

Université de Montréal

L'intermédialité du texte littéraire
Le cas d'*Océan mer*, d'Alessandro Baricco

par

Élisabeth Routhier

Département de communication
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
en sciences de la communication

Décembre 2012

© Élisabeth Routhier, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'intermédialité du texte littéraire
Le cas d'*Océan mer*, d'Alessandro Baricco

présenté par

Élisabeth Routhier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Line Grenier

présidente-rapporteuse

François Cooren

directeur de recherche

Jean-Marc Larrue

co-directeur de recherche

Brian Massumi

membre du jury

Sommaire

La représentation de médias non littéraires dans un roman est un phénomène encore peu étudié, voire marginalisé, au sein des études intermédiales. La difficulté de rendre compte des moments où le texte crée des effets empruntés à d'autres médialités est souvent relevée, parmi les travaux d'analyse. Ce mémoire vise donc la construction d'un modèle qui puisse servir d'outil pour l'analyse des phénomènes intermédiaux, en littérature. Revisiter certaines propositions théoriques pour mieux les mettre en relation permet, dans un premier temps, l'élaboration d'un modèle syncrétique précis et fonctionnel pour l'étude de textes qui présentent une dynamique intermédiaire. Dans cette optique, le roman *Océan mer*, d'Alessandro Baricco, constitue un terrain fertile pour sa mise en pratique. L'application du modèle proposé au roman de Baricco permet donc, dans un deuxième temps, de tester sa fonctionnalité. Ce mémoire se veut ainsi une contribution aux recherches portant sur l'intermédialité littéraire contemporaine.

Mots clés :

Intermédialité littéraire, remédiation, multimodalité, médialité, *Océan mer*

Abstract

Non-literary media representation in novels is a phenomenon that has drawn little attention so far within intermedial studies – almost being marginalized. However, difficulty in setting out cases where a text creates effects borrowed from other medialities is often discussed in analysis works. This thesis thus aims for the development of a model that could be used as a tool to analyse intermedial phenomena, in literary texts. This analysis first of all goes back to some theoretical propositions, relating them better to each other, and by doing so, allows the development of a functional and accurate syncretic model for the study of texts with intermedial dynamics. In this perspective, Alessandro Baricco's novel *Océan mer* constitutes fertile ground for practice. Applying the proposed model to Baricco's novel thus allows, secondly, testing its functionality. This thesis would therefore be a contribution to research on contemporary literary intermediality.

Key words:

Literary intermediality, remediation, multimodality, mediality, *Océan mer*

Table des matières

Sommaire	iii
Abstract	iv
Table des matières.....	v
Liste des abréviations	viii
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
L'intermédialité et le texte	1
Un outil à revisiter	4
Le cadre conceptuel.....	6
La démarche	7
Chapitre 1 L'intermédialité : généalogie du concept	9
Quelques définitions	9
Le paradoxe	11
Les cases départ	12
Le média	12
Les frontières médiatiques.....	14
Vers l'intermédialité littéraire	15
L'intermédialité comme axe de pertinence	15
Les traditions : interartialité, interdiscursivité et intertextualité	15
De la lecture	18
La voix narrative et l'appareil.....	18
Perception et persistance des médias	19
La transmédiation	20
Vers le média.....	21
Les tropismes	21
Une relation de modélisation	22
La tripartition de Rajewsky	24
Les références intermédiales.....	25
Chapitre 2 Problématique et propositions conceptuelles.....	28
Une catégorie marginalisée	28
La définition	30
Une notion trop englobante	30
De la référence à la remédiation	32
Une utilisation synonymique	33

De l'imitation à la modélisation	34
Les interactions	36
Des lieux imprécis	36
La multimodalité	37
Les effets : entre transparence et opacité	40
Les types de remédiation	41
La modélisation d'une médialité	42
La modélisation d'un produit médiatique fictif	43
La modélisation d'une production médiatique réelle	44
La pertinence des indices	46
Chapitre 3 Analyses	48
Le roman d'Alessandro Baricco	48
L'ouverture qui donne le ton	49
Plasson par la peinture	50
Ann, objet filmé	52
La troisième médiation	54
La quête d'Elisewin	57
Le conte : oral et collectif	57
Elisewin : captive de la remédiation	59
La transmission des récits	61
Elisewin, « média technique »	62
Elisewin, sujet créateur	63
D'une lettre à l'autre	64
Les lettres et le roman	65
Énonciation et consistance identitaire	68
Le catalogue : un moment hybride	72
Les contours de la remédiation	73
La position intermédiaire de Bartleboom	75
L'échange de la narrativité	77
Océan mer et Le Radeau de la Méduse	79
Les indices de Plasson	81
Une superposition intermédiaire	83
Retour sur le modèle	87
La mobilisation des concepts	87
L'efficacité méthodologique	88
La polyvalence du modèle	89
Conclusion	91
Un besoin théorique	91
Les apports conceptuels	92
Vers d'autres corpus	94
Bibliographie	96

<i>Annexe 1 – Les modalités et les modes des médias</i>	<i>xi</i>
<i>Annexe 2 – Le Radeau de la Méduse</i>	<i>xii</i>
<i>Annexe 3 – La main gauche de Géricault.....</i>	<i>xiii</i>
<i>Annexe 4 – Partie gauche du Radeau de la Méduse.....</i>	<i>xiv</i>
<i>Annexe 5 – Partie droite du Radeau de la Méduse</i>	<i>xv</i>

Liste des abréviations

OM = Baricco, A. [1993] (1998). *Océan mer*. Paris : Albin-Michel.

À mes générations limitrophes

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, François Cooren, pour son ouverture d'esprit, sa patience et sa généreuse implication dans ma démarche. Merci d'avoir accepté de me suivre, malgré tous les changements de voie. C'est une fierté, pour moi, d'avoir travaillé avec vous. Je témoigne également ma gratitude à Jean-Marc Larrue, qui a codirigé ce mémoire en m'offrant des formes pour mes idées imprécises. Je m'estime chanceuse que tu sois encore là, après toutes ces années. Je vous remercie surtout, tous les deux, d'avoir oublié de me dire que mes objectifs étaient irréalisables! Merci aussi à Line Grenier, qui m'a un jour dit que sa porte était toujours ouverte.

Je suis aussi redevable à tous ceux qui sont restés présents et qui m'ont rappelé, aux bons moments, qu'il n'y a plus belle réalisation que la famille que je me suis construite. Je pense d'abord à mes parents, sur qui je pourrai toujours compter. Je suis infiniment reconnaissante que vous ayez travaillé si fort, pour que je n'aie pas à le faire. Virginie, Gaf, Daphné, Justine, Ben LeBlond, les Rondo-Lec, Suzie... je dois mes succès à vos encouragements soutenus.

Évidemment, la première page de ce mémoire serait encore blanche, sans l'aide et le soutien de celui qui partage ma vie. Mon Bon Séguin, ce que je te dois est trop grand pour être mis en mots. Le désir de te rendre fier a été ma principale motivation ; j'espère y être parvenue. Je réserve finalement un salut spécial pour nos deux petites : Ophélie, illustratrice de mes cahiers de notes, et Emmanuelle, née entre les pages 42 et 43. Vous ne pourrez jamais concevoir la grandeur de l'amour que je vous porte.

Introduction

L'intermédialité et le texte

Le concept d'intermédialité, par sa nature essentiellement multidisciplinaire et « polymorphe » (Mariniello, 2011), occupe une place grandissante dans plusieurs domaines des études médiatiques, culturelles, artistiques et littéraires. Comme le souligne Jürgen E. Müller (2006), « le succès du concept, au cours des deux dernières décennies, est le signe qu'il correspond à des besoins théoriques et historiques » (p. 99). Cependant, bien que la communauté des chercheurs s'entende sur la pertinence d'une telle approche pour rendre compte des différentes interactions entre les médias, ses contours demeurent flous et chaque discipline se l'approprie à sa manière. François Harvey (2009) explique en effet que

la relation intermédiatique permet une multitude de mélanges médiatiques, qui vont de la simple adaptation filmique à l'adoption du sérialisme à titre de modèle compositionnel, en passant par la mise en co-présence de divers médias dans un même milieu, à l'exemple de la page Web où se complémentent l'image (animée ou non), le son et le texte (p. 267).

Du côté des études littéraires, les réflexions sur l'intermédialité en tant qu'outil d'analyse textuelle ne foisonnent pas. Je pense pourtant, suivant Gharbi (2010), que « même si les recherches sur l'intermédialité sont peu courantes en littérature, elles doivent être encouragées grâce aux nouvelles opportunités de réflexion qu'elles proposent » (p. 32). Quelques auteurs se sont effectivement penchés sur la question depuis le début des années 2000, mais leurs travaux, aussi novateurs et intéressants

soient-ils, manquent parfois de précision en ce qui a trait aux phénomènes que l'intermédialité littéraire serait en mesure d'aborder.

Au cours de la dernière décennie, par exemple, plusieurs chercheurs ont traité de la *transécriture*, concept d'abord proposé par André Gaudreault et Thierry Groensteen (1998) pour aborder le phénomène mieux connu sous le terme d'adaptation. Les travaux qui en découlent tentent généralement de rendre compte des aspects relationnel et transformationnel impliqués lorsqu'un *récit* migre d'un média à un autre. Bien que les enjeux médiatiques soient non négligeables lors d'un tel transfert, Groensteen note que « au stade de l'intention déjà, ce n'est pas nécessairement le roman comme tel que l'on prétend adapter, mais quelques fois seulement les données d'une intrigue, la strate narrative isolée du texte qui l'incarne » (p. 29). Aborder un objet littéraire dans cette perspective ne permet donc pas de rendre compte d'une *interaction* entre médias. La transécriture, comme le nom le suggère d'ailleurs, correspond plutôt à un angle d'approche *transmédiatique*, qui ne suppose pas nécessairement des enjeux intermédiaux à l'intérieur d'un texte littéraire.

D'autres critiques se concentrent plutôt sur les phénomènes de combinaison entre le texte et divers systèmes sémiotiques. La relation entre le scripturaire et le pictural est probablement celle qui a fait couler le plus d'encre, dans cette optique. Des entreprises de classification des types de phénomènes, telles que celle que Hoek et Clüver (2007) ont réalisée, constituent un bon outil d'analyse pour des produits médiatiques tels que les romans-photos ou les bandes dessinées, par exemple. Le point de départ de cette approche est la coprésence effective de deux ou plusieurs médias à l'intérieur d'une

configuration médiatique. Dans le domaine des études littéraires, la combinaison entre médias concerne donc une assez mince proportion d'œuvres, puisqu'elle ne peut pas servir à l'analyse d'un produit qui n'exploite que le système textuel.

Plus récemment, d'intéressantes propositions sur la façon dont un texte littéraire peut créer des effets de sens en représentant une autre structure médiatique par le biais de l'écriture ont vu le jour. Je pense notamment aux travaux d'Irina O. Rajewsky (2005, 2010), de Walter Moser (2001, 2007), de Marie-Pascale Huglo (2007) et d'Audrey Vermetten (2005), ainsi qu'aux thèses récentes de Farah Gharbi (2010) et de François Harvey (2009). Ces auteurs ont en commun de s'intéresser, à divers degrés, au récit dans sa « relation d'appropriation de divers autres médias » (Gharbi 2010, p. 32), ou plus précisément aux moments spécifiques où un produit littéraire « generate[s] an illusion of another medium's specific practices » (Rajewsky, 2005, p. 55). Il s'agit donc d'une approche plus textuelle, qui part du postulat qu'une oeuvre littéraire a la possibilité de créer des relations intermédiales en exploitant ses propres caractéristiques médiatiques. Suivant Rajewsky, qui se base elle-même sur les travaux de Werner Wolf (1999), on peut dire que l'attention est ici portée sur une forme d'intermédialité « intracompositionnelle » (*intracompositional intermediality*), qui suppose une participation *indirecte* des médias non-littéraires au sein du « média dominant¹ » qu'est le roman. Autrement dit, l'objet étudié dans cette optique peut être *unique* (contrairement à la transécriture qui met au

¹ L'expression « média dominant » est empruntée à Wolf (1999), qui s'intéresse entre autres à « the interesting semiotic question as to whether a medium is dominant in the sense that it overtly occupies the level of the signifiers of a work, while another, non-dominant medium does not appear on this level and is only covertly or indirectly involved in the signification » (p. 38).

moins deux produits distincts en relation) et présente une seule médialité² (contrairement à la combinaison médiatique, où au moins deux médialités sont en coprésence).

Cette dernière perspective, qui est particulièrement intéressante pour penser l'intermédialité en tant qu'outil d'analyse textuelle, est encore peu développée. Elle concerne un type de phénomènes intermédiaires plus implicites que ceux que couvrent la transécriture ou l'approche syncrétique, et c'est peut-être ce qui fait qu'elle « reste donc plutôt originale et délicate à aborder » (Gharbi, 2010, p. 32). Pourtant, la pertinence intermédiaire de la littérature est reconnue depuis longtemps. En 2003 déjà, Jean-Christophe Valtat notait « sa souplesse [...] même à traverser les médias, à les hybrider entre eux, par le mouvement même où elle s'hybride avec eux » (p. 8). Les modalités de ces traversées de frontières médiatiques et la nature des interactions qui en découlent n'ont pas fait l'objet d'une classification claire qui pourrait mener à un bon outil d'analyse de textes, depuis les récents développements. Des pistes de réflexion, des propositions conceptuelles et des invitations au dialogue ont toutefois été mises de l'avant, notamment par les auteurs précédemment mentionnés.

Un outil à revisiter

Au début des années 2000, Irina O. Rajewsky a proposé la notion de références intermédiaires (*intermedial references*), qu'elle a subséquemment reprise dans plusieurs travaux. L'auteure utilise cette expression pour rendre compte des moments où un

² « Chaque média possède un certain potentiel d'expression et de narration (appelé "médialité" ou "médiativité") que définit ses caractéristiques techniques, lesquelles constituent la marque de sa distinction, son identité, son "opacité fondamentale" » (Gharbi, 2010, p. 74, d'après Gaudreault et Marion, 1998).

« given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means » (2005, p. 52). Si plusieurs critiques reconnaissent la valeur de cette conception de l'intermédialité, ils mettent toutefois en question son efficacité en tant qu'outil d'analyse de textes. Cela tient au fait que Rajewsky inclut également, dans les références intermédiales, les « concrete references to a prior literary text » (p. 53) ainsi que les références à un « individual work produced in another medium » (p. 52). François Harvey (2011) met le doigt sur le point faible des références intermédiales lorsqu'il explique que « cette dernière catégorie se révèle toutefois trop englobante [et qu']une typologie des références intermédiales s'imposerait » (p. 157). Les propos d'Harvey sont représentatifs des critiques qui sont généralement faites à Rajewsky. Cependant, la notion de références intermédiales continue d'être utilisée ou commentée dans plusieurs travaux d'analyse textuelle qui s'inscrivent dans une perspective intermédiaire, ce qui en souligne également la pertinence. Je crois donc que la proposition de Rajewsky peut constituer une assise valable pour la création d'un outil d'analyse plus précis.

La dimension que je considère la plus riche, dans la définition des références intermédiales, est probablement celle qui gagnerait le plus à être précisée et subdivisée. Je pense ici aux moments où un texte littéraire utilise ses propres caractéristiques médiatiques pour représenter un média non littéraire, dont la *matérialité* est absente. Cette conception de l'intermédialité présente un grand intérêt, mais elle n'est pas suffisamment développée dans les textes de Rajewsky (2005, 2010), qui reste vague quant aux phénomènes auxquels elle fait référence.

Suivant la suggestion de François Harvey (2009, 2011), je propose donc de revisiter la notion de références intermédiales à la lumière des propositions conceptuelles et méthodologiques d'autres auteurs. Cette démarche vise un double objectif : d'abord proposer une définition adéquate pour rendre compte des moments où une œuvre littéraire utilise ses propres moyens d'expression pour représenter les formes, techniques et conventions d'un autre média, puis identifier les types de traversées médiatiques pouvant être circonscrits par cette définition. Je pourrais ainsi contribuer aux travaux sur l'intermédialité littéraire en tentant de former un outil efficace pour l'analyse de textes.

Le cadre conceptuel

La mise en relation des travaux de quelques auteurs me permettra de mieux définir le type de relations intermédiales auquel je m'intéresse. J'expliquerai, dans les prochaines pages, pourquoi je préfère substituer le terme de *remédiation* (d'après la terminologie de Bolter et Grusin, 1999) au terme de *référence intermediale*, ainsi que la manière dont la *modélisation* de Schaeffer (1999), la *multimodalité* d'Elleström (2010) et les notions d'*opacité* et de *transparence* permettent de préciser les contours conceptuels des interactions médiatiques qui m'intéressent.

En acceptant la définition de « remédiation » en tant que « representation of one medium in another » (Bolter et Grusin, 1999, p. 45), le degré de concrétude du média représenté apparaît comme un bon critère pour identifier les types de traversées médiatiques susceptibles de se retrouver dans une œuvre littéraire. Selon ce critère, j'ai

repéré trois procédés qui mènent à une interaction entre le texte littéraire et un média non littéraire : la modélisation d'une autre médialité (l'écriture filmique, par exemple), la modélisation d'un produit médiatique fictif (pensons au cas fréquent des lettres écrites par un personnage) et la modélisation d'une production médiatique réelle (lorsqu'une œuvre migre vers le roman avec sa propre médialité). Cela fait écho à la démarche de Werner Wolf (1999), qui propose une subdivision de l'intermédialité *indirecte* qu'il serait intéressant de revisiter selon de nouvelles balises.

La démarche

Afin de vérifier la pertinence et l'efficacité du modèle qui sera développé dans les prochaines pages, je procéderai à l'analyse du roman *Océan mer*, qui me paraît un terrain fertile pour ce type d'analyse intermédiaire. Écrit en 1993 par Alessandro Baricco, *Océan Mer* est un roman qui met au premier plan les enjeux expressifs de ses protagonistes. La première partie du livre présente en effet cinq personnages qui ont tous une façon particulière d'utiliser un média précis (encyclopédie, peinture, prières et lettres, entre autres). Une deuxième partie, sans lien apparent avec les premières pages, est prise en charge par les récits de deux survivants du naufrage de *L'Alliance*, frégate échouée près du Sénégal au début du XIX^e siècle. Bien que certains éléments aient été modifiés, le lecteur établit rapidement un lien avec l'histoire du naufrage de *La Méduse* et du radeau (rendu célèbre par le tableau de Géricault) sur lequel ont été confinés 147 hommes, en 1816. La troisième section du roman est subdivisée en chapitres qui racontent le destin des personnages principaux, en simulant une forme médiatique et une voix narrative

différentes pour chaque partie. Ce roman présente donc les trois types de relations intermédiales qui seront définies plus loin.

Avant d'exposer mon cadre conceptuel et de vérifier sa fonctionnalité en l'appliquant au roman *Océan mer*, j'estime pertinent, pour justifier mon approche, de tracer le cheminement de l'intermédialité en tant que concept multidisciplinaire à l'intermédialité littéraire comme outil d'analyse. Je détaillerai ensuite ma démarche conceptuelle et l'étude d'*Océan mer* montrera l'efficacité de ce modèle, dans un contexte d'analyse.

Chapitre 1

L'intermédialité : généalogie du concept

Quelques définitions

Le concept d'intermédialité est tributaire d'un changement de paradigme amené d'abord par « les nouvelles interactions post-modernes entre les médias et les productions médiatiques » (Müller, 2006, p. 101), ainsi que par un changement de focalisation de la recherche, qui s'est graduellement tournée vers la matérialité de la communication. Müller résume la naissance de la recherche sur l'intermédialité telle qu'on la conçoit aujourd'hui³ en expliquant que « le point de départ de cette approche fut la nécessité de tenir compte du fait que concevoir les médias comme des monades isolées était devenu irrecevable » (p. 100).

Cette constatation a ouvert la voie à plusieurs approches, au sein des études intermédiales. Plusieurs années après ce « point de départ », Sylvestra Mariniello (2011) qualifie encore l'intermédialité de « concept polymorphe », vu les différents phénomènes et angles d'approche qu'il englobe. Synthétisant les idées de plusieurs auteurs, elle stipule que la recherche intermédiaire désigne à la fois les relations entre médias, le creuset de médias et de technologies d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média particulier, le milieu complexe résultant de l'évolution des médias, des communautés et de leurs relations, ainsi qu'un nouveau paradigme qui permet de

³ Les interactions entre les arts et entre les médias ne constituent pas plus une préoccupation récente qu'elles ne sont un phénomène nouveau. Voir à ce sujet des auteurs tels que Walter Moser ou Claus Clüver pour différentes approches archéologiques de l'intermédialité.

comprendre les conditions matérielles et techniques de transmission et d'archivage de l'expérience (p. 11).

Malgré le polymorphisme inhérent à l'intermédialité, les chercheurs du CRI⁴ en sont tout de même venus à proposer une définition, aussi large que juste, qui a le mérite de rendre compte à la fois de l'intermédialité en tant que pratique ou phénomène et de l'intermédialité en tant que concept théorique. En ce qui concerne le volet pratique, d'abord, Mariniello (2011) explique que selon le CRI, l'intermédialité correspond à « l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à ceux d'une autre » (p. 14). Cette définition est ensuite complétée par la conception de l'intermédialité en tant que « *connaissance* de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à ceux d'une autre » (p. 14, je souligne).

Il est également essentiel de souligner l'importance de la technique et de la matérialité, sous-entendue dans cette définition de l'intermédialité. Un peu plus loin dans son texte, Mariniello (2011) mentionne en effet la dimension centrale de la technique dans les travaux relevant de l'intermédialité, ce qui rejoint les propos de Müller (2006), selon qui « la question de la matérialité constitue (de manière explicite ou implicite) un présupposé de toutes les approches intermédiatiques se basant sur les interactions entre différentes "matérialités" médiatiques » (p. 101). D'après ce dernier auteur, l'importance accordée à la dimension matérielle de la communication amène même un changement de

⁴ Le Centre de Recherche sur l'Intermédialité, fondé en 1997, à l'Université de Montréal.

paradigme en sciences humaines, « allant de la *textualité* à la *matérialité* » (p. 101). Autrement dit, il n'est plus question de penser que le contenu d'un message puisse transcender le média qui lui donne forme. Marie-Pascale Huglo (2007) souligne également ce point en faisant remarquer que « l'intermédialité insiste sur l'appareillage concret du sensible ; elle recoupe par là le concept d'appareil et le souci pour la matérialité des médias et des perceptions qui s'y rattachent » (p. 26).

Le paradoxe

Les définitions précédemment présentées, malgré leur justesse et leur capacité à rendre compte du très large domaine qu'enclasse le concept d'intermédialité, font nécessairement naître un paradoxe. Dans un texte un peu plus ancien, paru dans la revue *Cinemas*, Mariniello (2000) remarque que « chaque fois qu'une définition essaie de résoudre la question ontologique, elle réduit et rate la nature dynamique et complexe du phénomène » (p. 7). Dans une perspective intermédiaire, les médias sont davantage considérés comme des *processus* évolutifs qui entretiennent des relations complexes avec leur milieu que comme des monades isolées, pour reprendre l'expression de Müller (2006). C'est pourquoi une définition comme celle que propose Méchoulan (2010), qui écrit que l'intermédialité « peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités) : l'intermédialité vient ainsi après les médias » (p. 50) pose nécessairement problème. On peut en effet, avec Mariniello (2000), objecter que « le point de départ est encore celui de la préexistence et de l'identité de pratiques séparées » (p. 7). On réduit ainsi un flux à une série de moments délimités, et les processus médiatiques à des entités essentiellement isolées. On peut

penser que c'est le désir d'esquiver ce paradoxe qui a amené certains chercheurs à proposer des formules plus larges pour définir les médias, telles que celle de W. J. T. Mitchell (1994), « all media are mixed media » (p. 5), qui est souvent citée.

Les cases départ

Bien que les définitions ne soient pas faciles à formuler, comme je viens de l'illustrer, elles sont toutefois fondamentales pour les chercheurs qui se penchent sur l'intermédialité. La définition du concept en tant que tel pose effectivement problème, et il faut ajouter à cette difficulté la complexité des notions qu'il recouvre. En effet, comme le souligne Lars Elleström (2010), « to answer this question [what is intermediality], one must also ask what a medium is and where we find the "gaps" that intermediality bridges. Clearly, the supposedly crossed borders must be described before one can proceed to the "inter" of intermediality » (p. 4). Ainsi, les notions de « média » et de « frontières médiatiques » doivent nécessairement être clarifiées dans les travaux qui s'inscrivent dans une perspective intermédiaire, sous peine de proposer des résultats imprécis, voire contre-productifs.

Le média

Il serait vain de faire ici l'inventaire des définitions de la notion de média qui ont été proposées au cours des dernières années. On peut cependant dégager deux aspects qui reviennent dans la plupart des définitions détaillées : le média en tant que *réseau de pratiques* et le média en tant que *milieu*. (Il faut noter que la matérialité du média, sur laquelle j'ai précédemment insisté, est impliquée dans ces deux conceptions.) Les

propositions de certains auteurs s'avèrent très pertinentes pour illustrer ces derniers points.

Dans un premier temps, Bolter et Grusin (1999) donnent une définition qui a le mérite de vouloir bien englober son objet, mais qui demeure toutefois imprécise. Elle est, malgré cette dernière remarque, assez représentative de la plupart des définitions récentes qui insistent sur les réseaux de pratiques, considérant le média comme « the formal, social and material network of practices that generates a logic by which additional instances are repeated or remediated, such as photography, film or television » (p. 273).

On peut compléter ces propos par ceux de Méchoulan (2010), qui rend bien compte de l'aspect médian du média. Déjà implicite dans la formule de Bolter et Grusin (1999), cette qualité est bien développée par Méchoulan, qui écrit explicitement que le média « ne se situe pas seulement *au milieu* d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi *le milieu* dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits » (p. 43).

J'aimerais ici attirer l'attention sur le fait que ces derniers auteurs voient naturellement les arts comme des médias ou comme fonctionnant comme des médias. Bolter et Grusin (1999) font même directement référence à deux types de productions qui sont désormais acceptées comme relevant d'un domaine artistique : les films et la photographie. Cela est dû à l'idée que l'art est « toujours porté par un soubassement médial » (Moser, 2007, p. 69). Il ne faut par contre pas conclure qu'il y ait un principe d'équivalence. Comme l'explique Moser, « l'art se distingue [...] du média par des déterminations – par exemple, de nature esthétique – qui lui assignent un champ plus

étroit. » (p. 69) J'expliquerai plus loin comment les propositions conceptuelles d'Elleström (2010) aident à mieux aborder cette question en amenant une définition des médias qui me semble plus précise que ce qui a été présenté plus haut.

Les frontières médiatiques

En plus de la notion de média, Elleström (2010) nous dit qu'il est important de définir les frontières médiatiques (*media borders*) qui sont susceptibles d'être traversées. Irina O. Rajewsky (2010) a effectué un important travail de réflexion sur la question, arguant que les « *media borders and medial specificities are indeed of crucial importance* » (p. 53). On pourrait ici penser que ces propos nous renvoient vers le paradoxe dont j'ai parlé plus tôt, mais Rajewsky ouvre plutôt une voie qui permet d'éviter cette boucle. L'auteure, en mettant la traversée (*crossing*) des frontières médiatiques au centre de sa conception de l'intermédialité, rend nécessairement évident leur aspect « poreux » et dynamique. Plus explicitement, elle définit ces frontières comme étant « *medially based as well as conventionally drawn borders (which are obviously subject to historic transformation and must in part be seen as fluid)* » (p. 53). Dans cette optique, l'intermédialité ne mettrait pas en relation des « pratiques séparées », pour reprendre les mots de Mariniello (2000), mais concernerait plutôt les interactions qui ont lieu autour de frontières médiatiques, lesquelles peuvent être tracées par la matérialité même du média, ou par les conventions qui nous amènent à les reconnaître.

Vers l'intermédialité littéraire

L'intermédialité comme axe de pertinence

Après cette présentation théorique de l'intermédialité, construite à partir de travaux qui traitent du concept en tant que tel pour en faire ressortir les principaux questionnements et définitions, une question se pose : qu'est-ce que l'intermédialité permet d'aborder, concrètement, et comment peut-on s'en servir? L'étendue des domaines et phénomènes qu'elle couvre pose en effet problème. À ce sujet, Müller (2006) formule une question importante : « comment construire un système pour tous les types d'interactions possibles ou réalisées? » (p. 100) La réponse qu'il propose est qu'il faut plutôt « concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence » (p. 100) qui peut venir prolonger ou compléter d'autres approches. Ainsi, si mon but est de contribuer aux travaux sur l'intermédialité littéraire en tant qu'outil pour l'analyse de textes, je dois me demander quels sont les phénomènes, en littérature, qui impliquent une relation intermédiaire et de quelle manière l'intermédialité est en mesure de rendre compte de ces phénomènes.

Les traditions : interartialité, interdiscursivité et intertextualité

Bien que la comparaison entre la littérature et les autres formes d'art soit un sujet aussi ancien que la poésie elle-même, les études intermédiales contemporaines n'ont pas beaucoup touché le domaine littéraire. Comme le remarquait Gharbi en 2010, « jusqu'à ce jour, les réflexions [sur une intermédialité associée à la littérature] n'ont pas été

légion » (p. 69). S'interrogeant sur la manière dont il est possible d'utiliser le concept d'intermédialité dans le champ des études littéraires, Moser (2001) a très tôt souligné que « verser les études littéraires dans le pot-pourri des études [intermédiales] » (p. 198) ne suffit pas et qu'il ne faut pas simplement les « annexer » ou les « noyer » dans l'intermédialité. (p. 198) Je conclus donc qu'il faut plutôt interroger les moyens dont la littérature dispose pour bâtir des relations et des interactions avec les autres médias. Plus précisément, il faut se demander quelles sont les interactions possibles à la croisée des frontières médiatiques et quels sont les phénomènes qui découlent de ces relations intermédiales.

Ainsi, en me concentrant sur les interactions entre les arts et les médias dans un texte littéraire, je crois qu'il est pertinent de concevoir mon approche comme s'inscrivant dans le sillon de trois traditions de recherche : l'interartialité, l'interdiscursivité et l'intertextualité. L'axe de pertinence intermédial permet effectivement d'englober ou de prolonger ces trois traditions, en y ajoutant de nouvelles dimensions.

Cette relation entre l'intermédialité et les trois autres approches – l'interartialité, l'interdiscursivité et l'intertextualité – a déjà constitué un objet de réflexion pour certains auteurs, dont Farah Gharbi (2010) et Éric Méchoulan (2010), qui la conçoivent selon deux rapports différents. Gharbi propose d'abord un rapport d'enchâssement, en expliquant que

là où l'intertextualité insiste surtout sur la question des textes ; l'interdiscursivité sur celle du discours ; et l'interartialité sur celle de l'esthétique caractéristique des

productions artistiques, l'intermédialité rassemble ces préoccupations en ne négligeant pas de considérer la dimension technique inhérente aux phénomènes de signification, qui prête forme à leur matière sémiotique (p. iii).

Pour Méchoulan, il s'agit plutôt d'un rapport d'enchaînement :

l'insistance contemporaine sur l'intertextualité, l'interdiscursivité et, maintenant, l'intermédialité repose sur un principe de continuité entre des ordres de plus en plus distants les uns des autres: d'abord, d'un texte avec divers textes du même champ ; ensuite, d'un texte avec des discours de multiples champs; enfin, d'un discours avec des performances discursives, des supports institutionnels et sensibles hétérogènes (p. 37).

Ce qui ressort comme étant commun à ces deux points de vue est le dépassement et l'élargissement des perspectives précédentes, par l'attention portée à la matérialité des médias (ou, selon les mots de Méchoulan, aux « forces physiques des techniques et des matériaux » [p. 37]).

Cet éclaircissement théorique est important pour le type de travail que je désire accomplir, mais une telle définition de l'intermédialité littéraire est encore trop large pour baliser mon analyse. Je suis plutôt d'avis, comme Rajewsky, que pour que l'intermédialité soit productive en tant qu'outil pour l'analyse de phénomènes, il faut nécessairement distinguer des groupes de phénomènes qui présentent des qualités intermédiaires distinctes (p. 50, ma traduction⁵). Dans la perspective littéraire qui est la mienne, il me faut donc m'interroger sur la façon de « rendre compte de ce qui, dans la littérature, relève de modes d'apparaître étrangers à la prose narrative et livresque » (Huglo, 2007, p. 25).

⁵ « if the use of intermediality as a category for the concrete analysis of particular phenomena is to be productive, we should, therefore, distinguish groups of phenomena, each of which exhibits a distinct intermedial quality » (Rajewsky, 2005, p. 50).

De la lecture

La voix narrative et l'appareil

Pour tenter répondre à cette dernière question, Marie-Pascale Huglo (2007), dans *Le Sens du récit*, s'inspire de la conception bakhtinienne du discours, qu'elle met en relation avec le concept de voix narrative proposé par Gérard Genette (1972)⁶. La considération pour l'aspect concret et matériel des médias se traduit, chez cette auteure, par un élargissement du concept d'*appareil*⁷, au sens où Jean-Louis Déotte (2004) l'entend⁸. Il est donc possible de synthétiser l'utilisation de ces prémisses conceptuelles en disant que, pour Huglo, les « modes d'apparition des voix au sein des textes fonctionnent comme des appareillages » (Nachtergaele, 2007, para. 2). qui peuvent s'interpénétrer et interagir.

Dans cette optique, les appareils sont considérés comme des « dispositifs techniques [...] qui constituent notre sensibilité et la transforment [...] [L]'appareil instaure un mode d'apparaître spécifique que les œuvres d'art peuvent investir de façon singulière » (Huglo, 2007, p. 24). En mettant ainsi l'accent sur la voix et sur ce qui lui permet d'acquérir une existence et une identité linguistiques, Huglo s'inscrit directement dans le sillon de l'interdiscursivité, en augmentant cette dernière approche du concept d'appareil. Elle considère en effet que l'intermédialité complète l'analyse des discours :

⁶ Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁷ « Le concept d'appareil recoupe en grande partie celui de média mais ne s'y réduit pas : la perspective albertienne, la mimésis aristotélicienne ou la rime poétique son, selon [Huglo (2007)], des appareils au même titre que la scène théâtrale, le cinéma ou la photographie » (p. 25).

⁸ Déotte, J-L., *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et manifestes, 2004.

là où l'analyse des discours d'inspiration bakhtinienne met l'accent sur l'interpénétration et l'interaction des genres discursifs, l'intermédialité insiste sur l'interpénétration et l'interaction des perceptions appareillées dans les textes littéraires (2007, p. 25).

On devine ici, avec l'utilisation de l'expression « perceptions appareillées », que l'approche d'Huglo est tournée vers la réception. L'acte de lecture, la mémoire du lecteur et ses connaissances encyclopédiques sont donc placés au centre des propos de la théoricienne.

Perception et persistance des médias

Il est effectivement possible de reconnaître que, dans *Le Sens du récit*, Huglo (2007) considère que « la perception, ou plutôt la réception du lecteur, constitue le principal canal interprétatif de l'intermédialité textuelle » (Nachtergael, 2007, para.2). C'est ce lecteur qui aurait, à travers son regard et sa mémoire, la capacité d'actualiser « des modes d'apparaître pictural, filmique ou autre capables d'investir la scène narrative elle-même » (Huglo, 2007, p. 27). Son primat est qu'il existe une « persistance des médias en dehors du milieu médiatique dans lequel ils se sont constitués et institués » (p. 26) qui permet à ces médias de se manifester dans une structure médiatique différente.

Cependant, cette focalisation sur la lecture et sur la mémoire agissante du lecteur amène Marie-Pascale Huglo à dire que « [l]es possibilités sont multiples et non strictement vérifiables : elles ne sont pas *contenues* dans le récit » (p. 30). Pourtant, c'est elle-même qui définit le récit, un peu plus tôt, comme « un creuset où discours, formes, codes, genres et modes d'apparaître se mêlent, se combattent et se transforment » (p. 29). Ainsi, en insistant sur les effets de sens actualisés par l'acte de lecture et en n'identifiant

pas clairement quelle est la nature des interactions possibles ni où elles se forment, Huglo laisse un espace vacant. Elle semble d'abord laisser de côté les procédés mis en œuvre par et dans le texte pour produire lesdits effets, et on peut également avancer qu'elle néglige la réciprocité des interactions. En supposant que ces dernières ne soient pas *contenues* dans le récit, je vois mal comment il serait possible de rendre compte des tensions et transformations que subit également le roman. Il est aussi difficile de repérer ce qui constitue exactement un mode d'apparaître et de quelle manière il est possible d'en rendre compte.

La transmédiatisation

L'insistance sur l'actualisation des relations intermédiaires par la lecture est assez courante, chez les auteurs qui se sont récemment penchés sur l'intermédialité littéraire. S'inscrivant dans une perspective semblable à celle de Marie-Pascale Huglo (2007), François Harvey (2009) parle d'une « lecture qui traverse les frontières médiatiques » (p. 306), activée par un texte qui présente une dynamique intermédiaire. Empruntant la terminologie de Gauvin et Larouche (1999)⁹, Harvey (2011) utilise le terme de « transmédiatisation » pour parler des moments où l'on reconnaît un « passage d'un code médiatique à un autre, engagé par les ouvrages qui suggèrent, intègrent ou programment un avenir médiatique qui leur est à l'origine étranger » (p. 159). Cette définition circonscrit bien le type de phénomènes textuels qui m'intéresse, mais encore une fois, l'interaction entre le roman et le média étranger est mise de côté au profit des

⁹ Gauvin, L. et Larouche, M. J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends? *Cinémas*, 9(2-3), 1999, p. 53-66.

processus de lecture. Selon Harvey (2009), c'est « le lecteur qui "transmédiatise" les mots en images cinématographiques » (p. 274), par exemple.

Dans cette optique, l'enjeu des textes qui présentent une dynamique intermédiaire est de permettre une expérience de lecture seconde, en incitant « le lecteur à effectuer le transfert entre les traces laissées par le média absent et sa "réalisation" au niveau mémoriel » (Harvey, 2011, p. 159). Je remarque donc une certaine *linéarité* (appuyée par le préfixe *trans*), dans la dynamique intermédiaire telle que conçue par cet auteur, qui se retrouve également chez Huglo (2007). Le texte littéraire aurait la possibilité de contenir des schèmes appartenant à un autre code médiatique, permettant ainsi au lecteur d'actualiser un devenir médiatique second. La réciprocité de l'interaction n'est pas mise en évidence : ce que le roman provoque ou subit lors de la traversée des frontières médiatiques ne semble pas être une préoccupation pour ces derniers auteurs. Les moyens pouvant être mis en œuvre par le texte et la façon dont il est possible d'exploiter ou de manipuler la médialité du roman ne font pas non plus l'objet de propositions claires.

Vers le média

Les tropismes

On se rapproche davantage du texte et de ses mécanismes avec Audrey Vermetten (2005), qui se livre à une intéressante analyse du roman *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry. Elle y propose la notion de « tropisme », qui correspond encore une fois à un phénomène de lecture, mais qui résulte toutefois d'un pacte de communication.

Vermetten arrive donc à mieux rendre compte de la dimension interactive de l'intermédialité.

Dans l'article intitulé « Un tropisme cinématographique », Vermetten (2005) étudie les références au cinéma dans le roman de Lowry. Elle considère qu'il se produit un tropisme cinématographique lorsque « les passages du texte [...] amènent l'attention du lecteur à se tourner vers l'esthétique filmique » (p. 494). Ces passages font en sorte que le lecteur « activ[e] les compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film » (p. 494) pour construire la signification du roman. Elle relève l'importance de différents types d'*indices*, fonctionnant comme des signaux qui « imposent au lecteur de se reporter mentalement à l'esthétique filmique » (p. 506). Vermetten se concentre ainsi sur les procédés mis en œuvre pour créer une relation interesthétique particulière et elle cherche à identifier « comment l'auteur parvient à créer un "effet-cinéma" chez le lecteur et en quoi cet effet consiste » (p. 491).

Une relation de modélisation

Si l'on peut reprocher aux auteurs précédemment présentés de négliger l'interaction entre le roman et les médias avec lesquels il instaure une relation, on doit reconnaître qu'Audrey Vermetten soulève une intéressante question lorsqu'elle se demande « comment qualifier la relation que l'auteur instaure *entre son roman et le cinéma* ? » (p. 498, je souligne). Suivant Jean-Marie Schaeffer (1999), Vermetten (2005) propose de parler, dans ce cas, d'une *relation de modélisation*, où l'auteur bâtit

un modèle implicite des formes de représentation et de signification filmiques capable de déterminer par endroits l'aspectualité du monde fictionnel. [Elle] dira donc que le roman, en certains de ces passages et de ces dimensions, modélise un

trait ou l'autre de l'esthétique filmique. Cela revient à dire à la fois que l'auteur prend cette dernière pour modèle, et qu'il en découvre et n'en garde que les principes de fonctionnement » (p. 498).

Bien que l'objet d'analyse de Vermetten la contraigne à se limiter à l'esthétique filmique, il ne se trouve rien, dans son article, qui suppose que la relation entre le roman et le cinéma soit privilégiée par rapport à d'autres médias. Ce texte est donc intéressant dans la mesure où l'on suppose que des médias autres que le cinéma pourraient également « prêter[r] au roman tout leur potentiel de signification » (p. 503).

Dans cet article portant spécifiquement sur l'effet-cinéma, Audrey Vermetten ne fait jamais mention du concept d'intermédialité, mais elle tente tout de même de rendre compte de la relation entre le roman et le cinéma « dans son statut de septième art, de médium riche de ressources signifiantes » (p. 504). Et bien qu'elle répète, en conclusion, que « [l]a balle est dans le camp du lecteur : à lui d'affûter son regard, et de ne pas rester un "touriste" face à l'œuvre » (p. 505), elle insiste beaucoup, avec l'utilisation de la notion de modélisation, sur la façon dont un roman peut créer une relation avec un autre média. Les interactions entre médias et la réciprocité qu'elles supposent sont donc plus présentes chez cette auteure, qui s'intéresse à la façon d'exploiter le potentiel romanesque pour faire intervenir un média second. Le fait que l'article ne traite que de l'effet-cinéma limite évidemment l'utilisation que je peux en faire dans le cadre de ma démarche, qui s'inscrit dans une perspective intermédiaire plus large. Je reviendrai par contre plus tard sur la notion de modélisation telle qu'elle est interprétée et mobilisée par Vermetten, qui est susceptible d'enrichir mon approche et ma définition des processus menant aux phénomènes intermédiaires, en littérature.

La tripartition de Rajewsky

Dans le but de développer une approche plus explicitement intermédiaire, Irina O. Rajewsky (2005) s'est livrée à une classification de phénomènes plus globaux et contribue ainsi aux travaux sur l'intermédialité en tant que « category for the concrete analysis of texts or other kinds of media product » (p. 50). Bien que l'auteure annonce qu'elle désire développer « a literary conception of intermediality » (p. 50), les exemples qu'elle utilise pour illustrer les trois catégories qu'elle définit sont tirés de différentes pratiques médiatiques et la focalisation sur l'intermédialité littéraire n'est finalement pas évidente. Malgré ce dernier point, la tripartition qu'elle propose, où chaque groupe de phénomènes « exhibits a distinct intermedial quality » (p. 50), a le mérite de mettre en évidence les stratégies médiatiques qui peuvent être analysées à partir d'une perspective intermédiaire.

Rajewsky définit d'abord la transposition médiatique (*medial transposition*), qui est une « production-oriented, "genetic" conception of intermediality ; the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product » (p. 51). Cela se rapproche donc du phénomène que l'on désigne généralement sous le terme d'adaptation et qui suppose qu'un récit migre d'un média à l'autre en subissant des transformations, qui sont impliquées par les différences entre le média source et le média d'accueil. Le deuxième type de phénomènes relevé par Rajewsky est la combinaison de médias (*media combination*), où des « media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way » (p. 51). L'auteure donne ici des exemples non-littéraires tels

que l'opéra et le cinéma, mais on pourrait également inclure dans cette catégorie les romans-photos, les bandes dessinées ou les livres illustrés.

Les références intermédiales

La troisième catégorie définie par Rajewsky (2005) est celle qui se rapproche le plus du type de manipulations des frontières médiatiques auquel je m'intéresse. Il s'agit des références intermédiales (*intermedial references*), qui concernent les moments où un « media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means » (p. 52). Ce qui retient ici mon attention est que la pierre angulaire de cette définition soit le produit médiatique porteur des références (ce que Werner Wolf [1999] appelle le « média dominant » et qui correspond au roman, dans le cas qui m'intéresse), et non la persistance du média auquel il se réfère, ni le lecteur interprétant. Rajewsky réfléchit donc sur la manière dont un produit médiatique peut manipuler ou traverser ses propres frontières médiatiques pour actualiser un média qui lui est normalement étranger.

Le deuxième élément qui me semble particulièrement intéressant, dans la conception de Rajewsky, est qu'elle s'attarde sur la *relation* impliquée par la dynamique intermédiaire. Dans une section de sa définition, elle explique en effet que le « given media product thus constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers » (p. 52). Cet accent mis sur la relation entre les médias impliqués ouvre la porte à la notion d'interaction, où les objets mis en co-présence peuvent avoir une influence l'un sur l'autre. Rajewsky propose donc une conception de l'intermédialité littéraire qui est moins unidirectionnelle que celle des auteurs

précédemment présentés ; elle tend vers une intermédialité plus réflexive, où l'on retrouve des « additional layers of meaning which are produced specifically by this referencing or "putting into a relation" » (p. 53) entre le texte et différents médias. Les propositions de Rajewsky offrent donc non seulement la possibilité d'analyser les moments où une traversée médiatique a lieu, mais également de se demander ce que cette interaction a comme répercussion sur le texte et sur le roman lui-même, qui ont probablement subi, eux aussi, une transformation médiatique. Dans un texte ultérieur, Rajewsky (2010) explique en effet qu'il s'agit là d'une pratique qui amène un média à pointer « to a medial difference, to its own mediality and to the so-called "as if" character of the whole procedure » (p. 58).

Je suis donc d'avis que les références intermédiaires telles que définies par cette auteure peuvent déboucher vers un outil intéressant pour l'analyse de romans marqués par l'intermédialité. Il s'agit en effet d'une approche orientée vers le média et ses possibilités, qui se concentre sur les moments de traversées ou de manipulation des frontières médiatiques. Cela se rapproche donc du but de ma démarche, qui vise à rendre compte des moments où la littérature interagit avec un autre média en manipulant ses propres caractéristiques médiatiques.

La notion de références intermédiaires que propose Rajewsky a été présentée, commentée ou utilisée par plusieurs auteurs qui se sont penchés sur des types semblables de relations intermédiaires. La pertinence de son approche a donc déjà été confirmée à maintes reprises. Cependant, comme je l'ai plus tôt mentionné, elle fait l'objet de plusieurs critiques, qui mettent en évidence ses limites en tant qu'outil d'analyse. Après

avoir synthétisé les critiques qui ont été faites à la notion de références intermédiaires, j'expliquerai donc comment il est possible de pallier ces insuffisances en empruntant des concepts et des propositions terminologiques à d'autres auteurs, pour ainsi former un cadre conceptuel plus précis.

Chapitre 2

Problématique et propositions conceptuelles

Une catégorie marginalisée

Considérer un texte littéraire comme un produit intermédial ne va pas de soi. Il faut en effet accepter qu'il soit possible de créer des relations intermédiales à l'intérieur d'un seul média matériellement présent, ce qui n'est pas nécessairement accepté d'emblée. Rajewsky (2005) explique que c'est probablement cette difficulté qui fait en sorte que ce type de relations « tend to be marginalized by all those approaches that restrict the quality of a "genuine" intermediality to configurations materially constituted by more than one medium » (p. 59). Cinq ans après que Rajewsky ait écrit ces dernières lignes, Farah Gharbi (2010) remarquait encore que les réflexions sur le sujet étaient assez rares (p. 69).

Dans l'article qu'elle consacre presque exclusivement à la notion de références intermédiales, Rajewsky (2005) se détache assez rapidement d'une intermédialité que l'on pourrait qualifier de littéraire¹⁰. Elle ne traite pas spécifiquement de la façon dont un texte littéraire peut représenter d'autres médias ; elle explique que sa démarche est plutôt *inspirée* des études littéraires¹¹. C'est probablement cette filiation explicite qui a amené la

¹⁰ L'auteure utilise un exemple tiré de la danse pour illustrer ses propos. Elle se base effectivement sur un moment de *Körper*, de Sacha Waltz (spectacle dont la première été présentée à Berlin, en 2000), où un cadre géant est dressé sur la scène, transformant ainsi le spectacle de danse en une sorte de tableau vivant.

¹¹ « It is as a reference to literary studies, rather than to literary works, that the title of [the] essay is to be understood. By "A Literary Perspective...", I mean less a perspective coming from literature in the narrow sense, and more a perspective on intermediality informed by literary studies, and specifically by its conceptual and heuristic objectives » (p. 45).

plupart des auteurs qui se sont penchés sur l'intermédialité littéraire à utiliser ses propositions, dans le cadre de leurs analyses. Cependant, deux points principaux sont reprochés à Rajewsky. Le premier concerne la définition des références intermédiaires en tant que telle, qui est perçue comme étant trop englobante et imprécise dans ses termes, tandis que le deuxième ordre de critiques est plutôt orienté vers les procédés et phénomènes qu'il est possible d'analyser à partir du concept.

Je construirai donc, à partir de la notion de références intermédiaires et de la prise en compte des critiques qui lui sont adressées, un outil d'analyse qui se voudra plus précis et, par le fait même, plus fonctionnel. Je suivrai ainsi un chemin contraire à celui que l'auteure a emprunté : au lieu de partir des études littéraires pour proposer une catégorie de phénomènes qui puisse s'appliquer à plusieurs médialités, je proposerai un modèle basé sur des auteurs qui s'inscrivent dans une perspective plus large, afin de construire un outil qui puisse s'appliquer plus efficacement aux œuvres littéraires. J'élaborerai d'abord une définition claire et productive de cette catégorie intermédiaire, puis je me concentrerai sur les procédés générateurs d'interactions. Cela me permettra par la suite de revisiter les cas de figure proposés par Wolf (1999), alors qu'il se demandait « how is the presence of the other medium in the dominant medium to be specified ? » (p. 44), en ajoutant le critère de concrétude du média représenté.

La définition

Une notion trop englobante

Malgré la place importante qu'occupe, dans les travaux de Rajewsky, la notion de références intermédiaires, celle-ci demeure assez vague. Cela est imputable à l'imprécision du terme « références », qui n'est lui-même jamais précisément défini. François Harvey (2011) résume bien ce problème en expliquant que, dans la tripartition de Rajewsky, cette catégorie

« se révèle toutefois quelque peu englobante, dans la mesure où il est possible d'y retrouver tant une allusion à une œuvre artistique qu'un commentaire critique sur un objet d'art, ou encore la reproduction d'un système de représentation singulier » (p. 157).

Afin d'augmenter l'efficacité de cette catégorie dans le cadre de ses analyses, Harvey propose donc une première subdivision des références intermédiaires, opposant un sens large à un sens strict. Dans ses propres travaux, le sens large est entendu comme « le renvoi plus ou moins explicite d'un média à un autre média selon des modalités aussi diverses que l'allusion, le commentaire, la citation et l'imitation » (p. 157), tandis que le sens strict concerne « l'adoption par un média de schèmes de composition propres à un autre média » (p. 157).

Ce qui ressort de ces propos est qu'il y a deux échelles de grandeur qui se confondent. Il est en effet étonnant de voir que Rajewsky (2005) inclut, dans une même catégorie, les références à un « specific, individual work produced in another medium » et les références « to a specific medial subsystem [or] to another medium *qua* system » (p. 52, pour les deux citations). Autrement dit, elle n'effectue pas de distinction claire

entre les moments où un texte fait référence à un film précis en le nommant et les moments où un texte reproduit les techniques ou aspects d'un autre média en tant que tel. Dans ses articles, Rajewsky (2005, 2010) utilise parfois l'expression « fait référence à » et, à d'autres moments, « se constitue en relation à » (ma traduction) pour définir la même catégorie de phénomènes intermédiaires. C'est là que se situe, à mon avis, le problème des échelles de grandeur soulevé plus haut. Or, les passages où un texte fait référence à un autre produit médiatique ne supposent pas nécessairement une dynamique intermédiaire, alors que les moments où un produit littéraire se construit *en relation* à un autre média en traversant les frontières médiatiques impliquent un processus intermédiaire marqué.

Il faudrait donc procéder à une première scission des références intermédiaires, en proposant un autre terme pour les moments où une médialité étrangère au texte littéraire est « actualisée » par et dans celui-ci. Il me semble en effet que l'expression « faire référence à » n'est pas adéquate pour rendre compte de cette catégorie de phénomènes intermédiaires. Si je ne relève aucun problème à utiliser le terme de références intermédiaires pour circonscrire les pratiques énumérées par Harvey lorsqu'il parle de l'acception large de la notion, je crois qu'il serait possible de trouver des propositions conceptuelles plus intéressantes chez d'autres auteurs pour parler du « sens strict » de la définition. Étonnamment, c'est au sein même du texte de Rajewsky (2005) que j'ai trouvé la proposition la plus intéressante : son interprétation du concept de *remédiation*, tel que proposé par Bolter et Grusin (1999), mérite que l'on s'y attarde, dans cette optique.

De la référence à la remédiation

La remédiation de Bolter et Grusin (1999) est une notion qui a été reprise par plusieurs chercheurs, depuis la parution du livre éponyme dans lequel elle est développée. Elle est surtout utilisée dans les études consacrées aux technologies numériques, puisque selon les deux auteurs, « remediation is a defining characteristic of the new digital media » (p. 45). Cependant, si l'on s'en tient à la définition première qu'en donnent Bolter et Grusin, soit que la remédiation est « the representation of one medium in another » (p. 45), on peut également l'appliquer aux études littéraires, dans une perspective intermédiaire. Delphine Bénézet (s.d.), synthétisant le concept, explique en effet que « le processus de remédiation fonctionne dans plusieurs sens et directions et ne se limite pas aux nouveaux médias, même si une grande partie des exemples proposés par les auteurs évoque les nouveaux médias, la réalité virtuelle, les jeux vidéo, etc. » (para. 2).

Rajewsky (2005) insiste sur les différences entre deux façons de concevoir la remédiation. Si la première, qui concerne les nouveaux médias dans leur capacité de remédier ceux qui les ont précédés (par exemple, les sites Web qui ont la capacité de remédier des photographies, des images en mouvement et du texte), s'intègre mal dans le cadre de mon travail, j'estime que la deuxième est idoine pour mon projet. Il s'agit des moments où on retrouve « concrete instances of remediation in single media products » (p. 61). Rajewsky fait elle-même le parallèle entre cette dernière acception de la remédiation et les références intermédiales, utilisant les mêmes mots pour rendre compte de l'une et de l'autre (« *makes references* », « *constitutes itself in relation to* » [p.

61]), mais elle ne revisite tout de même pas sa définition des références intermédiales à la lumière de ces correspondances. Elle emprunte plutôt le chemin inverse : elle utilise, par moment, sa tripartition des phénomènes intermédiaux pour orienter son interprétation de la remédiation telle que conçue par Bolter et Grusin.

En suivant encore une fois le chemin inverse, je propose d'utiliser le terme de remédiation pour rendre compte des moments où un autre média est représenté dans un roman, puisque cette notion de « représentation » est justement au centre de la définition de Bolter et Grusin. Bien que la remédiation, chez ces derniers auteurs, concerne également la réappropriation des « anciens » médias par les médias numériques, je ne crois pas que cela puisse constituer un obstacle, ni porter à confusion lorsque l'on traite du texte romanesque. J'estime donc que le terme de « remédiation » est plus adéquat que « références intermédiales » pour parler de la catégorie de phénomènes intermédiaux que Rajewsky considère comme étant négligée par les études intermédiales. Il faut par contre préciser quels sont les processus pouvant mener à ces phénomènes de remédiation, en littérature. C'est effectivement une autre limite de la définition de Rajewsky (2005, 2010) : les processus mis en œuvre par et dans le texte littéraire pour engendrer une traversée des frontières médiatiques ne sont pas très bien définis.

Une utilisation synonymique

La définition des références intermédiales que donne Rajewsky est également amoindrie par son utilisation imprécise d'un grand nombre de termes, qu'elle semble considérer comme équivalents. Gharbi (2010) fait ressortir le problème lorsqu'elle explique que « nous pourrions encore reprocher à Rajewsky de ne pas raffiner

l'utilisation qu'elle fait — trop synonymique — des concepts d'imitation, d'évocation et de référence intermédiaire » (p. 82). Rajewsky (2005) met en effet côte à côte, sans distinction, « thematizes, evokes, or imitates » (p. 52), et le même amalgame se retrouve dans son texte ultérieur, où elle utilise indistinctement des notions telles que : ressemblance, association, imitation, évocation, représentation, simulation, etc. (2010, p. 57, ma traduction).

Cette confusion découle entre autres de la double échelle dont j'ai précédemment parlé, qui fait en sorte que « évoque » se retrouve aux côtés de « imite ». Cependant, les « synonymes » se côtoient même lorsqu'il n'est question que du « "as if" character of intermedial references » (Rajewsky, 2005, p. 54), qui correspond à la portion de phénomènes auxquels je m'intéresse. La nature des opérations pouvant créer des relations intermédiales dans un texte romanesque n'est donc pas claire, dans la terminologie de Rajewsky. C'est ici la notion de modélisation, telle que proposée par Schaeffer (1999) et utilisée par Vermetten (2005), qui me semble la plus adéquate pour rendre compte du processus par lequel le texte romanesque peut introduire une remédiation.

De l'imitation à la modélisation

Chez Schaeffer (1999), qui réfléchit sur les modes de fonctionnement de la fiction au sens large, on retrouve la notion de *modélisation mimétique fictionnelle*. Cette dernière suppose que, en tant que spectateurs (d'un produit médiatique, d'une œuvre, d'un jeu), nous sommes amenés « à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition

mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant » (p. 198). Dans un autre texte, Schaeffer (2002) ajoute que la « modélisation fictionnelle n'est pas contrainte par une relation d'homologie avec ce dont elle est un modèle, mais par une relation, beaucoup plus faible, d'analogie globale » (para. 21).

Chez Vermetten (2005), la notion schaefferienne de modélisation est utilisée comme une alternative à la notion d'imitation qu'elle tient à éviter, puisque selon cette auteure, « le verbe ne peut imiter que le verbe » (p. 498). La modélisation devient donc une *opération* sélective, qui

repose sur une schématisation, une sélection des traits de reconnaissance pertinents pour l'identification. On peut considérer [...] que ceux-ci sont prélevés sur l'ensemble constitué par les techniques d'élaboration du film (dont découlent [sic] directement [...] l'ensemble de ses composantes esthétiques) (p. 499)

Ainsi, la façon dont Vermetten utilise la notion de Schaeffer lui permet d'avancer qu'il y a des moments où le roman *modélise* des traits d'une autre esthétique, lorsque cette autre esthétique est prise comme modèle. Mon impression est qu'il s'agit là d'une expression adéquate pour expliquer comment la remédiation est rendue possible, en littérature.

Dans le but d'éviter d'utiliser de façon imprécise les notions d'imitation, d'évocation ou de thématization comme il a été reproché à Rajewsky de le faire, je propose donc de parler de *modélisation* pour rendre compte des processus et opérations mis en œuvre par le roman pour créer des moments de remédiation. Autrement dit, je crois qu'il est possible qu'il y ait *remédiation*, au sein d'un texte romanesque, lorsque ce dernier *modélise* des traits et caractéristiques appartenant à un autre média. Dans le cadre

de mon travail, la modélisation est donc entendue comme un type de traversées des frontières médiatiques qui peut s'appliquer à l'intermédialité littéraire. Les « traits » et les lieux de ces frontières restent par contre à préciser.

Les interactions

Des lieux imprécis

Bien que Rajewsky (2010) ait produit un texte au centre duquel se retrouve la notion de frontières médiatiques, il est difficile de discerner *où* se trouvent ces frontières, ainsi que la manière dont il est possible d'en parler. Tel que mentionné plus tôt, Rajewsky précise qu'elles sont « medially based as well as conventionally drawn » (p. 53), mais l'auteure ne propose pas de vocabulaire précis, ni d'exemples clairs pour les définir davantage. Puisque Rajewsky base justement sa tripartition des phénomènes intermédiaux sur la différence entre la nature des traversées des frontières médiatiques, ce manque de précision peut apparaître comme une insuffisance. À cet effet, Lars Elleström (2010) remarque que

it's not always clear when a medium is actually a distinct transformation of another medium, exactly when some of the indistinct media borders have been transgressed, or which traits are to be considered as belonging to the one medium or the other (p. 34).

Cela ajoute donc une difficulté supplémentaire à l'utilisation des références intermédiales comme outils d'analyse, puisque les lieux et la nature des interactions est difficilement cernable, si l'on s'en tient aux propos de Rajewsky.

Si cette dernière utilise des notions polysémiques pour rendre compte des opérations mises en œuvre pour produire des références intermédiales, on peut lui

reprocher de faire sensiblement la même chose lorsqu'il est question des éléments impliqués lors de ce type d'interactions. Rajewsky (2010) parle en effet des « *medium's own specific means and instruments, elements and/or structure* » (p. 58, je souligne) sans expliquer plus avant à quoi elle fait référence. Mon hypothèse est que ce problème découle du fait qu'elle ne définit pas clairement ce que sont les médias, ni ce qui les caractérise et les distingue les uns des autres. Je crois que c'est en utilisant la notion de média en tant que lieu multimodal, tel que le définit Lars Elleström (2010), qu'on peut atteindre un plus haut degré de précision. Les propositions terminologiques de cet auteur permettent également de mieux définir la nature et les lieux des frontières médiatiques, puisque la précision de cette dernière notion est, en quelque sorte, tributaire de la précision de la définition du média.

La multimodalité

Lars Elleström (2010) explique qu'il trouve « *unsatisfying to continue talking about "writing", "film", "performance", "music" and "television" as if they were different persons that can be married and divorced* » (p. 12). Il propose donc une approche de type *bottom-up* pour définir les médias, partant des « *basic categories of features, qualities and aspects of all media* » (p. 15), plutôt que des médias en tant que pratiques conventionnellement définies. Selon Elleström, il est nécessaire de diviser le média en sous-catégories, pour bien cerner les « *interrelated aspects of th[is] multifaceted concept* » (p. 12). Il propose donc les notions de média technique, média de base et média qualifié.

Le *média technique* est un « object, physical phenomenon or body that mediates, in the sense that it "realizes" and "displays" » les médias de base et les médias qualifiés (Elleström, 2010, p. 30). Il en est donc la condition d'existence, la matérialité de la réalisation. Le papier, le poste de télévision ou la scène de théâtre sont des médias techniques qui peuvent donner forme aux médias de base et aux médias qualifiés qui n'existeraient qu'à l'état virtuel, sans ces matérialités. Un seul média technique peut servir de condition d'existence à plusieurs médias de base ou qualifiés : le papier peut être le support d'articles de journaux, de poèmes, de lettres, de romans, etc.

L'expression *média de base* correspond à des « media that are mainly identified by their modal appearances » (p. 26), comme un texte (avant qu'on ne le reconnaisse comme un éditorial ou comme un poème) ou une image fixe (avant qu'elle ne soit peinture ou photographie).

Poursuivant cette logique, le *média qualifié* est une virtualité qui, pour s'actualiser, nécessite aussi un média technique qui sert de support à un média de base, mais à qui on reconnaît un *aspect contextuel* ou *opérationnel*. L'aspect contextuel qualifie un média par « the origin, delimitation and use of [this] media in specific historical, cultural and social circumstances » (Elleström, 2010, p. 24), tandis que l'aspect opérationnel fait référence aux caractéristiques esthétiques et communicationnelles d'un média. Pour illustrer ce dernier point, Elleström donne l'exemple du cinéma, qui n'a pas été érigé au rang de 7^e art dès son apparition. L'auteur explique que « it took a while before the many qualifying characteristics of the mediated content developed into recognizable media forms » (p. 25).

À la lumière de ce qui précède, on remarque que chez Elleström (2010), il existe un type de frontières médiatiques tracées par les aspects contextuel et opérationnel. Cela n'est par contre pas suffisant pour aborder avec précision les relations d'homologie et de dissemblance entre médias ; l'auteur met en évidence un deuxième type de frontières, qui se retrouve au niveau plus concret des *modes* et *modalités*. Selon Elleström, les modalités correspondent à « these four *necessary categories* in the area of the medium ranging from the material to the mental » (p. 16, je souligne). Il s'agit des modalités matérielle, sensorielle, spatiotemporelle et sémiotique. Ces quatre modalités se subdivisent en différents modes, conçus comme « the variants of the modalities » (Elleström, 2010, p. 16). Dans son article, Elleström définit plus en détail les modalités et exemplifie les modes dans un tableau récapitulatif (voir annexe 1).

Considérer les médias comme des lieux multimodaux, c'est-à-dire comme une combinaison particulière de modes et d'aspects, a plus d'un avantage. Cela permet d'abord de clarifier quels sont les moyens (i.e. « the medium's own specific means and instruments » [Rajewsky, 2010, p. 58]) dont dispose le roman pour créer des moments de remédiation, puis d'identifier ce qui, des médias impliqués, peut être modélisé par le texte romanesque. La multimodalité d'Elleström (2010) offre également la possibilité de définir l'emplacement des frontières médiatiques qui peuvent être momentanément traversées, dans un roman donné. Les propositions de cet auteur permettent donc d'identifier quelles sont les constituantes des médias (soit les modes et les aspects) qui définissent une médialité donnée et qui rendent possibles les interactions intermédiatiques.

Les effets : entre transparence et opacité

Rajewsky (2010) explique que dans les cas de références intermédiaires, « additional layers of meaning will be opened up » (p. 59) et qu'il faut en tenir compte lors de l'analyse, mais elle ne développe pas cette idée davantage. Dans la suite de son texte, elle insiste par contre sur le fait que l'une des caractéristiques typiques des références intermédiaires est que la différence entre les médialités mises en relation « becomes apparent in quite an obvious way » (p. 59). Cette idée est intéressante dans la mesure où il n'y a qu'une seule matérialité présente, dans le cas des références intermédiaires. Pour modéliser une autre médialité en mettant les divergences médiatiques en évidence, le roman doit nécessairement « s'effacer » à certains moments, puis affirmer plus fortement son identité à d'autres. Cette idée est en effet sous-jacente à l'analyse que Rajewsky (2010) fait de *Körper*, lorsqu'elle parle d'un moment où « it is *as if* dance theater turned into painting, yet explicitly pointing to a medial difference, to its own mediality and to the so-called "as if" character of the whole procedure » (p. 58).

Pour traiter cette dynamique intermédiaire avec plus de précision, on peut encore une fois se pencher sur les concepts de Bolter et Grusin (1999), qui supposent que la remédiation comporte deux dimensions contradictoires et inséparables : *hypermediacy*, qui vise à mettre en évidence la présence du média, et *immediacy* qui, à l'opposé, vise une impression de transparence médiatique. Prenant également appui sur les notions de ces auteurs, Walter Moser (2007) parle d'*opacité* lorsque, dans un moment de remédiation, une médialité « gagne de la concrétude » (p. 85) et de *transparence* lorsqu'un média fait valoir son « inexistence (*transparency, immediacy*) par rapport à ce

vers quoi il assure la médiation » (p. 83). Ces notions permettent d'aborder plus précisément la dynamique interactionnelle impliquée par la remédiation, en littérature. Pour qu'il y ait remédiation dans un roman, ce dernier doit momentanément tendre vers une certaine transparence lorsqu'il modélise les modes et aspects d'un autre média, mais ce faisant, il attire l'attention vers ses propres caractéristiques modales et affiche ainsi son opacité¹². Penser les interactions en termes d'opacité et de transparence permet ainsi de rendre compte des relations de pouvoir qui peuvent s'installer entre les médias impliqués. Cela rejoint également l'idée du « média dominant » de Werner Wolf (1999), qui suggère qu'il est intéressant de vérifier si, lors d'un échange intermédial, un « medium is dominant as opposed to a non-dominant one » (p. 38).

Les types de remédiation

Cette attention portée aux relations de pouvoir impliquées dans une œuvre littéraire qui présente une dynamique intermédiale mène vers un critère pertinent pour la classification des phénomènes. Il est en effet nécessaire de définir un critère menant à une subdivision des types de remédiation pouvant être repérés dans une œuvre littéraire, puisque, comme le mentionnent Wolf (1999) et Elleström (2010), il y a différents « degrés » de relations intermédiales et leur identification est une question d'interprétation¹³. Le degré d'opacité (ou de concrétude) du média représenté est en

¹² Selon Moser (2007), « la médialité d'un art qui tend à s'auto-effacer dans un semblant de transparence, devient nécessairement apparente quand deux médias différents entrent en jeu et interfèrent » (p. 80).

¹³ On peut en effet lire, chez Wolf (1999), que « to decide whether, e.g., a single reference to another medium in a novel requires the label "(covert) intermediality" is ultimately a matter of practical usefulness and depends on the purpose of the respective interpretation » (p. 45). Dans le même ordre d'idées, Elleström (2010) suppose que « the only method of deciding whether it is a case of "strong" transformation or "weak" reference is to interpret » (p. 35).

mesure de remplir cette fonction. Son application aux phénomènes intermédiaux en littérature permet de repérer trois types de remédiation : la modélisation d'une médialité, d'un produit médiatique fictif, ou d'une production médiatique réelle.

La modélisation d'une médialité

La première relation intermédiaire sur laquelle il est intéressant de se pencher, à des fins d'analyse, est le phénomène de remédiation par modélisation d'une *médialité*. Cela poursuit en quelque sorte les réflexions sur l'interartialité, puisque « le dispositif interartiel, se doublant d'un dispositif intermédiaire, développe une fonction heuristique dans la mesure où il donne *à voir* et à connaître la médialité de l'art » (Moser, 2007, p. 91). Je pense ici aux moments où un roman modélise les modes et aspects d'un autre média (de base ou qualifié), en n'en gardant que la structure, les principes de fonctionnement (Vermetten, 2005) ou le mode d'apparaître (Huglo, 2007). Werner Wolf (1999) définit bien les grandes lignes de ce type de remédiation en expliquant que « the signifiers of the dominant medium are used in the way customary and typical of it and only serve as a basis of this signification without being iconically related to the other medium » (p. 44). Le roman modifie donc peu ses caractéristiques modales et ne tente pas de se faire transparent ; la littérarité (soit la médialité du roman) demeure forte, mais un nouveau schème de composition (Harvey, 2011) est ajouté. L'effet-cinéma dont traite Vermetten (2005), où le roman « modélise un trait où l'autre de l'esthétique filmique » (p. 498), est un bon exemple de ce type de remédiation.

Cela concerne donc les moments où le roman « joue avec » ses frontières médiatiques (Rajewsky [2010] utilise l'expression *playing around*), sans toutefois les

traverser trop ostensiblement. Une telle relation intermédiaire n'implique pas de rupture dans le flux romanesque, et rarement dans sa structure énonciative. Les modalités du roman sont inchangées, mais elles sont mises à profit pour créer une relation interesthétique en modélisant les modes et aspects de l'autre médialité, vers laquelle le lecteur est amené à se tourner. Le média « non-dominant » n'est pas représenté de façon concrète, étant donné qu'il n'est pas porteur d'un produit médiatique par lui-même. Dans l'étude de Vermetten (2005), par exemple, il n'est pas question de la modélisation d'un produit filmique, mais d'une sélection de « traits de reconnaissance » tels que l'éclairage, la prise de vue, la taille du plan, la mobilité du cadre, le montage, ou encore la relation entre image et son (p. 499).

La modélisation d'un produit médiatique fictif

Il arrive également que le roman modélise un média non-dominant de façon plus concrète en actualisant un produit médiatique *fictif* (i.e. un produit médiatique qui est créé par et dans le texte, dans une relation d'enchâssement). Ce produit médiatique est, le plus souvent, réalisé par une instance intradiégétique identifiable et introduit donc un dialogue entre l'auteur du roman et le personnage producteur. Il s'agit d'un phénomène qui implique une pratique à la fois interdiscursive et intermédiaire, puisque le dialogue qui s'ouvre entre les instances énonciatives mène, dans ce cas, à une interaction entre les médialités qui sont alors mises en relation.

Wolf (1999) propose une idée semblable en traitant des moments où « an equally non-dominant "other" medium informs (a part of) a work, its signifiers and/or the structure of its signifieds in a more substantial, though still indirect way » (p. 44). Selon

l'auteur, « this work or a part of it, while retaining the typical aspect of [the] dominant medium, [...] gives the impression of representing [the non-dominant medium] mimetically, as far as that is possible » (p. 44). On peut ici penser aux passages où un roman représente une missive ou un article de journal, par exemple. Le fait que ces deux derniers types de produits médiatiques possèdent le même mode sémiotique et le même média de base que le roman (le texte écrit) rend les implications modales moindres et attire ainsi l'attention sur le brouillage des frontières entre les aspects qualifiants des médias. Si le mode sémiotique, le média technique et le média de base diffèrent, comme lorsqu'une peinture est décrite, le « mimétisme » est inévitablement moins fort et la traversée des frontières modales est plus importante.

L'enjeu de la modélisation concerne, dans ce cas, la complexité des relations entre les modalités et les aspects des médias impliqués. En effet, le média non-dominant gagne en opacité en rompant momentanément le flux narratif et énonciatif du roman, et ce dernier se fait conséquemment plus transparent. Il demeure par contre la condition de possibilité de la remédiation ; le roman, parce qu'il est la structure enchâssante, détermine nécessairement le mode d'apparaître de l'autre média. Il se crée donc un certain « "in-betweeness", something actually situated *between* two [...] medial forms » (Rajewsky, 2010, p. 59) amené par les manipulations modales et aspectuelles auxquelles les deux médias sont soumis.

La modélisation d'une production médiatique réelle

Le troisième type de remédiation est obtenu par la modélisation d'une production médiatique réelle, c'est-à-dire d'un produit médiatique antérieur et extérieur au roman *et*

de sa médialité. Il s'agit là d'une sorte de prolongement médial de l'intertextualité, dans le sens où il y a « la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8), mais où ce « texte » (ou produit médiatique) est accompagné par la modélisation de sa médialité d'origine. C'est donc une pratique qui concerne, « au-delà du caractère migratoire des récits, les schémas perceptifs liés à ces récits, à leurs médiatisations, aux divers arts-médias somme toute qui leur prêtent forme » (Gharbi, 2010, p. 72). Dans ce type de remédiation, le roman ne fait pas qu'adapter un produit médiatique ; il se constitue *en relation* avec une *production* préexistante. Le média représenté est ainsi plus « concret » que dans les deux phénomènes décrits plus haut, puisqu'il est rattaché à un produit médiatique qui existe réellement (et qui n'est donc pas créé *par* le roman)¹⁴. On peut ainsi avancer, suivant Wolf (1999), que « the intermedial involvement of the "other" medium implies its presence in the dominant medium not only as a signified but also as a specific referent » (p. 68).

Contrairement à Elleström (2010), qui considère qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre les représentations de produits médiatiques réels ou fictifs¹⁵, je suis plutôt d'avis qu'il est important de les distinguer, dans la mesure où le produit médiatique réel implique un contexte qui est *extérieure* au roman. Cela peut donc engendrer une relation de modélisation différente. Dans ce dernier type de remédiation,

¹⁴ Walter Moser (2007) expose quelques stratégies qui impliquent ce type d'interactions, dans le cas de la remédiation de la peinture par le cinéma. Par exemple : « pour montrer le tableau dans le média film, on le transpose en l'histoire de sa "fabrication" et on raconte le processus de création de ce tableau, ce qui peut culminer dans l'acte de peindre filmé » (p. 84).

¹⁵ « There is no fundamental difference between the descriptions of, for example, an existing photo and a non-existent photo. » (Elleström, 2010, p. 35)

les interactions possibles sont rendues nombreuses par le fait que les relations se trouvent à la fois au niveau du récit (par la relation intertextuelle que le phénomène implique) et au niveau de la médialité des médias. Il y a en effet une dimension supplémentaire impliquée par ce type de remédiation : il est intéressant de considérer les transformations que subissent les différents éléments constitutifs de la production médiatique « première » lors du processus de modélisation.

La pertinence des indices

Il est toutefois important de rappeler que ces trois types de remédiation relèvent d'une *intermédialité indirecte* (Wolf, 1999) et que les médialités non-dominantes ne peuvent être modélisées qu'en partie. À ce sujet, Wolf (1999) remarque que « intermediality here often has to be "discovered" and this discovery justified. » (p. 44). Il est donc pertinent, dans un contexte d'analyse, de repérer des *indices* (Vermetten, 2005) qui ont pour fonction d'attirer l'attention du lecteur vers le média modélisé. Il est possible de classer ces indices en deux catégories : *vocabulaire et énoncés marqués*, puis *personnages et contexte diégétique*. Le vocabulaire et les énoncés marqués font référence à l'utilisation d'un vocabulaire spécialisé (ou d'un champ lexical relié à un média précis) et à des tournures de phrases qui attirent l'attention vers une certaine médialité. Dans cette optique, la présence d'un vocabulaire relatif aux codes d'une partition musicale ou des métaphores comparant des voix à des instruments pourraient indiquer une remédiation d'un genre musical. La catégorie « personnages et contexte diégétique » fait plutôt référence aux indices qu'il est possible de découvrir dans le signifié du roman (par exemple : un personnage peintre ou une scène se déroulant dans un studio de cinéma).

En résumé, penser l'intermédialité littéraire en termes de *remédiation* semble adéquat pour rendre compte des moments où il y a représentation d'un média non-littéraire dans une œuvre romanesque, puisque cela concorde avec la définition de base qu'en donnent Bolter et Grusin (1999). Synthétiser les différents processus mis en œuvre pour créer des moments de remédiation en parlant, de façon plus globale, d'une *relation de modélisation* (Schaeffer [1999] dans Vermetten [2005]) offre la possibilité d'éviter les termes polysémiques d'imitation, thématization, évocation, etc., que l'on retrouve dans plusieurs travaux. Concevoir les médias en tant que systèmes multimodaux permet ensuite de préciser les éléments (modes et aspects qualifiants) constitutifs d'une médialité qui sont susceptibles d'être modélisés par le roman. Finalement, interpréter les interactions ainsi créées en termes de relation de pouvoir entre les médias dominant et non-dominant, en mobilisant les concepts de transparence et d'opacité, m'a permis de repenser les phénomènes décrits par Wolf (1999) selon le critère de concrétude du média représenté.

Chapitre 3

Analyses

Le roman d’Alessandro Baricco

Alessandro Baricco est un auteur contemporain qui a lui-même fait une incursion dans les univers de plusieurs arts et médias. En plus d’être romancier, il est notamment journaliste, homme de théâtre et musicologue. Ce parcours multidisciplinaire transparaît dans son œuvre écrite, qui présente souvent une narration empreinte de musicalité et de marques d’oralité. *Océan mer*, dont les personnages principaux poursuivent une quête d’expression, est particulièrement représentatif de la dynamique intermédiaire qui traverse l’œuvre de Baricco. Certains protagonistes sont imbriqués dans des médialités particulières dont ils tentent de s’affranchir, tandis que d’autres essaient (sans succès) de représenter cet objet insaisissable qu’est la *mer*. Leurs destins s’entremêlent à la pension Almayer, endroit étrange qui borde la mer et qui semble plus près du rêve que de la réalité.

Ce roman, à lui seul, contient les trois types de remédiation que j’ai plus tôt définis. Afin de démontrer l’efficacité du modèle que j’ai construit dans le précédent chapitre, je propose de me livrer à l’analyse de cinq objets distincts, tirés du roman *Océan mer*, qui répondent à différentes questions d’analyse. Plutôt que l’élaboration d’une étude du roman dans sa globalité, j’estime que cette approche méthodologique va mettre en évidence la fonctionnalité de mon outil d’analyse dans plusieurs contextes, soulignant *ipso facto* sa polyvalence.

Je procéderai donc à l'analyse successive de cinq interactions intermédiales, contenues dans le roman. Les deux premiers segments traitent des remédiations par modélisation de médialités, puis ils sont suivis par deux autres analyses qui étudient la modélisation de produits médiatiques fictifs. Je propose, en dernier lieu, une étude de la relation entre *Océan mer* et une production médiatique réelle, soit *Le Radeau de la Méduse*, du peintre Théodore Géricault.

L'ouverture qui donne le ton

Les premières pages du roman sont d'abord intéressantes à étudier, dans la mesure où elles me permettent de confirmer la pertinence d'une approche intermédiaire d'*Océan mer*. Il est en effet fort probable que l'ouverture du roman de Baricco (p. 13-16) présente une dynamique intermédiaire qui annonce le ton du roman. On peut supposer, comme Maurice Émond (1993), que les premiers mots sont souvent « la clef du texte [et qu'ils] nous livrent mille données essentielles concernant le genre ou sous-genre, le point de vue, le lieu, le temps, le personnage, l'atmosphère, le rythme, le style, le ton » (p. 87). En acceptant l'hypothèse générale selon laquelle chaque personnage principal d'*Océan mer* est accompagné par un média particulier, l'ouverture du roman, qui introduit Plasson et Ann Devéria, devrait présenter deux instances de remédiation. Après avoir montré que certains passages modélisent en effet les caractéristiques modales et aspectuelles de la peinture et du cinéma, je montrerai comment la réaffirmation de la littérarité donne des indices sur le contexte d'énonciation du roman en supposant la présence d'un personnage écrivain.

Plasson par la peinture

Certains indices permettent d'abord de remarquer qu'une remédiation de l'art de la peinture entoure la présentation du personnage Plasson. Le premier indice qui permet au lecteur de tourner son attention vers cette autre médialité est très tôt introduit, lorsqu'il est signifié que le personnage présenté est un peintre, et qu'on le *voit* : « à le voir de loin, ce n'est guère qu'un petit point noir : au milieu du néant, le rien d'un homme et d'un chevalet de peintre » (OM, p. 13). Le contexte diégétique dans lequel Plasson est dévoilé contribue également à attirer l'attention du lecteur vers la peinture, puisqu'il est *en train* de peindre, « tournant entre ses doigts un fin pinceau », avec, « sur le chevalet, une toile » (OM p. 14).

La prise en considération de ces indices nous permet de remarquer que le roman, malgré une faible adéquation modale avec la peinture, ajoute les schèmes de composition de cette dernière à la description de Plasson. Le vocabulaire des premières pages d'*Océan mer* ainsi que certaines constructions syntaxiques sont en effet conçus pour modéliser la médialité de la peinture. La remédiation est même introduite assez clairement, au début de l'extrait : « Ce pourrait être la perfection – image pour un œil divin – monde qui est là et c'est tout, muette existence de terre et d'eau, œuvre exacte et achevée » (p. 13). L'art de la peinture est ensuite rendu présent par une insistance sur sa matérialité, à travers une accumulation de mots et d'expressions qui renvoient aux instruments et médias techniques de la peinture¹⁶. On remarque également que l'écriture tend à occulter le mouvement de la scène, ce qui contribue à rappeler le temps fixe et

¹⁶ « couleurs », « soies du pinceau », « ombre », « grain », « toile », « pinceau », « chevalet », « point noir », « surface », « accroc », « appareil », « mécanisme », « image ».

arrêté d'une image peinte¹⁷. L'impression laissée est donc que Plasson, tout comme les éléments qui l'entourent, sont immobiles, *figés* et offerts à la *vue*. Le mode visuel de la peinture est en effet mis en évidence par la forte présence de termes reliés à la vision tels que « vue », « œil divin », « à le voir de loin », « icône », « fenêtre » et « lucarne », alors que la sonorité est niée par la répétition de « silence » et « silencieuse » ainsi que par des énoncés tels que « muette existence de terre et d'eau » (p. 13). Finalement, c'est la peinture en tant que système de représentation et en tant qu'art qui est mise de l'avant par la juxtaposition de termes qui créent une distance avec le représenté (« mécanisme », « appareil », « répertoire ») et d'expressions liées au sublime, qui confirment l'aspect esthétique et artistique de cette représentation (« œuvre exacte et achevée », « sainte icône », « perfection », « spectaculaire mise en scène de l'être », « grand tableau »).

L'ouverture du roman présente donc Plasson comme s'il était l'objet d'un tableau, mais il est également important de noter que l'espace du lecteur est déterminé par cette première interaction entre le livre et la peinture. L'insistance sur le point de vue et sur la peinture en tant que système de représentation ne fait pas que transformer le lecteur en spectateur : cela induit également un *parcours* spectral, un déplacement dans un espace extérieur au tableau. Il y a en effet un changement d'échelle de grandeur qui suppose que le détenteur du point de vue se rapproche de l'objet décrit, lorsque l'on passe d'un paragraphe à l'autre : « À le voir de loin, ce n'est guère qu'un point noir : au milieu du néant, le rien d'un homme et d'un chevalet de peintre // Le chevalet est amarré

¹⁷ « image », « monde qui est là et c'est tout », « achevée », « suspendre », « planté là », « amarré », « posées », « amarré à quatre pierres posées dans le sable », « oscille imperceptiblement », « sentinelle [...] dressée là », « repos », « redevient attente », « ne se retourne même pas », « fixer », « sèche aussitôt en ramenant la blancheur d'avant ».

par de mince cordes à quatre pierres posées dans le sable » (p. 13). Le spectateur « s'avance » donc assez près de ce qui semble être un tableau pour y percevoir des détails, mais n'y pénètre pas : une modélisation du cadrage de la surface peinte pose définitivement le lecteur en spectateur qui se trouve *devant* une représentation. Il est en effet indiqué qu'une femme « raye de droite à gauche la perfection désormais enfuie du grand tableau » (p. 14), ce qui exclut la possibilité d'une *immersion* du lecteur, où les notions de droite et de gauche n'auraient alors pas de sens.

Ann, objet filmé

Vers le milieu de l'extrait (p. 14) s'opère par contre un changement, où la remédiation de la peinture s'amenuise. Cela concorde avec l'arrivée du second personnage, Ann Devéria, qui vient transformer, voire occulter les modes et aspects de la peinture. Ce sont justement *ses pas* qui font fuir la perfection du grand tableau en le rayant. Elle introduit le mouvement et le défilement du temps dans la scène, « longeant le ressac de la mer [...], grignotant la distance qui la sépare de l'homme et de son chevalet jusqu'à n'être plus qu'à quelques pas de lui, puis juste à côté » (p. 14). Cependant, le changement de registre n'est pas drastique : Plasson *résiste*, quelque temps. « Il ne se retourne même pas. Il continue à fixer la mer. Silence. » (p. 14). Même lorsqu'il commence lui-même à bouger, il trace sur sa toile « l'ombre d'une ombre très pâle que le vent sèche aussitôt en ramenant la blancheur d'avant » (p. 15), ce qui rend finalement son action inopérante.

Malgré cette résistance, la médialité de la peinture se fait de plus en plus transparente, à mesure que les modes et aspects modélisés sont remplacés. Tel que

mentionné précédemment, le mouvement et le temps linéaire viennent remplacer l'immobilisme et la fixité du début de l'extrait, défaisant ainsi la modalité spatiotemporelle de la peinture. C'est ensuite le silence qui fait place à la parole, par l'introduction d'un dialogue. Le son prend alors une importance à la fois sensorielle et matérielle, et vient confirmer le changement de régime médiatique : lorsque Ann parle à Plasson pour la première fois, « la question paraît le *réveiller*. Elle est *parvenue* jusqu'à lui » (p. 15, je souligne). Considérant que l'arrivée d'Ann Devéria ajoute du mouvement et du son à ce qui était précédemment une image, et que le temps avance au lieu d'être arrêté et fixe, on peut déduire que ce personnage est accompagné par la remédiation d'un média qui inclut l'image en mouvement et le son, donc du cinéma.

La présentation physique d'Anne Devéria est en effet fragmentée par un effet de cadrage qui ne montre que des parties successives de son corps. Elle apparaît comme la somme de différents plans : « le visage de la femme », « les lèvres de la femme », « d'un coin à l'autre de la bouche », « tête couverte », « manteau violet », « les pas de cette femme ». Ceci n'est pas sans rappeler le traitement de la femme dans le cinéma dominant (le cinéma hollywoodien, notamment), où « la caméra [...] transform[e] le corps féminin en objet morcelé » (Laura Mulvey paraphrasée par Sellier, 2003, p. 116). On remarque ainsi que son corps et sa féminité¹⁸ sont mis de l'avant, ce qui la pose d'emblée comme un personnage sexué et *regardé*. Un procédé de montage est également modélisé par une brusque ellipse, qui met en évidence le fait que la scène n'est pas offerte à la *vue* du

¹⁸ Sa féminité est soulignée par d'autres vocables tels que « femme », « enveloppée », « se serre », « frissonner », « nue », « rouge carmin », « rose ».

lecteur/spectateur dans sa totalité : « Depuis longtemps, elle s'est retournée, et elle mesure de nouveau la plage immense du rosaire mathématique de ses pas » (p. 15).

Il est également intéressant de remarquer que le style d'écriture change momentanément, suite à l'introduction du dialogue. Les actions de Plasson sont tout à coup rendues avec un style qui rappelle celui des didascalies d'un scénario de film :

il approche le pinceau du visage de la femme, hésite un instant, le pose sur les lèvres et lentement le fait glisser d'un coin à l'autre de la bouche. Les soies se teignent de rouge carmin. Il les regarde, les trempe à peine dans l'eau, et relève les yeux vers la mer (p. 15).

Cette succession d'actions crée ainsi une rupture avec le style plus fluide et métaphorique qui caractérise le début du chapitre. Ainsi, bien que les indices de la remédiation du cinéma soient moins évidents que dans le cas de la peinture, l'addition des éléments qui pointent vers le septième art (l'impression de montage et d'images en mouvement, l'introduction du dialogue et du son, le personnage féminin typé et le style haché des didascalies) soulignent bien le lien entre Ann Devéria et l'art du film.

La troisième médiation

La modélisation des traits cinématographiques disparaît lorsque Ann sort de la scène (p. 15), mais la médialité de la peinture ne retrouve toutefois pas l'opacité qu'elle avait dans les premiers paragraphes. Le chapitre se clôt plutôt sur une réaffirmation de la littéarité, mise en évidence par les interactions médiatiques précédentes. Comme le souligne Moser (2007), « la médialité d'un art qui tend à s'effacer dans un semblant de transparence, devient nécessairement apparente quand deux médias différents entrent en jeu et interfèrent » (p. 80). Le retour vers le littéraire est en effet annoncé à la dernière

page, lorsqu'il est dit qu' « on pourrait rester des heures à regarder cette mer, et ce ciel, et tout ce qui est là, mais on ne trouverait rien de cette couleur. Rien qui se puisse *voir* » (p. 16). On sent ici une négation de l'image au profit de l'imaginaire ainsi qu'une insistance sur le caractère arbitraire des représentations, ce qui maintient l'effet de distanciation du lecteur par rapport au représenté.

La fin du chapitre correspond davantage à un incipit typique, en ce sens que

le texte littéraire nous oblige à parcourir la phrase qui, elle, s'étend dans l'espace et le temps, a un début et une fin, un continuum. Dès lors, il n'est guère étonnant que l'incipit parle de temporalité et d'espace [...], mimant ainsi la fonction temporelle et spatiale des commencements (Émond, 1993, p. 87).

Les derniers paragraphes offrent effectivement les repères temporels et spatiaux qui manquaient aux passages précédents, et livrent des informations plus générales sur

Plasson :

La marée, dans ces contrées, arrive avant que tombe l'obscurité. Juste avant. [...] Chaque soir, une petite barque vient le chercher, peu avant le coucher du soleil, quand l'eau déjà lui arrive au cœur. C'est lui qui le veut ainsi. Il monte dans la petite barque, il y charge son chevalet et le reste, et se laisse ramener (p. 16).

Ainsi, après s'être momentanément faite transparente au profit de la peinture et du cinéma, la médialité du roman se réaffirme en présentant un style plus conventionnel, à la fin du chapitre. Cependant, bien que l'extrait précédemment cité puisse donner l'impression d'une narration omnisciente et extradiégétique, les dernières phrases suggèrent qu'il en est autrement. Il est en effet possible de croire que les derniers mots appartiennent à un personnage qui, attendant que la plage soit déserte, a été témoin de la scène entre Plasson et Ann : « Et à présent qu'il est parti, il n'y a plus assez de temps. L'obscurité suspend tout. Il n'y a rien qui puisse, dans l'obscurité, devenir *vrai* » (p. 16).

Le retour marqué de la littérarité permet donc de discerner un troisième personnage, qui serait pour sa part *en relation avec* la littérature. Cela ne correspond à aucun des protagonistes d'*Océan mer*, mais à la toute fin du livre, un mystérieux personnage sort d'une chambre de la pension Almayer avec une montagne de papier. Selon Émond, « on ne peut parler de l'incipit sans dire un mot de son double, l'explicit [...] L'espace du texte est tout entier contenu entre ces deux pôles qu'il faut mettre en rapport comme des échos qui se répondent mutuellement » (p. 88). On peut donc supposer qu'il s'agit du même personnage qui, subtilement présent au tout début du livre, est le dernier à quitter la pension. Il est intéressant de noter que, lorsqu'il part, la pension se met à « se détacher du sol et se désagrèger, légère, [à] partir en mille morceaux, qui [sont] comme des voiles et qui mont[e]nt dans l'air [...] et avec eux emport[e]nt tout, loin, et aussi cette terre, et cette mer, et les mots et les histoires, tout, dieu sait où » (p. 283). Cela donne un indice sur le contexte d'énonciation du roman : si le personnage écrivain a *créé* la pension et les événements qui s'y déroulent et qu'il est présent dès l'ouverture d'*Océan mer*, on peut croire que c'est en fait « son texte » qui nous est donné à lire.

Les premières pages du roman de Baricco introduisent donc d'emblée la complexité des relations intermédiales qui caractérise le roman. Il y a en effet deux dimensions importantes qui sont installées dans l'incipit : les relations entre les personnages et les médias ainsi que les interactions entre la littérarité du roman et d'autres médialités.

La quête d'Elisewin

Ainsi, les remédiations qui sont obtenues par la modélisation d'une médialité, dans *Océan mer*, accompagnent les protagonistes auxquels elles sont rattachées. Par le fait même, elles peuvent orienter la lecture que l'on fait d'un personnage donné. Le schème de composition que le roman trace, à la manière d'un filtre, attribue une nouvelle forme au protagoniste présenté. Cette forme est déterminée par les caractéristiques médiatiques du média qui sert de modèle ainsi que par la position qu'occupe le personnage dans la remédiation. À cet égard, le parcours d'Elisewin, personnage introduit au deuxième chapitre (p. 17), est particulièrement intéressant à analyser.

À mesure que la médialité du conte dans lequel elle prend racine s'affaiblit, Elisewin change d'*état*, entre autres grâce au transfert des histoires d'un autre personnage (son double négatif, en quelque sorte). Après avoir exposé que le roman modélise certains aspects du conte en misant sur l'oralité d'un énonciateur collectif, je montrerai comment la mise en relation du personnage d'Elisewin avec ce média ajoute une nouvelle dimension à sa quête. C'est en effet en s'émancipant progressivement du média qui la contraint qu'Elisewin passe du statut d'*objet créé* à celui de *sujet créateur* de sa propre histoire.

Le conte : oral et collectif

Le chapitre qui présente la jeune Elisewin, fille du baron de Carewall, installe dès la première phrase l'importance de l'oralité. Avant même qu'elle ne soit introduite, Elisewin fait d'emblée l'objet de récits oraux et collectifs : « certains, alors, *en la voyant*,

s'entendaient dire, à voix basse – Elle en mourra / ou bien – Elle en mourra / ou encore – Elle en mourra / et même – Elle en mourra » (p. 17, je souligne). Les mots sont d'ailleurs posés comme ayant une relation d'adéquation « matérielle » avec leur signifiant. Pour définir la « maladie » dont est atteinte Elisewin (qui a peur de tout), il est écrit que « c'est quelque chose de moins, s'il y avait un nom pour ça il serait très léger, le temps de le dire et il a disparu » (p. 17). Ce que l'on apprend ensuite sur le personnage et sa « maladie » est livré par une succession de répliques qui se complètent pour former la narration :

- Quand elle était petite, un jour un mendiant arrive et commence à chanter une complainte, la complainte fait peur à un merle qui s'envole...
- ... fait peur à une tourterelle qui s'envole et c'est le battement de ses ailes...
- ... les ailes qui battent, un bruit de rien...
- ... c'était il y a peut-être une dizaine d'années...
- ... la tourterelle passe devant sa fenêtre, un instant, comme ça, et elle, elle lève les yeux de ses jeux et je ne sais pas, elle avait la terreur sur elle, mais une terreur blanche, je veux dire que ça n'était pas comme quelqu'un qui a peur, c'était comme quelqu'un qui s'apprêtait à disparaître...
- ... un battement d'ailes...
- ... quelqu'un dont l'âme s'échappe...
- ... tu me crois ? (p. 18).

Elisewin apparaît donc dès le début comme la somme de ce qui est *dit* sur elle par « les gens de Carewall ». C'est là une des caractéristiques essentielles du conte oral :

le contenu [...] ne relève pas de la responsabilité du narrateur : c'est le don de la tradition, c'est-à-dire qu'il est amené jusqu'aux lèvres du locuteur par une suite ininterrompue de narrateurs antérieurs qui composent une chaîne de transmission sur laquelle s'appuie la tradition (Bergeron, 2012, p. 27).

Le roman mise donc sur la modélisation de l'aspect contextuel¹⁹ du conte oral en faisant d'Elisewin un personnage créé par une énonciation collective, qui transforme le lecteur en un « tu » qui se fait conter l'histoire de la fille du baron de Carewall. Elisewin correspond elle-même au personnage typique d'un conte avec une quête

¹⁹ Rappelons que l'aspect contextuel concerne « the origin, delimitation and use of a media in specific historical, cultural and social circumstances » (Elleström, 2010, p. 24).

conventionnelle : fille protégée d'un riche baron, « [e]lle devra prendre mari [...] Elle devra quitter ce château et voir le monde [...] Elle devra avoir des enfants » (OM, p. 31).

Elisewin : captive de la remédiation

Dans un premier temps, Elisewin paraît enfermée dans cette remédiation du conte oral. La « chaîne de transmission » du récit, comme un éternel recommencement, est modélisée par la circularité de la présentation d'Elisewin : le chapitre commence au milieu d'une phrase (« ...mais rarement, au point que certains, alors, en la voyant, s'entendaient dire, à voix basse [...] » [p. 17]) dont le commencement est livré à la dernière page (« [...] elle cessait alors d'être l'ombre qu'elle était et elle courait, mais rarement, au point que certains, alors, en la voyant, s'entendaient dire à voix basse... » [p. 22]). Ainsi, contrairement aux autres remédiations du roman, celle-ci présente un univers clos, un micro-récit qui peut recommencer éternellement. La claustration d'Elisewin, d'abord amenée par la circularité du chapitre, est également appuyée par des éléments intradiégétiques qui en reprennent la construction. Elisewin est en effet confinée à son jardin, où « les sentiers étaient circulaires, à la seule et audacieuse exception de deux ou trois allées qui serpentaient en dessinant des boucles douces et régulières » (p. 18). On peut aussi noter qu'il est difficile de se rendre au château, comme s'il était encerclé par un sort. Un homme qui doit s'y rendre note la difficulté d'y accéder en utilisant un vocabulaire connoté qui rappelle l'univers des contes et légendes, un jour où il fait « *un froid de l'autre monde, ce fut un enfer d'arriver là-haut, le cheval fumait, ses pattes au petit bonheur dans la neige, et le traîneau qui dérivait derrière, si je n'y suis pas dans dix minutes je vais mourir [...], et sans même savoir ce que diable le*

baron veut absolument me faire voir » (p. 19, je souligne). Le baron lui-même n'est d'ailleurs jamais sorti de Carewall, où il y a, « tout autour, des collines » (p. 17).

Elisewin est donc d'abord installée dans cet espace fermé qu'est le conte, où « la narration [est] bien encadrée [...], délimitant le champ clos du récit où se déploiera la geste des héros » (Bergeron, 2012, p. 29). Elle apparaît comme un objet passif, créé par ce que racontent les gens de Carewall. Cet état commence cependant à changer lorsqu'elle va finalement au-delà des terres de son père pour se rendre à la *mer*, qui devrait la libérer de ses peurs. Elle sort donc progressivement de l'univers du conte où elle a pris naissance en entreprenant son voyage vers la pension Almayer (située au bord de la mer). Les conteurs perdent graduellement de leur force à mesure que certains éléments leur sont rendus inaccessibles. Il est en effet écrit, après le récit de la discussion qui a amené le baron à accepter l'idée de la cure par la mer, que « [t]out ça, personne ne le sut jamais, sur les terres de Carewall. Mais tous, sans exception, racontent encore aujourd'hui ce qui arriva *après* » (OM, p. 65). On remarque ici une première frontière claire entre le conte et le roman : si la discussion n'était pas le fruit des conteurs, c'est donc que cette portion du récit appartenait au roman en tant que tel. Les conteurs reprennent par contre rapidement le pouvoir énonciatif pour raconter ce « après », qui est le voyage d'Elisewin vers la mer. Cette portion du récit est nettement délimitée par la présence effective des conteurs, qui l'introduisent et la closent : trois pages plus loin, on lit qu'« [a]ujourd'hui encore, sur les terres de Carewall, tous racontent ce voyage. Chacun à sa manière. Tous, sans jamais l'avoir vu. Peu importe. Ils ne cesseront jamais de le raconter » (p. 68), utilisant ainsi le conte pour satisfaire « le désir d'évasion,

d'exotisme, de merveilleux par une sortie du quotidien vers des contrées de Nulle Part qui ne sont accessibles par aucune route » (Bergeron, 2012, p. 27).

L'émancipation d'Elisewin est par contre annoncée après ce récit *conté* par les gens de Carewall, lorsqu'elle dit, à la suite de paragraphes qui contiennent un vocabulaire fortement connoté²⁰ : « Mais après, quelque part, ça se finit? » (OM, p. 69), mettant, en quelque sorte, un terme à son statut d'objet. Elisewin arrive ensuite près de la pension (nouvel espace), et le changement au niveau du temps des verbes (nouvelle temporalité) achève la transition : « La voiture viendra les prendre, après, parce que c'est le soir et que la pension les attend [...] Tout autour, personne. Presque personne. Dans la mer – que fait-il *dans* la mer ? – un peintre » (p. 69).

La transmission des récits

Dans l'espace de la pension, Elisewin change finalement de position par rapport à la médialité du conte. Pendant une nuit, la jeune fille se fait transmettre un torrent d'histoires vécues par Adams/Thomas²¹, personnage qui suit une trajectoire contraire à celle d'Elisewin. C'est donc dans « une jeune fille qui n'a rien vu [qu'] un homme qui a vu trop de choses » (p. 177) verse tous les récits qu'il « contient », transformant Elisewin en une sorte de répertoire de milliers d'histoires. Elle reçoit en effet des « flots d'histoires qui forcent sont âmes, et il pleure, Adams, en les sentant s'en aller de lui » (p. 178).

²⁰ « voyage », « raconter », « amour », « imaginer », « inventer », « merveilleux », « imagination », « amour », « émerveillement », « sortilège », « stupeur », « éternité », « château ».

²¹ Adams est le nom d'emprunt de Thomas, pendant son séjour à la pension. Dans la suite du texte, les deux noms font référence au même personnage.

Pendant qu'elle acquiert ce nouvel état, la prégnance des gens de Carewall diminue encore, n'apparaissant qu'au conditionnel. « Sur les terres de Carewall, les gens ne se lasseraient jamais de la raconter. S'ils la connaissaient [...] Chacun à sa manière, mais tous continueraient à raconter l'histoire de ces deux-là et de la nuit entière passée à se redonner vie l'un l'autre » (p. 177). Elisewin n'est donc plus une figure *contenue* par un conte, mais devient une figure qui en *contient* un grand nombre, pendant qu'elle pousse des « soupirs à chaque nouveau pas dans ce monde qui franchit des montagnes jamais vues et des lacs aux formes impensables » (p. 177). Elle poursuit ainsi le parcours de son émancipation de la médialité du conte, étant désormais hors des récits de Carewall et elle-même porteuse d'histoires.

Elisewin, « média technique »

Ce qu'Elisewin fait des histoires ainsi reçues est ensuite significatif. Guérie par les récits d'Adams, qui lui ont fait connaître la mer, elle quitte la pension dès le lendemain. Elle désire se rendre auprès d'un amiral qui, ayant précédemment côtoyé Adams, est avide de connaître tout ce que ce dernier a vu à Tombouctou. C'est donc Elisewin qui lui livre, pendant les cinq ans où elle habite son palais, les histoires qu'Adams lui a transmises. Elle devient alors une sorte de Schéhérazade qui offre, « l'une après l'autre, les milliers d'histoires qu'un homme et une nuit avaient semées en elle, dieu sait comment, mais d'une manière indélébile et définitive » (p. 188).

Lorsque l'amiral demande à Elisewin comment elle connaît la première histoire livrée, elle répond : « Je ne sais pas. Mais je sais qu'elle est à vous. Celle-ci, et toutes les autres. » (p. 186). Elle devient donc elle-même un média investi de récits, une *voix*

qu'Adams a envoyée à l'amiral. Il y a d'ailleurs une forte insistance sur la matérialité de la voix d'Elisewin, « cette voix de velours » (p. 186) qui lui est attribuée dès le début du livre, mais qui prend une importance plus marquée pendant qu'elle est aux côtés de l'amiral. Aucune référence aux gens de Carewall n'est faite, dans cette section. On peut donc dire qu'elle est définitivement affranchie du statut d'objet *créé par* les habitants de Carewall. Ainsi, après s'être éloignée des terres du baron et après avoir elle-même contenu des récits, Elisewin a poursuivi son retrait progressif de la médialité du conte jusqu'à devenir elle-même le média, la voix qui médie d'autres contes.

Elisewin, sujet créateur

Ce parcours lui permet finalement de retourner sur les terres de Carewall avec une nouvelle faculté : celle de créer son propre conte. Après avoir raconté toutes les histoires d'Adams à l'amiral et après la mort de ce dernier, Elisewin entreprend le voyage qui la ramènera sur sa terre natale. Elle y retournera par contre transformée. Les dernières lignes qui la concernent révèlent en effet qu'elle a acquis une intériorité qui demeurera opaque aux gens de Carewall. « [T]outes ces histoires, enfermées en elle, elle les garderait pour elle, à jamais. Elle savait, quel que soit l'homme qu'elle aimerait, qu'elle chercherait en lui la saveur de Thomas » (p. 189). Elisewin augmente ainsi la distance entre elle et ceux qui la créaient par leurs paroles, dans le chapitre où elle est présentée. Ce changement d'état est ensuite confirmé lorsqu'il est dit que « tout le reste était encore néant. *L'inventer* – c'est cela qui allait être *merveilleux* » (p. 189, je souligne). Le chemin de la quête d'Elisewin est ainsi bouclé : elle se prépare à retourner au château, son lieu

initial, mais y arrivera transformée par les « péripéties » qui l'ont graduellement détachée de la médialité dans laquelle elle était claustrée.

Aborder le personnage d'Elisewin à partir de la relation qu'elle entretient avec la médialité du conte permet donc de définir sa quête comme étant celle de l'expression de sa subjectivité. On peut en effet reconnaître que la jeune fille est passée de l'état d'objet créé par les récits d'une collectivité à celui de sujet créateur, en changeant graduellement de position *par rapport* à la médialité du conte. Cela confère une place particulière aux voix et à l'oralité à travers les pages d'*Océan mer* : dans un roman où ceux qui s'expriment par écrit ou par images échouent dans leur quête d'expression, seuls les personnages dont la voix est mise en évidence (Elisewin et Adams/Thomas) complètent leur parcours.

D'une lettre à l'autre

Océan mer renferme également des remédiations par la modélisation de produits médiatiques fictifs. À cet égard, la remédiation de la lettre est importante, compte tenu du nombre d'occurrences où on la retrouve. Il y a en effet plusieurs personnages qui utilisent ce média, mais une place considérable est accordée à la modélisation des lettres de deux d'entre eux : professeur Bartleboom et Ann Devéria. Les lettres écrites par ces protagonistes ne sont cependant pas modélisées de la même manière, ce qui fait qu'elles entretiennent des relations différentes avec le roman. Une étude comparative de la première lettre de Bartleboom et de celle d'Ann Devéria révèle que les différentes stratégies de modélisation des produits créés par des sous-énonciateurs déterminent

certain aspects de ces derniers. J'exposerai donc, dans un premier temps, ce qui distingue les lettres de Bartleboom et d'Ann dans leur relation au roman, et je montrerai ensuite comment les stratégies de modélisation informent la consistance identitaire de ces sous-énonciateurs.

Les lettres et le roman

Le degré d'opacité des lettres de Bartleboom et d'Ann Devéria, par rapport au roman, est considérablement différent. Cela se voit d'abord à la façon dont elles sont introduites. Dans le cas de la première lettre de Bartleboom, la remédiation commence avant même que le produit lui-même prenne forme. Le paragraphe précédent présente une soudaine rupture de ton et met en place le contexte d'écriture de Bartleboom ainsi que les outils que ce personnage utilise pour écrire la lettre. Le style soudainement haché de ce passage, qui insiste sur le matériel dont Bartleboom se sert, contribue à opacifier la médialité de la lettre avant même que son contenu soit livré au lecteur : « Soir. Pension Almayer. Chambre au premier étage, au fond du couloir. Écritoire, lampe à pétrole, silence [...] Feuille blanche sur l'écritoire, plume et encrier. Il écrit, Bartleboom. Il écrit » (OM, p. 28). La remédiation se poursuit également au-delà du produit, lorsqu' « [i]l pose son porte-plume, plie la feuille, la glisse dans une enveloppe. Se lève, prend dans sa malle une boîte en acajou, lève le couvercle, laisse tomber la lettre à l'intérieur, ouverte et sans adresse » (p. 29). Le contenu de la lettre est donc encadré par des propos sur *l'utilisation* qu'en fait Bartleboom, ce qui contribue à attirer l'attention vers les aspects du média en tant que tel.

La lettre écrite par Ann Devéria est traitée différemment. Puisqu'elle occupe l'espace d'un chapitre complet, il ne se trouve rien, avant ou après les limites de la lettre, qui annonce une dynamique intermédiaire. C'est donc par les informations que livre le contenu de la missive que l'on reconnaît la remédiation. Les propos réflexifs tels que « la petite fille qui t'a donné cette lettre s'appelle Dira » (p. 209) ou « tout ce que j'ai en moi, je l'ai mis dans cette lettre » (p. 212) permettent de reconnaître sans doute possible le média utilisé par Ann, dans ce chapitre. Cependant, la modélisation de la médialité est beaucoup plus faible que dans le cas de Bartleboom, où l'objet en tant que tel (tant la production que l'utilisation) a une plus grande importance. L'attention est donc portée sur les propos d'Ann et non sur la lettre en tant que média, puisque sa médialité demeure transparente, à l'extérieur du contenu.

La façon dont le texte des lettres apparaît dans *Océan mer* diffère également d'une occurrence à l'autre. Ce que Bartleboom écrit est visuellement différent du restant du roman, qui change momentanément de typographie. Sa lettre est en caractères italiques et les paragraphes commencent par des retraits positifs, alors que les premiers mots des paragraphes qui appartiennent au roman sont collés sur la marge. Puisque les dernières phrases avant la lettre sont « Il écrit, Barteboom. Il écrit » (p. 28), on peut croire que l'utilisation de l'italique sert une modélisation du mode visuel d'une lettre manuscrite. Avec les propos précédents sur la feuille blanche, l'encre et la plume, on a l'impression que le roman modélise une *image* de la lettre écrite par Bartleboom.

La lettre d'Ann Devéria ne présente par contre aucune différence typographique avec l'ensemble du livre. La longueur, la disposition et la forme des paragraphes est la

même et les mots sont écrits en caractères romains. L'adresse au destinataire est sur la même ligne que le restant de la phrase, contrairement à ce que l'usage suggère : « Cher André, mon amour bien aimé d'il y a mille ans, la petite fille qui t'a donné cette lettre s'appelle Dira » (p. 209). Au niveau visuel, la lettre d'Ann est donc en continuité avec le restant du livre. Elle se fond dans l'ensemble du roman, contrairement à celle de Bartleboom, dont la *forme* est mise en évidence.

Finalement, l'effet relatif que les lettres ont sur l'aspect narratif du roman diverge aussi d'une occurrence à l'autre. Ce qu'écrit Bartleboom ne s'inscrit pas dans la continuité de la narration du roman. Les propos contenus dans la lettre répètent ce que le lecteur sait déjà et ne font pas avancer le récit. Après que Bartleboom soit arrivé à la pension et que sa chambre ait été décrite, il écrit, dans sa lettre : « je suis arrivé au bord de la mer [...] La pension est accueillante : simple, mais accueillante. Elle est située sur le faite d'une petite colline, juste devant la plage » (p. 28). Ce qui importe n'est donc pas le contenu de la lettre, qui n'apporte aucune information nouvelle au lecteur ; l'attention demeure portée sur la médialité de la lettre en tant que telle et sur l'utilisation qu'en fait Bartleboom. Il y a donc une interruption dans le fil narratif du roman, qui cède la place à un texte (non narratif) qui *illustre* la production médiatique du personnage.

La fonction de la lettre d'Ann est par contre complètement différente, en ce qui a trait à la narrativité du roman. Quelques éléments laissés en suspens dans les autres sections du roman sont finalement expliqués dans la missive, qui permet de tisser des liens entre des éléments qui semblaient ne pas en avoir. C'est effectivement cette lettre

qui fait le pont entre les événements et personnages de la pension Almayer et ceux du naufrage qui est relaté dans la deuxième portion du roman. Ann explique :

Je t'ai aimé, André, et je n'imagine pas qu'il soit possible d'aimer plus. J'avais une vie, qui me rendait heureuse, et je l'ai laissée partir en miettes pour être avec toi [...] Puis je suis arrivée ici. Mon mari pensait que c'était un endroit pour guérir (p. 210).

Cet extrait permet de ficeler l'intrigue en livrant l'identité de l'amant d'Ann Devéria, qui est l'un des personnages de la deuxième section du roman. La lettre, qui n'apporte aucune information nouvelle pour le destinataire, cette fois (André connaît forcément le détail de son histoire d'amour avec Ann), sert donc les fins narratives du roman en complétant, *pour le lecteur*, les espaces laissés vacants. Ce traitement s'oppose donc au cas de la lettre de Bartleboom, qui, malgré sa position dans un texte narratif, occupe un espace qui lui est propre. Elle pourrait donc être retirée du roman sans que la narrativité de ce dernier s'en trouve diminuée.

Énonciation et consistance identitaire

Ces remarques sur la façon dont la médialité des lettres est mise en évidence ou occultée et sur leur fonction narrative permet de voir que le roman n'entretient pas la même relation avec les missives des deux protagonistes. Alors qu'il se fait momentanément transparent pour céder la place à l'écriture de Bartleboom, le roman *intègre* la lettre d'Ann Devéria, dont la médialité est très faiblement modélisée à l'extérieur de son contenu. Par les effets de rupture qu'il amène, on peut considérer que le texte de Bartleboom occupe un espace indépendant, tandis que celui d'Ann est emmaillé dans l'espace du roman. Cela attire également notre attention sur Ann et Bartleboom en tant que personnages énonciateurs : le traitement des lettres pose Bartleboom comme un

énonciateur-créateur de son propre produit médiatique, tandis que cela confirme la position d'Ann en tant qu'objet du roman.

La relation que les deux personnages entretiennent avec le média et leur position par rapport à celui-ci sont significatives. Bartleboom est d'abord beaucoup plus actif dans le processus de création. Les propos sur le contexte dans lequel il écrit et sur les instruments qu'il utilise ainsi que la répétition de « il écrit », au présent, implique que Bartleboom est *en train* d'écrire la lettre pendant que le lecteur la découvre. Elle ne peut donc pas être détachée du *geste* qui la produit. Ce personnage a également une façon étrange d'utiliser le média :

« [i]l pense que quelque part dans le monde, il rencontrera un jour une femme qui est, depuis toujours, *sa* femme [...] Chaque jour ou presque, depuis des années maintenant, il prend la plume et il lui écrit. Il n'a pas de nom ni d'adresse à mettre sur ces enveloppes : mais il a une vie à raconter » (p. 29).

Cela introduit une particularité du personnage, qui acquiert par le fait même une plus grande consistance identitaire. Bartleboom est donc *actif* dans le processus de création de la lettre et c'est sa façon de détourner l'usage normal du produit créé qui le définit en tant que personnage.

Ann est par contre beaucoup plus passive, dans sa relation au média. Il ne se trouve aucune information qui concerne son geste d'écriture et Ann se détache du produit à l'intérieur même de sa lettre. Elle écrit d'abord qu'elle a laissé à quelqu'un d'autre le soin de livrer la lettre, puis explique ensuite que l'idée d'écrire ne vient pas d'elle-même. Elle se justifie ainsi : « Ces derniers jours, je lui ai parlé de nous [...] Il m'écoutait. Et un jour il m'a dit : "Écrivez-lui." [...] Et je t'ai écrit » (p. 212). Ann s'exclut ainsi de la production comme de la transmission du produit, ce qui vient diminuer l'importance de

sa force énonciative. La participation d'autres personnages du roman, dans cette lettre qui a la même typographie et la même forme que l'ensemble du livre, rappelle que cette lettre est intégrée dans une structure énonciative plus large et que les propos qui s'y trouvent servent surtout à nouer l'intrigue d'*Océan mer*.

Il est également intéressant de comparer le traitement de l'espace et du temps, à l'intérieur des lettres des deux protagonistes, en portant attention à l'utilisation des déictiques. Ces derniers confèrent une position différente aux deux sous-énonciateurs. La lettre écrite par Bartleboom donne des repères clairs par rapport à sa situation : « je suis *ici, maintenant* [...] *Demain*, je commencerai mes recherches [...] je suis déterminé à mener à bien l'œuvre que j'ai eu l'ambition de concevoir et d'entreprendre en *ce grand jour d'il y a dix ans* » (p. 28). La force énonciative de Bartleboom s'en trouve augmentée, puisque les déictiques « permettent au locuteur de s'approprier l'appareil de l'énonciation, et d'organiser autour de ses propres coordonnées temporelles et spatiales l'ensemble de l'espace discursif. » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 31).

À l'inverse, les propos sur l'espace et le temps, dans la lettre d'Ann, attirent l'attention sur son immatérialité et sur son appartenance au roman. Elle se positionne d'abord dans un espace imaginaire. Elle écrit en effet que « [c]'est un endroit, ici, qui existe à peine », puis « c'est un endroit étrange, ici. La réalité s'évapore, et tout se transforme en mémoire » (p. 209, pour les deux citations). Ce « ici », qui semble se rattacher davantage à l'espace du roman qu'à celui de la pension, la dissout : « C'est un endroit, ici, où tu prends congé de toi-même. Ce que tu es se détache doucement de toi, peu à peu. Et à chaque pas, tu le laisses derrière toi, sur ce rivage qui ne connaît pas le

temps et ne vit qu'un seul jour, toujours le même » (p. 210). Ce dernier passage introduit également le traitement particulier du temps : Ann est incapable de concevoir l'avenir et se place dans un présent immobile, fermé. Elle explique : « L'avenir est une idée qui s'est détachée de moi [...] L'avenir. Le mien est déjà tout entier ici, et maintenant [...] D'aujourd'hui jusqu'à ma mort, il y aura cet instant, rien d'autre » (p. 211). Contrairement à Bartleboom, elle n'utilise donc pas les repères spatiotemporels pour s'approprier l'espace discursif ; elle attire plutôt l'attention sur son inclusion dans l'espace-temps fermé du roman qui la crée.

Il y a donc une importante divergence, dans *Océan mer*, en ce qui concerne le traitement des lettres de Bartleboom et d'Ann Devéria. Bien que les produits médiatiques modélisés servent la remédiation du même média, on a vu que leur relation au roman est différente et qu'ils produisent des effets contraires sur la consistance des personnages énonciateurs. La lettre de Bartleboom occupe un espace relativement indépendant du roman et l'opacité momentanée de sa médialité contribue à lui donner une forte consistance identitaire et une position d'énonciateur actif. Contrairement à lui, Ann est plutôt posée comme un personnage enfermé dans le roman. Son texte, qui est emmaillé dans le fil narratif d'*Océan mer*, ne présente pas de rupture visuelle avec l'ensemble du texte et elle se détache de la médialité de la lettre ; sa missive appartient donc à l'espace discursif global du roman, au lieu d'occuper un espace qui lui serait propre.

Il est intéressant de noter que ce que l'analyse comparative des lettres fait ressortir, en ce qui concerne le traitement de ces deux personnages, est représentatif de l'ensemble du roman. Bartleboom apparaît en effet comme un personnage créateur qui

écrit non seulement des lettres, mais aussi une encyclopédie infinie et un catalogue de l'œuvre du peintre Plasson, en laissant toujours paraître sa subjectivité dans ses productions et en explicitant sa position par rapport aux médias. Ann, quant à elle, est plutôt posée comme un objet passif : l'accent est mis sur son corps, sa beauté et son image, elle loge à la pension parce qu'elle y a été contrainte, et on apprend à la fin du roman qu'elle est en fait un objet de vengeance pour Adams/Thomas, qui la tue dans le seul but de faire souffrir l'homme qui est son amant.

Le catalogue : un moment hybride

Parmi les autres remédiations par modélisation d'un produit médiatique fictif se trouve un chapitre singulier, où le roman se voit particulièrement modifié par le catalogue d'œuvre peint. Cette remédiation a lieu par la modélisation du catalogue de l'œuvre peint de Plasson, écrit par Bartleboom (OM, p. 215-226). Comme le roman et le catalogue, en tant que médias, partagent beaucoup de caractéristiques modales et qu'ils prennent forme grâce aux mêmes média technique et média de base, la modélisation du produit est très forte et vient en quelque sorte occulter la médialité du roman. Ce dernier demeure toutefois le média dominant qui enchâsse le catalogue et détourne ainsi certains de ses modes et aspects. Il se crée donc un nouvel objet hybride, qui a tantôt les caractéristiques du catalogue et tantôt celles du roman. Bien que ce dernier demeure le seul média matériellement présent, il apparaît considérablement modifié et déterminé *par* cette interaction. Après avoir exposé les lieux où se crée l'hybridité, je montrerai ce que l'enchâssement du catalogue dans le roman a comme répercussions en ce qui a trait à l'énonciation et à la narration en jeu dans les deux médias.

Les contours de la remédiation

Les premiers mots annoncent explicitement que le chapitre sera constitué par une remédiation. Il s’y trouve, en lettres majuscules, ce qui apparaît comme un titre : « CATALOGUE PROVISOIRE DE L’ŒUVRE PEINT DU PEINTRE MICHEL PLASSON CLASSÉ DANS L’ORDRE CHRONOLOGIQUE À PARTIR DU SÉJOUR DE CE DERNIER DANS LA PENSION ALMAYER (LOCALITÉ QUARTEL) JUSQUES À LA MORT DUDIT » (OM, p. 215). La suite du texte confirme la présence du média ainsi annoncé : on reconnaît le format typique de la configuration textuelle du catalogue et les informations qui y sont habituellement consignées. Les œuvres cataloguées sont numérotées, les titres, les matériaux et les dimensions sont identifiées, et une description de chaque réalisation est donnée : « 1. *Océan mer*, huile sur toile, 15 x 21,6 cm / Collection Bartleboom / Description. / Entièrement blanc » (p. 215). La modélisation est ici assez complète, puisque le catalogue partage les modalités sémiotiques et sensorielles du roman, en plus d’être actualisé par les mêmes médias techniques (livre et papier) et le même média de base (le texte écrit). Le catalogue est toutefois soumis à la modalité matérielle du roman, qui l’enchâsse et qui l’*immobilise*.

Cette position du catalogue à l’intérieur de la matérialité d’*Océan mer* vient particulièrement modifier la modalité spatiotemporelle des deux médias mis en relation. L’inclusion du catalogue dans l’espace d’un récit de fiction suppose une lecture linéaire du produit – page après page – qui n’est normalement pas induite par un tel ouvrage de référence. Il est par contre important de noter que la remédiation du catalogue dans les pages du roman modifie également le traitement traditionnel de l’espace et du temps

romanesques. Au temps ordonné de la phrase grammaticale et à la logique des paragraphes se substitue le style haché, fragmenté et, surtout, elliptique du catalogue. Le double détournement de cette modalité est directement lié à la juxtaposition des *aspects* contextuel et opérationnel des deux médias, qui est à la source de la création de la médialité hybride. Comme le souligne Elleström (2010), « [t]hese aspects complement the modalities, but they are also to some extent involved in the character of the modes » (p. 24). Cela se vérifie particulièrement dans le cas de ce chapitre, où l'hybridité aspectuelle est indissociable de l'hybridité spatiotemporelle. La relation de pouvoir entre les deux médialités est en effet impliquée par le fait qu'*Océan mer* conserve son aspect contextuel en continuant d'être *utilisé* comme un roman (ce qui implique la lecture linéaire, la reconnaissance de la fictionnalité, le postulat d'une progression logique), tout en perdant momentanément son aspect opérationnel au profit de celui du catalogue. Ce sont en effet les caractéristiques esthétiques (textuelles) de ce dernier média, qui sont tout à fait en rupture avec l'esthétique des autres sections du roman, qui priment dans ce chapitre.

Ainsi, bien que le roman demeure le média dominant parce qu'il confine le catalogue à un lieu précis à l'intérieur de ses pages et qu'il en détermine le parcours de lecture, il se trouve lui-même transformé par la prégnance de l'aspect opérationnel du catalogue. La lecture de l'objet créé suppose donc un constant va-et-vient entre la médialité du roman et celle du catalogue, qui sont momentanément amalgamées. Il est intéressant d'étudier plus en détails cette hybridité des aspects : en portant attention à l'énonciation et à la narrativité du chapitre, on remarque que les modifications apportées au catalogue ont des répercussions directes sur le roman en tant que tel.

La position intermédiaire de Bartleboom

La place qui est accordée à l'auteur fictif du catalogue, Bartleboom, vient particulièrement modifier la médialité du catalogue. Alors que Bernard Vouilloux (1994) explique qu'il doit se trouver « la neutralité – l'objectivité, la transparence indifférente » (p. 66), dans les descriptions présentes dans un tel ouvrage, le catalogue qui est présenté dans *Océan mer* accorde une grande importance à la subjectivité de Bartleboom. En effet, dès la première page, on apprend que ce catalogue est « rédigé, à l'intention de la postérité, par le professeur Adelante Ismaël Bartleboom, s'appuyant sur son expérience personnelle et autres témoignages confirmés » (OM, p. 207). C'est donc Bartleboom qui s'approprie l'espace discursif et qui « imprime sa marque dans l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et *se situe par rapport à lui* » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 32, je souligne).

La plus importante conséquence de la présence marquée de cet énonciateur, qui vient se poser « entre » le roman et les peintures décrites, est que les œuvres peintes ne précèdent pas le catalogue ; elles sont *créées par* les descriptions de Bartleboom. Ce sous-énonciateur a ainsi la double fonction de produire, dans un même geste, le catalogue *et* la totalité de l'œuvre peint qui le constitue, bien qu'il attribue la *fabrication* des toiles à Plasson. Ce rôle de Bartleboom est bien illustré par la description de la trente-troisième peinture, qui est perdue :

Description. / Entièrement blanc. [...] [L]a toile, trouvée dans le logement du peintre au lendemain de son départ, a été, par suite d'un malentendu inexplicable, considérée comme simple toile et non comme œuvre achevée d'une valeur significative. En tant que telle, elle fut emportée par des inconnus et reste aujourd'hui encore introuvable (p. 223).

C'est donc Bartleboom qui, par la création du catalogue, *fait exister* cette toile perdue et qui lui confère, par le fait même, le statut d'œuvre achevée. L'enchâssement du catalogue dans un roman de fiction détourne donc la logique selon laquelle un catalogue est nécessairement créé *après* les œuvres qu'il consigne et où « le langage copie ou reproduit le tableau » (Vouilloux, 1994, p. 66).

Il y a donc, entre le roman et les peintures de Plasson, un passage obligé par le catalogue qui, je le rappelle, a conservé son aspect opérationnel en respectant les caractéristiques esthétiques et communicationnelles typiques de ce média. À l'exception de l'inclusion de quelques témoignages, Bartleboom est donc contraint à faire ce que Vouilloux (1994) appelle « une verbalisation des apparences peintes » (p. 66). Cependant, la description d'une forte proportion des œuvres de Plasson est improductive, puisque les toiles sont entièrement blanches. Le lecteur sait que « cet homme peint avec de l'eau de mer » (OM, p. 15), mais cette information n'est pas accessible à Bartleboom, qui ne peut verbaliser que le mode visuel de la peinture. On peut ici dire, suivant Ricoeur (1984), qu'« avec le dialogue (au sens où Bakhtine l'entend) intervient un facteur d'inachèvement et d'incomplétude, qui affecte non seulement les personnages et leur vision du monde, mais la composition elle-même, condamnée, semble-t-il, à rester tenue en suspens, sinon inachevée » (cité dans Collington, 2006, p. 82). Dans le cas d'*Océan mer*, cela force le lecteur à faire des va-et-vient entre le catalogue et d'autres parties du roman pour tenter d'y puiser les informations inaccessibles à Bartleboom, amenant ainsi une sorte de polyphonie différée.

L'échange de la narrativité

Avec cette hybridité énonciative vient également une hybridité narrative, qui modifie les caractéristiques médiatiques du catalogue et du roman. La distinction que Marie-Laure Ryan (2004) fait entre « being a narrative » et « having narrativity » s'avère particulièrement utile pour rendre compte des enjeux narratifs de ce chapitre d'*Océan mer*. La première expression correspond à « any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience », tandis que la deuxième se dit d'un objet qui est « able to evoke such a script » (p. 9). Ainsi, le roman de Baricco *est* un *narratif* qui modélise un catalogue qui *acquiert une narrativité* grâce à sa position dans *Océan mer*.

L'imbrication du catalogue dans le roman a d'abord pour effet de faire des peintures décrites autant d'*événements* de la vie de Plasson. Le lecteur arrive effectivement, à certains moments, à déduire le fil narratif des déplacements et des motivations de Plasson à partir des toiles qui sont décrites. Selon Ryan (2004), une telle construction est possible puisqu'un « narrative [...] is not a linguistic object but a mental image » (p. 11) et que « certain aspects of narrative could be stored [...] as visual images » (p. 12), ce qui n'exclut pas que des descriptions de peintures puissent participer à la formation d'un script narratif. Le catalogue acquiert donc une narrativité tributaire du média dominant, le roman, qui lui impose son aspect narratif. On peut en effet identifier, à partir du catalogue de Bartleboom et des peintures de Plasson, les trois critères essentiels aux narratifs, proposés par Ryan (2004) : on y conçoit un monde qui comporte des personnages et des objets, ce monde subit des changements qui impliquent une

dimension temporelle, et il est possible de construire des réseaux interprétatifs de buts, de plans et de motivations psychologiques autour des événements qui sont suggérés ou mentionnés (p. 8, ma traduction).

À l'inverse, la modélisation de l'esthétique du catalogue vient détourner la force narrative du roman. La fragmentation des informations données et la position de la remédiation par rapport aux autres sections du roman bloquent en effet la reconnaissance de la logique temporelle du fil narratif. L'inclusion du catalogue dans le roman implique une simultanéité de scripts narratifs qui correspondent à différents niveaux, par rapport au média non-dominant : on y reconnaît en effet le récit de la production (Bartleboom consigne les œuvres de Plasson pour la postérité), le récit du sujet (Plasson essaie, jusqu'à sa mort, de représenter la mer de différentes manières), et des récits mis en images dans les œuvres de Plasson. Considérer les peintures comme des événements de la vie de Plasson ou des personnages qu'il représente produit donc une accumulation de scripts fermés qui ne partagent pas le même fil narratif, et les contraintes esthétiques du catalogue empêchent d'explicitier les liens de causalité.

De plus, certaines peintures de Plasson font directement référence à d'autres passages du roman, qui ont lieu avant ou après la remédiation. Le roman voit donc certains de ses passages être réitérés, annoncés ou expliqués par les descriptions contenues dans le catalogue. Je pense notamment à l'œuvre sans titre qui représente « un jeune homme, sur le rivage, [qui] marche vers la mer, portant dans ses bras le corps abandonné d'une femme sans vêtement. Lune dans le ciel et reflets sur l'eau » (OM, p. 213). Cette description annonce un événement qui n'a pas encore été révélé dans le

récit global d'*Océan mer* et vient ainsi brouiller les repères temporels de la narration. Reprenant les mots de Ryan (2004), on peut dire que le roman joue ainsi sur la possibilité « to both arouse and frustrate narrative desire [and] prevent[s] the reader from ever achieving the reconstruction of a stable and complete narrative script » (p. 10) en modélisant un média qui amène une superposition et une réitération de scripts narratifs.

Pour rendre ce chapitre intelligible, le lecteur est donc obligé d'activer simultanément les compétences de lecture qui correspondent aux deux médias. La remédiation du catalogue crée en effet un objet hybride qui, bien qu'ayant l'esthétique fragmentée et elliptique du catalogue, doit être lu comme un objet qui *a* une narrativité, à cause de sa position dans un média narratif. La narrativité du roman se voit par contre diminuée par cette interaction, qui montre que la relation de pouvoir entre le média dominant et celui qu'il modélise n'est pas unidirectionnelle. La médialité du catalogue, dont certaines caractéristiques ont été détournées pour qu'elle puisse être intégrée au roman, a par contre une opacité marquée, qui a à son tour des implications sur les aspects énonciatifs et narratifs du roman. Le lecteur est donc placé face à un média de base, le texte, qui se voit *qualifier* par les aspects superposés de deux médialités différentes.

Océan mer et Le Radeau de la Méduse

Le troisième type de remédiation, obtenu par la modélisation d'une production médiatique réelle – qui inclut le produit médiatique *et* sa médialité –, est également présent, dans *Océan mer*. La deuxième section du roman, intitulée « LE VENTRE DE LA MER » (p. 131-161), raconte l'histoire d'un naufrage et de la dérive d'un radeau de

fortune. Le récit est livré par deux hommes, Thomas et Savigny, qui font partie de la portion de l'équipage abandonnée sur le radeau. Ce chapitre s'ouvre toutefois sur une mise en contexte énoncée par une voix neutre :

Quatorze jours après avoir levé l'ancre de Rochefort, la frégate *L'Alliance*, de la marine française, s'échoua, en raison de l'inexpérience de son commandant et de l'imprécision des cartes, sur un banc de sable, au large de la côte du Sénégal. Les tentatives pour dégager la coque se révélèrent inutiles. Il ne restait plus qu'à abandonner le navire. Les canots disponibles ne suffisant pas pour accueillir tout l'équipage, on construisit et mit à flot un radeau long d'une quarantaine de pieds et large de la moitié. On y fit monter cent quarante-sept hommes : des soldats, des marins, quelques passagers, quatre officiers, un médecin et un ingénieur cartographe. Le plan d'évacuation du navire prévoyait que les quatre canots disponibles remorqueraient le radeau jusqu'au rivage. Cependant, peu de temps après l'abandon de l'épave de *L'Alliance*, la panique et la confusion s'emparèrent du convoi qui tentait, lentement, de gagner la côte. Par lâcheté ou par bêtise – on ne put jamais établir la vérité – les canots perdirent contact avec le radeau. Le câble de remorquage se rompit. Ou fut coupé par quelqu'un. Les canots continuèrent leur progression vers la terre et le radeau fut abandonné à lui-même (OM, p 131).

Bien que *L'Alliance* soit un nom fictif, les autres informations contenues dans ce paragraphe correspondent exactement au naufrage de la frégate *La Méduse*, survenu au mois de juillet 1816. Le lieu et les raisons du naufrage sont exacts, l'histoire de la construction du radeau et le nombre d'hommes qui y ont été confinés aussi, et les deux rescapés qui ont plus tard rendu publique cette histoire (le cartographe et le médecin) sont mentionnés. Certains indices contenus dans l'ensemble du roman permettent de croire que cette section du livre n'est pas une adaptation du fait divers, mais participe plutôt à une remédiation de la peinture par la modélisation du *Radeau de la Méduse*, peint en 1819 par Théodore Géricault. Cela se reconnaît surtout en portant attention à quelques œuvres du peintre Plasson, qui permettent d'établir des correspondances entre ce peintre imaginaire et le peintre du *Radeau de la Méduse*, tout en explicitant le lien

entre la célèbre toile et le chapitre du livre. Il est ensuite intéressant de relire « LE VENTRE DE LA MER » comme résultant d'une interaction entre la peinture et le roman.

Les indices de Plasson

Le récit du naufrage de *La Méduse* est généralement bien connu et, surtout, bien documenté. Il est donc impossible de reconnaître de façon certaine, à la première lecture du « VENTRE DE LA MER », la *source* dont s'est inspiré Baricco pour l'écriture de ce chapitre. Cependant, le catalogue de l'œuvre peint de Plasson offre des indices qui permettent d'établir le lien entre le tableau de Géricault et le récit de Baricco. L'une des œuvres de Plasson, qui représente un naufrage, fait effectivement l'objet d'une description qui pourrait s'appliquer au célèbre tableau de Géricault (voir annexe 2) :

Mais cette mer est haute, bien plus haute là-bas sur l'horizon qu'ici près de nous, et cache l'horizon à la vue, contre toute logique, elle semble se dresser comme si c'était le monde entier qui se dressait et que nous-même nous enfoncions, ici où nous sommes, dans le ventre de la terre, tandis qu'un couvercle de plus en plus majestueux ne cesse de se préparer à nous recouvrir et que la nuit tombe avec horreur sur ce monstre (OM, p. 218).

On peut en effet reconnaître que cette description correspond presque parfaitement au traitement de la mer dans la peinture de Géricault, où une grosse vague déferlante menace d'engloutir le radeau « contre toute logique », puisque la direction dans laquelle souffle le vent (indiquée par la voile du radeau) ne devrait pas permettre la formation d'une telle vague. Le fait qu'il soit question, dans la description, du « ventre de la terre » permet ensuite d'explicitier le lien avec le chapitre intitulé « LE VENTRE DE LA MER ». Ceci est appuyé par le fait que, dans la peinture de Plasson, se trouvent également « [q]uatre canots [...] suspendus au bord d'un tourbillon. Sur les canots sont installés en rang les naufragés » (p. 218), ce qui fait le lien vers les « quatre canots disponibles » qui devaient

« remorqu[er] le radeau jusqu’au rivage » (p. 131, pour les deux citations) dont il est question au début du chapitre.

Il est également intéressant de noter que l’œuvre de Plasson est réalisée avec les mêmes matériaux que *Le Radeau de la Méduse* (huile sur toile) et que les deux œuvres sont d’une taille considérable. Les dimensions de la peinture de Plasson sont d’ailleurs un important indice qui indique que cet ouvrage a une importance particulière au sein du catalogue : elle est démesurément volumineuse, par rapport aux autres œuvres décrites. Avec ses 340,8 x 220,5 cm, elle fait plus de cinq fois la taille de la deuxième plus grande, qui ne mesure que 127 x 108,6 cm. Elle est également mise en évidence par le fait qu’elle est placée parmi des toiles presque entièrement blanches, alors qu’elle comporte plusieurs éléments. Cette peinture vient donc tisser un lien entre *Le Radeau de la Méduse* et la deuxième section du roman, en mélangeant des éléments du chapitre au décor et à la médialité de l’œuvre de Géricault.

L’acte créateur de Géricault lui-même est également signifié par les quatre dernières œuvres de Plasson, qui semblent décomposer, en quatre étapes successives inversées, le dernier dessin que le peintre a fait avant sa mort. Géricault a effectivement tracé sa main gauche sur une feuille de papier avant d’y ajouter des couches d’aquarelle (Schneider, 1991), mais les lignes de crayon demeurent visibles sous la couleur et sur le côté de la feuille (voir annexe 3). Plasson termine donc sa vie de la même manière de Géricault, en produisant ces dernières œuvres, sur son lit de mort :

38. *Océan mer*, crayon sur papier, 26 x 13,4 cm

Coll. Bartleboom

Description.

Est dessinée ici, avec attention et précision, la main gauche de Plasson. [...]

39. *Océan mer*, crayon sur papier, 26 x 13,4 cm

Coll. Bartleboom

Description.

Main gauche de Plasson. Non ombré.

40. *Océan mer*, crayon sur papier, 26 x 13,4 cm

Coll. Bartleboom

Description.

Main gauche de Plasson. Quelques traits, à peine esquissés.

41. *Océan mer*, crayon sur papier, 26 x 13,4 cm

Coll. Bartleboom

Description.

Main gauche de Plasson. Trois lignes et une ombre courte (p. 225).

Cette correspondance entre Plasson et Géricault à travers *La Main gauche de Géricault* est d'autant plus significative que la main du peintre est son outil de travail principal. Les dernières œuvres du personnage imaginaire représentent donc ce qui a servi à peindre *Le Radeau de la Méduse*, contribuant ainsi à inclure la démarche de Géricault et son œuvre dans *Océan mer*. On peut donc croire, à la lumière de ces indices, que ce n'est pas le récit sur lequel s'est basé Géricault, qui est adapté. « LE VENTRE DE LA MER » renferme plutôt une interaction avec la *toile* elle-même.

Une superposition intermédiaire

Accepter cette proposition permet une nouvelle lecture intermédiaire du « VENTRE DE LA MER », où la peinture fournit un décor au texte et où la narration anime la peinture. Reconnaître la présence du *Radeau de la Méduse* dans les pages d'*Océan mer* amène rétrospectivement le lecteur à apposer l'*image* de la dérive du radeau, que Géricault a peinte, à ce chapitre du roman. J'utilise ici le terme *image* au sens où Mitchell (2009) l'entend, c'est-à-dire « ce qui apparaît dans une *picture*²² et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres

²² « La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer » (Mitchell, 2009, p. 21).

médias » (p. 21). En peignant *Le Radeau de la méduse*, Géricault a en effet produit une *image* du moment où les naufragés reprennent espoir, en apercevant une voile au loin. Les rares moments descriptifs du « VENTRE DE LA MER » confirment que c'est précisément cette *image* qui est prise comme modèle, et non le récit officiel de l'événement. Il est en effet question de « la nuit qui vient, les nuages qui cachent la lumière de la lune » et de « la mer qui se lève » (p. 133, pour les deux citations), exactement comme ce qui est représenté dans le tableau, alors que la mer était calme et que ciel était clair, le jour du réel sauvetage.

On peut donc concevoir cette section d'*Océan mer* comme étant le résultat d'une « superposition de *perspectives* » (selon le terme que Collington [2006] utilise au lieu de « superposition de *voix* », pour définir la polyphonie bakhtinienne [p. 63]). Sur les récits des personnages du roman, Thomas et Savigny, s'ajoute la *perspective* de Géricault, qui amène le lecteur à apposer l'univers du *Radeau de la Méduse* au chapitre d'*Océan mer*. Cette *image* de la dérive du radeau vient accentuer le désespoir et « l'horreur, la férocité, le sang, la mort, la haine » (OM, p. 135) dont il est question dans le texte en offrant à l'imagination la position des corps torturés et moribonds de la toile, sous un ciel sombre et au milieu d'une mer menaçante. Les données du tableau de Géricault permettent également de situer le récit dans une certaine époque : bien qu'aucun repère temporel clair ne soit donné, dans le roman, la correspondance avec *Le Radeau de la Méduse* situe l'histoire au début du XIX^e siècle. Cette information permet de mieux visualiser les deux protagonistes, en les faisant correspondre à l'*image* des corps qui portent les vêtements de cette époque.

Si la modélisation du *Radeau de la Méduse* fournit une *image* visuelle au texte, « LE VENTRE DE LA MER » vient à son tour animer la peinture de Géricault. Ce chapitre d'*Océan mer*, en certains de ces passages, offre une interprétation de ce qui a pu mener les personnages de la toile à adopter la position dans laquelle ils sont représentés. Je pense notamment au moment où l'on peut reconnaître, dans le texte, la présence de l'enfant et du vieil homme qui sont à gauche du radeau (voir annexe 4), à travers le récit de la mort du petit Léon :

tandis que sur le radeau continue de courir en long et en large Léon, le petit Léon, Léon le mousse, Léon qui a douze ans et que la folie a pris, la terreur s'est emparée de lui et il court de long et en large [...] Léon au regard doux et à la peau de velours, il court comme un fou, petit oiseau dans une cage, jusqu'à se tuer [...] d'un seul coup, avec les yeux qui roulent et dans sa poitrine une convulsion qui le secoue tout entier et pour finir le rejette immobile sur le radeau où les bras de Gilbert le recueillent – Gilbert qui l'aimait – et le serrent – Gilbert qui l'aimait et qui pleure maintenant (OM, p. 138).

Le roman fait ainsi *vivre* les personnages de la toile de Géricault, en imaginant ce qu'ils ont vécu avant le moment qui a été fixé par la peinture, et en leur conférant parfois un nom propre.

Le chapitre se termine d'ailleurs lorsque survient le moment exact que Géricault a choisi de peindre, dans son œuvre. Tel que mentionné plus haut, *Le Radeau de la Méduse* représente le moment où les rescapés aperçoivent, au loin, la voile d'un bateau venu les secourir (voir annexe 5). Cela correspond exactement aux mots qui closent le chapitre : « La dernière, c'est une voile. / Blanche. À l'horizon » (p. 161). Cette correspondance permet donc de lire le texte écrit par Baricco comme étant effectivement une animation du tableau de Géricault, à travers les récits de deux personnages. L'un d'eux fait d'ailleurs le pont entre les univers des deux produits mis en relation. Il s'agit de Savigny,

qui partage le patronyme et le métier de Jean Baptiste Henri Savigny, réel médecin rescapé du radeau. On apprend par contre plus tard que le Savigny du roman se prénomme André ; il appartient donc à la fiction de Baricco, malgré cette correspondance. L'auteur joue toutefois sur l'ambiguïté, dans « LE VENTRE DE LA MER », en mettant Savigny (dont on ne connaît pas encore le prénom) en relation « avec Corréard, le cartographe » (p. 149), qui est également un personnage historique représenté dans le tableau.

Ainsi, bien qu'il n'y ait pas d'indices qui renvoient à la médialité de la peinture au sein du « VENTRE DE LA MER », certaines informations contenues dans l'ensemble du roman permettent de lire cette section comme étant effectivement construite en relation avec la *toile* de Géricault. C'est notamment à travers les œuvres du peintre Plasson qu'il est possible d'identifier la plupart des processus de modélisation, qui attirent l'attention vers Géricault lui-même, vers son geste créateur et plus directement vers *Le Radeau de la Méduse* en tant que tableau peint. Ce chapitre d'*Océan mer* peut donc être lu comme étant le résultat d'une superposition intermédiaire de perspectives, où deux produits médiatiques se complètent pour représenter un même objet (dans le cas présent : la dérive du radeau). Reconnaître la présence de l'œuvre de Géricault, dans ce chapitre, permet de concevoir le récit comme étant l'animation des personnages et la narrativisation du *Radeau de la Méduse*, et non l'adaptation d'une autre source. La prégnance du mode visuel, dans l'art de la peinture, amène le lecteur à apposer l'*image* de la dérive du bateau, telle que l'a représentée Géricault, au texte de Baricco. Cette relation permet donc au texte de faire surgir des images chez le lecteur qui connaît l'œuvre de Géricault, sans toutefois avoir recours à des descriptions précises.

Retour sur le modèle

La mobilisation des concepts

Ces cinq analyses soulignent la pertinence d'une approche centrée sur la *médialité* du roman, plutôt que sur les phénomènes de lecture. Une telle orientation met en évidence les enjeux liés à l'hybridation médiatique que la souplesse du texte littéraire permet (pour reprendre les propos de Valtat, 2003). Mes analyses démontrent en effet que le roman, malgré sa qualité de média dominant – dans le cadre de ma démarche – est modifié par les relations intermédiaires qui l'informent. Dans cette perspective, si l'acte de lecture est parfois mis de l'avant (dans le cas de la relation avec le catalogue, par exemple), c'est parce que son parcours est inclus dans les aspects du média – représenté ou représentant – et qu'il peut lui-même être modélisé. En faisant surgir l'importance de l'hybridité que les remédiations amènent, les analyses confirment également qu'il est plus pertinent de parler des *interactions* impliquées par les dynamiques intermédiaires en littérature que des *effets* (Vermetten, 2005). Parler en termes d'effets n'aurait pas permis de concevoir la réciprocité de l'interaction et les transformations que subissent les modes et aspects du roman.

Les concepts que j'ai choisi de mettre en relation, pour former mon cadre conceptuel, se sont avérés productifs dans la mesure où ils mettent en évidence, tour à tour, les éléments clés des relations intermédiaires que j'ai analysées. Le phénomène en tant que tel (la remédiation), le processus par lequel ce phénomène est créé (la modélisation), les éléments qui sont mis en relation (les modes et aspects) et les effets

complémentaires engendrés par la relation (l'opacité et la transparence) m'ont en effet permis de définir précisément les enjeux intermédiaires sur lesquels je me suis arrêtée. J'ai cependant remarqué que les *aspects* dont parle Elleström mériteraient d'être définis davantage. La définition que cet auteur donne des aspects contextuel et opérationnel est large et gagnerait à être subdivisée, comme l'est celle des modalités.

On pourrait me reprocher un usage abusif du concept de modélisation, que j'ai tenu à utiliser pour éliminer les ambiguïtés liées aux notions polysémiques d'imitation, simulation, évocation, représentation, etc. Il s'agit toutefois d'une notion délicate à aborder, qui aurait nécessité plus ample discussion. J'ai accepté l'interprétation de la notion schaefferienne que Vermetten (2005) propose, elle-même pour éviter le terme d'imitation, mais il est permis de se demander s'il s'agit du meilleur choix. Bien que le recours à une seule notion pour rendre compte du processus menant à la remédiation en littérature a été productif, dans le cadre de mes analyses, il est possible que cette pratique en ait toutefois trop assoupli les contours. Il faudrait vérifier, par exemple, si la forte présence d'un vocabulaire lié à un mode médiatique a réellement la capacité de *modéliser* ce mode, tel que je l'ai suggéré dans ma première analyse.

L'efficacité méthodologique

En ce qui concerne la démarche en tant que telle, réaliser cinq analyses distinctes plutôt qu'une analyse globale d'*Océan mer* m'a permis de vérifier l'efficacité de la méthodologie impliquée par le modèle que j'ai proposé. Bien que j'aie repéré trois types de remédiation possibles – selon que ce qui est modélisé soit une médialité, un produit médiatique fictif ou une production médiatique réelle – la démarche d'analyse est la

même, dans chaque cas. Il faut d'abord repérer les indices (implicites ou explicites) de la remédiation, puis en définir la concrétude (médialité, produit fictif ou production réelle). On peut ensuite identifier les modes et aspects qui sont modélisés pour confirmer, par induction, quel est le média avec lequel le texte romanesque interagit et ce qui, de sa médialité, est conservé ou détourné. Selon la forme et la force que prend la remédiation (dont on peut rendre compte avec les notions d'opacité et de transparence), le roman présente de nouvelles caractéristiques médiatiques qui informent le récit d'une manière particulière. C'est cette relation nouvelle, entre le roman modifié et le récit, qui est intéressante à analyser.

La polyvalence du modèle

La décision de procéder à cinq analyses relativement indépendantes les unes des autres, plutôt qu'à une étude du roman dans sa totalité, a aussi permis de montrer que mes propositions conceptuelles s'appliquent à une variété d'objets d'analyse et de types de plan. J'ai d'abord pu analyser les différentes médialités modélisées dans l'*incipit* du roman, dans le but de montrer que la dynamique intermédiaire d'*Océan mer* est annoncée dès son ouverture. J'ai, pour ce faire, construit un plan linéaire comprenant trois parties, qui épousent la structure de l'extrait sélectionné. L'étude de la modélisation d'une autre médialité, celle du conte oral, m'a plutôt menée vers l'analyse de l'évolution d'un personnage, cette fois dans la totalité du roman. Mon plan avait alors une progression plus chronologique, suivant les différentes étapes du parcours d'Elisewin.

Les deux segments qui traitent de la modélisation de produits médiatiques fictifs mettent aussi en évidence la flexibilité du modèle, quant aux types d'analyses qu'il

permet. La remédiation du catalogue a été abordée en tant qu'extrait autonome (contrairement à l'incipit, qui a été considérée *dans sa relation* au roman) et l'analyse suit une progression binaire, quoique pas nécessairement comparative. Un plan dialectique aurait également pu s'appliquer à l'étude de cet objet. C'est plutôt l'analyse des différentes occurrences de la remédiation de la lettre qui m'a permis de tester la fonctionnalité du modèle dans le cadre d'une étude comparative.

Finalement, l'analyse de la relation entre *Océan mer* et *Le Radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault, a nécessité une démarche plus inductive. J'ai mis en évidence certains éléments contenus dans l'ensemble du roman, qui ont justifié une hypothèse concernant une section en particulier.

Ainsi, en appliquant une seule grille d'analyse, j'ai pu vérifier des hypothèses différentes, appartenant à cinq objets distincts et répartis dans les trois types de remédiation que j'ai définis. J'ai d'ailleurs pu confirmer la pertinence de cette tripartition, puisque chaque catégorie de phénomènes intermédiaux implique effectivement des enjeux – interartiaux (ou interesthétiques), interdiscursif ou intertextuels – particuliers.

Conclusion

Un besoin théorique

Le point de départ de ce mémoire est la constatation qu'il se trouve un volet encore peu étudié, parmi les études intermédiales. L'intermédialité *intracompositionnelle* (Wolf, 1999), qui fait participer, de façon indirecte, différents médias à l'intérieur d'un seul média matériellement présent, est même une catégorie marginalisée, selon Rajewsky (2005). Du côté des études littéraires, la représentation de différents médias au sein d'un texte littéraire est une question qui a surtout été abordée du point de vue de la réception. Chez Huglo (2007) et Harvey (2009, 2011), c'est respectivement la *perception appareillée* et une opération de *transmédiatisation* qui permettent l'actualisation du phénomène. L'attention est davantage portée sur le texte chez Vermetten (2005), mais c'est chez Rajewsky (2005) que j'ai repéré les propositions les plus intéressantes.

Sa notion de *références intermédiales*, qui concerne les moments où un média, à partir de ses propres caractéristiques médiatiques, « imite » les traits d'un autre média, suggère une approche davantage centrée sur le roman et sa médialité. Elle permet également de penser l'intermédialité littéraire en termes d'interactions et de réciprocité. Cependant, comme plusieurs critiques l'ont relevé, les propositions théoriques de Rajewsky manquent de précision, à certains endroits. L'utilisation que l'on peut en faire, dans un contexte d'analyse, est donc limitée. En m'inspirant de la notion de références intermédiales et en prenant en considération les critiques qui ont été formulées à son égard, je suis allée puiser, chez d'autres auteurs, des notions ou concepts qui ont permis

de palier ces insuffisances. J'ai donc pu construire un outil d'analyse dont l'efficacité a été démontrée par l'étude du roman *Océan mer*, d'Alessandro Baricco.

Les apports conceptuels

Pour définir l'intermédialité, nous dit Elleström (2010), il faut d'abord définir ce qu'est un média et où se trouvent les frontières médiatiques qui peuvent être traversées. C'est cet auteur qui, à mon avis, propose les définitions les plus précises et productives de ces deux notions. Sa conception du média comme système multimodal, sa subdivision tripartite du média (technique, de base et qualifié) et ses propositions sur les aspects qualifiants (opérationnel et contextuel) permettent à Elleström d'offrir une définition qui rend compte à la fois du média en tant que *milieu* et en tant que *réseau de pratiques*. Il évite également de traiter les médias comme des « monades isolées » (Müller, 2006) en proposant une approche de type *bottom-up*. Ce dernier point s'est avéré particulièrement utile dans le cadre de mes analyses, où j'ai pu identifier des remédiations en me basant sur la présence de caractéristiques médiatiques qui forment un amalgame particulier. Pour Elleström, les frontières médiatiques se trouvent au niveau des modalités et des aspects des médias.

Pour rendre compte de la manière dont les modes et aspects d'un média donné peuvent investir une œuvre littéraire, j'ai proposé, comme Vermetten (2005), d'utiliser la notion de modélisation, telle que conçue par Jean-Marie Schaeffer (1999). J'ai ainsi pu éviter de faire une utilisation synonymique de termes polysémiques. Dans le cadre de mon travail, la notion de modélisation est utilisée pour synthétiser les processus qui

mènent à une remédiation. On peut par contre arguer que l'usage que j'ai fait de cette notion en a trop assoupli les contours et qu'une subdivision des processus aurait amené un plus haut degré de précision, sans toutefois amoindrir l'efficacité du modèle.

Lorsqu'un média – le roman, en l'occurrence – utilise ses propres caractéristiques médiatiques pour modéliser les modes et aspects d'un autre média, la relation peut être exprimée en termes d'effets d'opacité et de transparence. La littérarité du roman se fait parfois transparente au profit de la médialité avec laquelle elle interagit, mais ce faisant, elle attire l'attention vers ses propres capacités et caractéristiques médiatiques (Moser, 2007). Cela rappelle les deux tendances complémentaires que Bolter et Grusin (1999) attribuent à la *remédiation*, *hypermediacy* et *immediacy*. Considérant que, pour ces deux derniers auteurs, la remédiation correspond à la représentation d'un média dans un autre, cette notion est idoine pour rendre compte du phénomène dont j'ai voulu traiter.

La mise en relation de ces propositions théoriques m'a permis de produire une définition claire du phénomène de remédiation en littérature, mais cette définition demeure large, compte tenu de la variété des manifestations possibles. J'ai donc dû procéder à une subdivision des types de remédiation qu'il est possible de rencontrer, dans un texte romanesque. En prenant en considération le degré de concrétude des modélisations, j'ai pu identifier trois cas de figures, qui impliquent tous trois des préoccupations différentes. On peut d'abord reconnaître la modélisation d'une médialité (ce qui s'inscrit dans le sillon des phénomènes interartiaux), lorsque les traits d'un média apparaissent sans toutefois être investis par un produit médiatique. Lorsqu'un sous-énonciateur crée un produit (amenant un plus haut degré de concrétude à la médialité

enchâssée), on peut parler de la modélisation d'un produit médiatique fictif, ce qui vient plutôt poursuivre les réflexions sur l'interdiscursivité. Finalement, une production médiatique réelle – un produit *et* sa médialité première – peut également être modélisée, ajoutant cette fois des préoccupations intermédiales à la tradition de l'intertextualité.

Vers d'autres corpus

J'ai décidé d'appliquer mon modèle à *Océan mer*, d'Alessandro Baricco, à cause de la forte dynamique intermédiaire que ce roman présente. En choisissant d'analyser une seule œuvre dans laquelle on peut repérer les trois types de remédiation, j'ai assuré la cohérence de mon corpus, tout en maximisant l'efficacité de mon étude. Cependant, cette stratégie méthodologique a limité certains aspects de mon travail, puisque mes analyses étaient soumises aux interactions contenues dans le roman de Baricco. Le dernier type de remédiation, obtenu par la modélisation d'une production médiatique, est par exemple sous-représenté, dans ce mémoire, puisque je n'ai relevé qu'une occurrence du phénomène, dans *Océan mer*. De plus, les produits médiatiques fictifs que j'ai analysés – soit le catalogue et les lettres – partagent tous deux le même média de base que le roman, ce qui a restreint l'analyse des enjeux intermédiaux impliqués par ce type de remédiation.

On pourrait également arguer qu'une analyse plus globale d'un objet, répondant à une seule question d'analyse, aurait été intéressante. J'estime cependant que la subdivision de mon troisième chapitre en cinq analyses distinctes a permis de tester l'efficacité du modèle proposé dans plusieurs situations, mettant ainsi sa polyvalence et sa fonctionnalité en évidence. Des travaux effectués sur un corpus plus large, ou

répondant à une question d'analyse précise, devront toutefois être réalisés, pour vérifier les perspectives qu'offre le modèle. Ces réalisations futures permettront également de mettre l'étanchéité des types de remédiation à l'épreuve ; les contours des trois catégories ne sont peut-être pas aussi étanches que ce que la répartition de mes analyses a laissé paraître.

Bibliographie

Œuvre littéraire à l'étude

Baricco, A. [1993] (1998). *Océan mer*. Paris : Albin-Michel.

Outils théoriques

Bolter, J. D. et Grusin, R. (1999) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.

Bergeron, B. (2012). Les genres de la tradition orale. *Québec français* (164), p. 26-31.

Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. Dans J. Arvidson (dir.), *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality* (p. 19-37). Lund : Intermedia Studies Press,.

Collingon, T. (2006). *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques*. Montréal : XYZ

Elleström, L. (2010). The Modalities of media – A model for understanding intermedial relations. Dans L. Elleström (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality* (p. 11-50). New York : Palgrave.

Émond, M. (1993). Les commencements littéraires ou comment lire/écrire les incipit. *Québec français* (91), p. 87-90.

Genette, G. (1982). *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.

Gharbi, F. A. (2010). *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*. Montréal : Mémoires et thèses de l'Université de Montréal.

Kerbrat-Orecchion, C. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Groensteen, T. (1998). Fictions sans frontières. Dans A. Gaudreault et T. Groensteen (dirs.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation: littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* (p. 9-29). Québec/Angoulême : Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image.

Huglo, M-P. (2007). *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

- Mariniello, S. (2000). Présentation. *Cinemas*, 10(2-3), p. 7-11.
- Mariniello, S. (2011). L'intermédialité, un concept polymorphe ». Dans I. Rio Novo et C. Vieira (dirs.) *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité* (p. 11-30). Paris : L'Harmattan.
- Méchoulan, Éric. (2010). *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal : VLB.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Iconologie: image, texte, idéologie*. Traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth. Paris : Les Prairies ordinaires, Coll. "Penser/Croiser".
- Moser, W. (2001). Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise. *Revue canadienne de littérature comparée*, 26(209), p. 193-210.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. Dans M. Froger et J. E. Müller (dirs.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept* (p. 69-92). Münster : Nodus Publikationen.
- Müller, J. E. (2006) Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. Dans *MédiaMorphoses* (16), p. 99-110.
- Nachtergaeel, M. (2007). Le sens du récit. *Acta Fabula*, 8(2). Repéré à : <<http://www.fabula.org/revue/document2958.php>>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, (6), p. 43-64.
- Rajewsky, I. O. (2010). Border talks : The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. Dans L. Elleström (dir.), *Media borders, multimodality and intermediality* (p. 51-68). New York : Palgrave.
- Ryan, M-L. (2004). *Narrative Across Média : The Languages of Storytelling*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil.
- Schaeffer, J-M. (2002). De l'imagination à la fiction. *Vox-poetica*. Repéré à : <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>>.

- Schneider, M. (1991) *Un rêve de pierre*. Le Radeau de la Méduse. *Géricault*. Paris : Gallimard.
- Valtat, J-C. (2003). L'autonomie intermédiaire du littéraire : Une introduction. *L'Esprit Créateur*, 43(2), p. 3-9.
- Sellier, G. (2003). L'apport des *Gender Studies* aux études filmiques. *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy : Presse universitaires de Nancy, p. 113-123
- Vermetten, A. (2005). Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry. *Poétique*, (144), p. 491-508.
- Vouilloux, B. (1994). *La Peinture dans le texte*. Paris : CNRS.
- Wolf, W. (1999). *Musicalization of fiction : A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi.

Annexe 1 – Les modalités et les modes des médias

36 *Media, Modalities and Modes*

<i>Modality</i>	<i>What the modality is</i>	<i>The most important modes of the modality</i>
Material modality	The latent corporeal interface of the medium; where the senses meet the material impact	<input type="checkbox"/> human bodies <input type="checkbox"/> other demarcated materiality <input type="checkbox"/> not demarcated materiality
Sensorial modality	The physical and mental acts of perceiving the interface of the medium through the sense faculties	<input type="checkbox"/> seeing <input type="checkbox"/> hearing <input type="checkbox"/> feeling <input type="checkbox"/> tasting <input type="checkbox"/> smelling
Spatiotemporal modality	The structuring of the sensorial perception of the material interface into experiences and conceptions of space and time	<input type="checkbox"/> space manifested in the material interface <input type="checkbox"/> cognitive space (always present) <input type="checkbox"/> virtual space <input type="checkbox"/> time manifested in the material interface <input type="checkbox"/> perceptual time (always present) <input type="checkbox"/> virtual time
Semiotic modality	The creation of meaning in the spatiotemporally conceived medium by way of different sorts of thinking and sign interpretation	<input type="checkbox"/> convention (symbolic signs) <input type="checkbox"/> resemblance (iconic signs) <input type="checkbox"/> contiguity (indexical signs)

Figure 1 The modalities and modes of media

Source : Elleström, 2010, p. 36.

Annexe 2 – *Le Radeau de la Méduse*



Source : cartelfr.louvre.fr

Annexe 3 – La main gauche de Géricault



Source : www.muzeocollection.de

Annexe 4 – Partie gauche du *Radeau de la Méduse*



Source : cartelfr.louvre.fr

Annexe 5 – Partie droite du *Radeau de la Méduse*



Source : cartelfr.louvre.fr

