l'œuvre d'art complexifie l'esthétique de Fry et Forster parce que celle-ci n'est pas exclusivement théorique : en effet, l'un parce qu'il écrit la réaction de spectateurs avec leurs préjugés, et l'autre parce qu'il fait œuvre de pédagogue en cherchant à diffuser l'art moderne, ont conscience d'un nouveau rapport à l'art. E. M. Forster a fait référence aux « Sunday Concerts », qui devaient démocratiser la musique classique ; Roger Fry, pour avoir essayé de violentes critiques au moment de la première exposition post-impressionniste de 1910, sait que l'art de Cézanne, le rapport à la perspective des Fauves ou le primitivisme de Gauguin sont autant de transgressions des conventions artistiques qui nécessitent que la critique lance un pont entre l'art et le public. Nathalie Heinich a bien décrit ce phénomène typique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui exige la médiation du critique²⁴. C'est le « triple jeu » de l'art contemporain, qui met le critique et son action d'explication, de clarification et de publicisation au premier plan de la scène artistique, avec l'artiste et le public. En Angleterre, Fry est partie prenante de ce processus ; si Forster parle de Wagner et de Beethoven et non de musique contemporaine, sa façon d'associer la marche du monde moderne

(à travers l'image des gobelins ou la rivalité culturelle qui se joue autour de « Pump and Circumstance ») et une perception biaisée de la musique traduit la même tension entre sa foi humaniste en le pouvoir de l'art et le constat d'une distorsion, d'un écart qui rend la « connexion » difficile, voire impossible.

La rencontre entre les arts est souvent vue comme l'occasion d'un surgissement fertile, particulièrement chez les auteurs et artistes modernistes, que ce soit à travers un processus synesthétique ou une œuvre hybride. Chez Roger Fry et E. M. Forster, la mention des différents arts peut participer du plaisir du texte ou soutenir une comparaison mais elle représente aussi le risque de la distraction, de la dissolution du sens ou d'un obstacle à la perception directe de l'œuvre. Cependant, ce croisement entre les arts, même s'il traduit un phénomène de distraction néfaste à l'accessibilité de l'œuvre, leur fournit le moyen d'ancrer leur critique dans le processus de réception. Tout ce que l'on peut connaître à l'œuvre d'art, c'est l'effet qu'elle a sur le spectateur, l'auditeur ou le lecteur : la distraction apparaît alors comme nécessaire parce qu'elle contient une remise en question inévitable de la position du commentateur, donne à voir la difficulté d'accéder à l'œuvre d'art et de communier avec une vision artistique, et définit la position difficile de critiques d'art et d'esthètes qui ne veulent ni être aveugles à la nouvelle sociologie de l'art, ni renoncer à l'idéal du « only connect ». •

¹ Nous traduisons. (« What characterized him and made him so precious in twentieth-century England was that, although he was a modern, he believed in reason. », Forster E. M., « Roger Fry : an obituary note », *Abinger Harvest*, Londres, André Deutsch, 1996, p. 37.)

² Paul Claude (éd.), *Comparatisme et intermédialité : réflexions sur la relativité culturelle intermédiaire*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.

³ On peut penser à T. S. Eliot et son essai « Tradition and the Individual Talent », dans lequel il rappelle que l'artiste ne peut « améliorer » la tradition artistique et doit en permanence « s'abandonner » : « Le chemin d'un artiste est un perpétuel sacrifice de soi, une perpétuelle extinction de sa personnalité. » Nous traduisons. (« The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. », Eliot T. S., *The Sacred Wood*, Londres, Faber and Faber, 1997 [1920], p. 44.)

⁴ Heinich Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

⁵ Forster E. M., « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, Londres, Edward Arnold, 1972 [1951], p. 122-125 ; « Not looking at pictures », *ibid.*, p. 126-129. Les pages indiquées pour les citations proviennent de cette édition ; pour cette citation comme pour les suivantes, nous traduisons.

⁶ « Listening to music is such a muddle that one scarcely knows how to describe it. The first point to get clear in my own case is that during the greater part of every performance I do not attend. The nice sounds make me think of something else. I wool-gather most of the time, and am surprised that others don't. », Forster E. M., « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, p. 122.

⁷ « With Wagner I always knew where I was; he never let the fancy roam; he ordained that one phrase should recall the ring, another the sword, another the blameless fool and so on [...]. Yet there is a danger. Music that reminds does open the door to that imp of the concert-hall, inattention. », Forster E. M., « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, p. 122.

⁸ « So I do prefer 'music itself' [...]. I used to listen to the Coriolanus for 'itself', conscious when it passed of something important and agitating, but not defining further. Now I learn that Wagner [...] has provided it with a Programme. [...] I have lost my Coriolanus. Its largeness and freedom have gone. », Forster E. M., « Not listening to music », *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, p. 124.

⁹ Forster E. M., *Howards End : le legs de Mrs Wilcox*, trad. de l'anglais par Mauron Charles, Paris, Le Bruit du Temps, 2015., p. 74. (« What is the good of the arts if they're interchangeable? What is the good of the ear if it tells you the same as the eye? [...] If Monet's really Debussy, and Debussy's really Monet, neither gentleman is worth his salt – that's my opinion. », Forster, E. M., *Howards End*, Londres, Penguin Books, 2000, p. 33).

¹⁰ *Ibid.*, p. 68. (« Beethoven chose to make all right in the end. He built the ramparts up. He blew with his mouth for the second time, and again the goblins were scattered. He brought back the gusts of splendour, the heroism, the youth, the magnificence of life and of death, and, amid vast roarings of a superhuman joy, he led the Fifth Symphony to its conclusion. », Forster, E. M., *Howards End*, *op. cit.*, p. 29).

¹¹ Le bruit de pas des gobelins réapparaît à la suite de Mrs Lanoline, lorsqu'elle fait irruption chez les Schlegel, puis lorsque la culpabilité ronge Leonard Bast après sa liaison avec Helen.

¹² Fillion Michelle, *Difficult Rhythm ; Music and the Word in E. M. Forster*, Urbana, University of Illinois Press, 2010, p. 80.

¹³ Forster E. M., *Howards End : le legs de Mrs Wilcox*, *op. cit.*, p. 65. (« All sorts and conditions are satisfied by it. Whether you are like Mrs Munt, and tap surreptitiously when the tunes come – of course, not so as to disturb the others; or like Margaret, who can only see the music; or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee; or like their cousin, Fräulein Mosebach, who remembers all the time that Beethoven is 'echt Deutsch' [...]. »,

Forster, E. M., *Howards End*, *op. cit.*, p. 27)

¹⁴ Forster E. M., *Aspects of the Novel and Related Writings*, Stallybrass Oliver (éd.), Londres, Edward Arnold, 1974, p. 162.

¹⁵ Nous traduisons. (« Pictures are not easy to look at. They generate private fantasies, they furnish material for jokes, they recall scraps of historical knowledge, they show landscapes where one would like to wander and human beings whom one would like to resemble or adore, but looking at the mis another matter, yet they must have been painted to be looked at. », Forster, E. M., « Not looking at pictures », *Two Cheers for Democracy*, *op. cit.*, p. 126.)

¹⁶ Nous traduisons. (« We may, then, dispense once for all with the idea of likeness to Nature, of correctness or incorrectness as a test, and consider only whether the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered [...]. », Fry Roger, « An essay in aesthetics », *Vision & Design*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 38.)

¹⁷ Nous traduisons. (« If we represent these various elements in simple diagrammatic terms, this effect upon the emotions is, it must be confessed, very weak. Rhythm of line, for instance, is incomparably weaker in its stimulus of the muscular sense than is rhythm addressed to the ear in music, and such diagrams can at best arouse only faint ghost-like echoes of emotion of differing qualities; but when those emotional elements are combined with the presentation of natural appearances, and above all with the appearance of the human body, we find that this effect is indefinitely heightened. », Fry Roger, « An essay in aesthetics », *Vision & Design*, *op. cit.*, p. 35.)

¹⁸ Nous traduisons. (« The whole Chinese symbolism will be unintelligible to them [European viewers]. They know, perhaps, that the dragon is symbolical of the heavens, but they do not feel any point in the symbol, being familiar with dragons in quite other settings. [...] Chinese art is in reality extremely accessible to the European sensibility, if one approaches it in the same mood of attentive passivity which we cultivate before an Italian masterpiece of the Renaissance, or a Gothic or Romanesque sculpture. A man need not be a Sinologist to understand the esthetic appeal of a Chinese statue. », Fry Roger, « Some aspects of Chinese art », *Transformations*, Londres, Chatto & Windus, 1926, p. 68.)

¹⁹ Pater Walter, *La Renaissance, Études d'art et de poésie*, trad. de l'anglais par Coste Bénédicte, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 141. (« It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music and Painting – all the various products of art – as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting – of sound, in music – of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference; and the clear apprehension of the opposite principle – that the sensuous material of each art brings with a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impression distinct in kind – is the beginning of all true aesthetic criticism. », Pater Walter, *The Renaissance: Studies in art and poetry*, Londres, Macmillan, 1902, p. 93.)

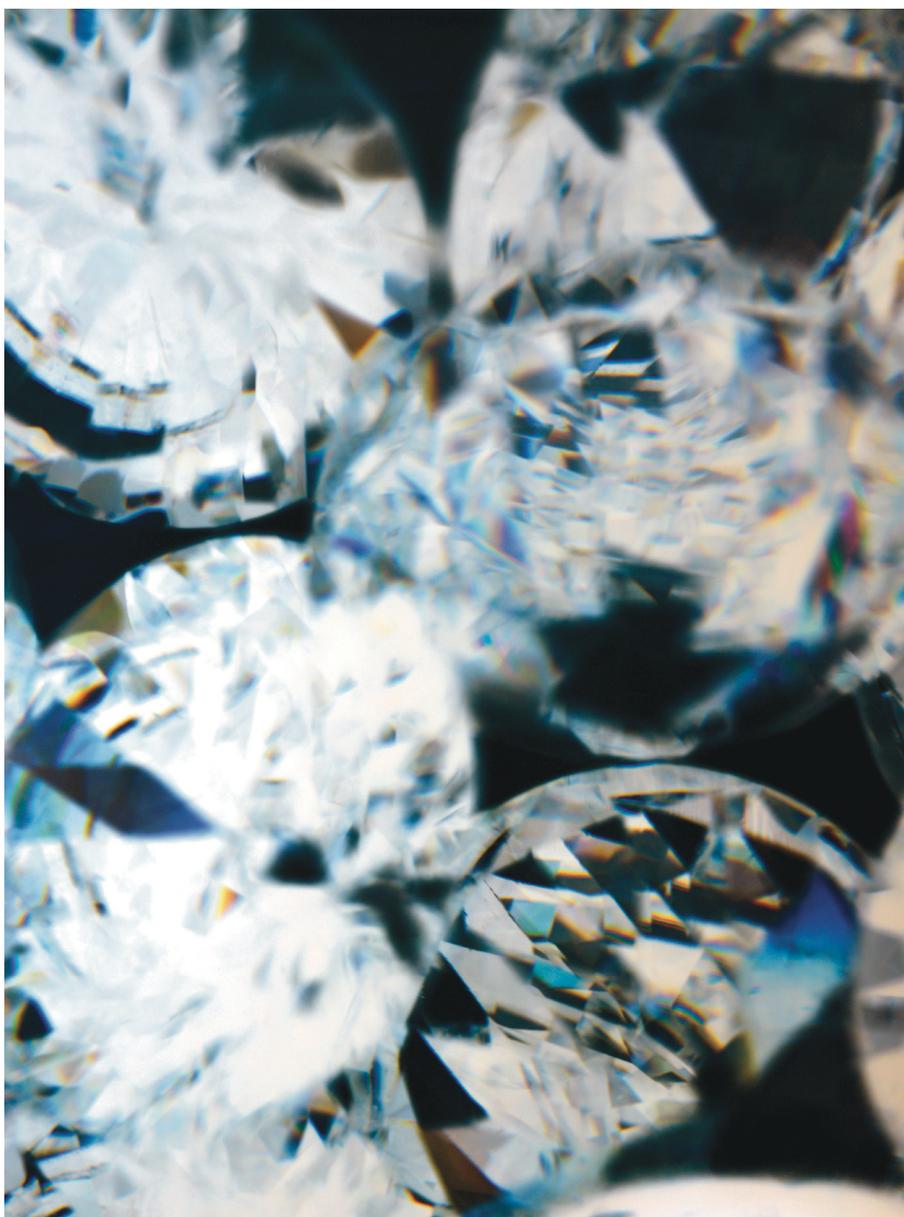
²⁰ *Ibid.*, p. 141. (« "To see the object as in itself it really is," has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. [...] What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to ME? », Pater Walter, *The Renaissance: Studies in art and poetry*, *op. cit.*, p. 19.)

²¹ Voir par exemple Bucknell Bradley, *Literary Modernism and musical aesthetics*, New York, Cambridge University Press, 2001.

²² L'expression est de Bradley Bucknell. Voir Bucknell Bradley, *Literary Modernism and musical aesthetics*, *op. cit.*, p. 5.

²³ Seigworth Gregory J. et Gregg Melissa, « An Inventory of Shimmers », in *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010.

²⁴ Heinrich Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*



We're Beautiful Like Diamonds In The Sky © Baptiste Rabichon



■ Biographies des auteurs

Camille Back, CREC/LIRA, ED 122, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Camille Back prépare une thèse sous la direction d'Évelyne Ricci et Josette Féral sur le sujet : « Politiques du sujet minoritaire et potentiel transformateur de la performance : du féminisme queer chicano à José Esteban Muñoz (*Cruising Utopia*) ». Partant d'outils théoriques et politiques forgés par les féministes chicanas Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, ou Chela Sandoval, et des théories queers décoloniales, ses recherches actuelles portent sur la performance contemporaine

et la façon dont celle-ci peut renouer avec l'utopie par le corps et les affects et s'engager pour reconstruire futurs et possibles.

Anne-Catherine Bascoul, IDEA, EA 2338/ LIRCES, EA 359, Université de Nice-Sophia Antipolis

ATER à l'Université de la Côte d'Azur depuis 2016, Anne Catherine Bascoul est membre associé du laboratoire LIRCES – EA 359, en charge de cours de grammaire et de littérature britannique et américaine contemporaine : intermédialité et postcolonialisme. Sa thèse portant sur Richard Powers « *The Gold Bug Variations*, *The Time of Our Singing*, *Orfeo*, ou les variations musicales dans ces trois romans », analyse l'utilisation et les fonctions de la musique qui est présente au niveau thématique, structurel et langagier.

Isabela Gusmão Duarte, IRET, ED 267, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Diplômée en Communication sociale (Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro) et en Lettres Modernes parcours Théâtre (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), et titulaire d'un Master en Études théâtrales, Isabela Gusmão Duarte est doctorante à l'école doctorale Arts & Médias de Paris 3, à l'Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET). Elle rédige une thèse, sous la direction de M. Joseph Danan et Mme Florence Baillet, sur les enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre de l'auteur juif d'expression allemande Elias Canetti.

Julie Chevaux, PRISMES, 19-21. Modernités critiques, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, Julie Chevaux a passé trois ans à l'Université de Cambridge en tant que chargée de cours. Elle prépare actuellement une thèse sur les liens entre théorie artistique et littérature au sein du Bloomsbury Group, en particulier dans les œuvres de Virginia Woolf, E.M. Forster et des critiques d'art Roger Fry et Clive Bell, sous la direction de Catherine Lanone.

Victoria Lagrange, *FoReLL, EA 3816, Université de Poitiers*

Titulaire d'un Master de l'ENS de Lyon en littérature comparée, Victoria Lagrange est doctorante en littérature comparée à l'Université de Poitiers (laboratoire FoReLL, EA 3816), sous la direction de Denis Mellier. Elle travaille sur la violence dans les réécritures intermédiaires des contes de Grimm depuis septembre 2015 et prépare également un PhD à Indiana University Bloomington en *French and Francophone Studies* et *media studies* sous la direction de Vincent Bouchard.

Corentin Lahouste, *aspirant FNRS, Université catholique de Louvain*

Corentin Lahouste est chercheur (aspirant FNRS) à l'Université catholique de Louvain (Belgique), au sein du Centre de recherche sur l'imaginaire. Il prépare, sous la co-direction de la professeure Myriam Watthee-Delmotte (UCL) et du professeur Bertrand Gervais (UQÀM, Canada), une thèse de doctorat consacrée aux figures, formes et postures de l'anarchie dans la littérature contemporaine en langue française. Sa recherche porte plus spécifiquement sur les œuvres de Marcel Moreau, de Yannick Haenel et de Philippe De Jonckheere (hypermédia).

Cécile Rousselet,
CERC, ED 120, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Eur'Orbem, Sorbonne Université – Faculté des lettres

Cécile Rousselet est doctorante en littérature comparée, sous la direction de Carole Matheron (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) et Luba Jurgenso (Sorbonne Université) : « Les personnages féminins face à l'histoire et à la mémoire dans les romans yiddish et russe entre 1930 et 1980 », avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah. Elle est chargée d'enseignement à l'Université d'Angers et Paris 3, et lectrice à l'Université d'Oxford.

Jessy Neau, *laboratoire Forell B3, ED LPAH, Université de Poitiers/ G.I.C.S, Université Western Ontario*

Après des études en France, en Pologne et au Canada, Jessy Neau a soutenu en 2017 une thèse effectuée en cotutelle en Études Françaises (Université Western Ontario) et Littératures comparées (Université de Poitiers), intitulée « L'écran de l'écriture : les adaptations cinématographiques de Wojciech Has comme opérateurs de lecture des textes de Jean Potocki, Boleslaw Prus et Bruno Schulz ». Elle travaille actuellement comme chargée de mission universitaire au service culturel de l'ambassade de France au Canada, et poursuit ses recherches sur les relations entre le cinéma et la littérature fantastiques, particulièrement sur des corpus francophones et d'Europe centrale.

■ Biographies des invités

Sébastien Lefait, professeur d'études américaines et médiatiques à l'Université Paris 8

Ses travaux de recherche portent sur l'adaptation des pièces de Shakespeare, sur les sociétés de surveillance et leur représentation à l'écran, ainsi que sur la dimension réflexive des séries télévisées. Il a notamment publié *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* et *La question raciale dans les séries américaines* (avec Olivier Esteves). Sa recherche actuelle porte sur les relations entre terrorisme et fiction, sur la place de la télé-réalité dans la culture américaine, sur le traitement de la question raciale dans quelques séries télévisées récentes, et sur l'évolution de la fiction dystopique dans les sociétés de l'écran.

Liliane Louvel, professeure émérite en études anglophones, Université de Poitiers

Liliane Louvel, professeure émérite à l'Université de Poitiers, poursuit dans le domaine des études anglophones un travail d'une envergure encyclopédique sur les rapports entre littérature et peinture, rapports infinis selon Foucault qui disait le langage et la peinture « irréductibles l'un à l'autre ».

Elle est autrice de plusieurs ouvrages dont notamment *Le Tiers pictural*, pour une critique intermédiaire, collection « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2010. Le texte et image sont-ils incommensurables ? C'est à cette question de la commune mesure que s'est consacrée Liliane Louvel afin d'offrir au lecteur-chercheur une vision dialectique, mais apaisée, de leurs transpositions.

Leonardo Marcos,
artiste pluridisciplinaire

Leonardo Marcos est un artiste qui place la poésie au centre de ses créations. Sa démarche consiste à exploiter le potentiel expressif de la poésie en la sortant de son contexte classique de présentation, qui est celui du livre. Son travail est figuratif, maniériste et empreint d'un classicisme revendiqué en réaction au courant dominant de l'art contemporain. Il a collaboré au fil de sa carrière avec de nombreuses institutions comme le Musée du Louvre, les galeries Amicorum Saint Honoré ou Papillon, ainsi que la Fondation d'entreprise Hermès. Comme David Lynch, Karl Lagerfeld et Vincent Darré, Leonardo Marcos est représenté par La Galerie du Passage, dirigée par Pierre Passebon.

Olivier Perriquet, *artiste et chercheur*

Olivier Perriquet est artiste et chercheur scientifique. S'intéressant à la matérialité de l'image et à ses liens avec le corps et la pensée, il s'investit dans des champs variés à la croisée des arts et des sciences, portant un intérêt particulier au croisement des disciplines et des imaginaires. Il est actuellement chargé de la recherche au Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains, où il pilote un groupe de recherche et de création réunissant des artistes, des scientifiques et des philosophes autour d'une thématique intitulée « L'incertitude des formes », ainsi qu'à l'école média/art de Chalon-sur-Saône.

Baptiste Rabichon, *photographe*

Né à Montpellier en 1987, Baptiste Rabichon vit et travaille à Paris. Après des études de viticulture et d'œnologie, il rentre à l'ENSA Dijon en 2009, à l'ENSBA Lyon en 2011 puis à l'ENSBA Paris en 2012 où il intègre les ateliers de Claude Closky, P2F et Patrick Tosani. Il obtient son DNSAP (Diplôme National Supérieur d'Arts Plastiques) en 2014. En 2015 il intègre le Studio National des Arts Contemporains (Le Fresnoy) dont il sort diplômé en 2017 avec les félicitations du jury. Il est lauréat 2017 de la résidence BMW.



Revue Traités-d'Union



Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité

