

Université de Montréal

Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition
Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan

par Élisabeth Routhier

Département des littératures et langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en littérature comparée, option
études littéraires et intermédiales

Mars 2017

© Élisabeth Routhier 2017

Résumé

Cette thèse explore, selon une perspective intermédiaire, le rapport entre les phénomènes de remédiation et le problème de la disparition à partir d'œuvres littéraires et filmique : *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec (1979), *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) et *The Prestige*, réalisé par Christopher Nolan (2006). Partant du postulat qu'il existe un lien signifiant entre l'hétérogénéité énonciative des œuvres étudiées – qui convoquent différents genres, modes d'expression et médialités – et le motif de la disparition qui s'y dessine, nous posons l'hypothèse que les œuvres produisent un métadiscours traduisant le fonctionnement d'un régime d'interaction particulier que la disparition aurait la possibilité d'induire : *l'hypermédiateté*. En tant que contrepoint de l'immédiateté, l'hypermédiateté qualifie ce régime où les seules relations possibles ont lieu par et dans la médiation, à la manière de ce qui se joue dans les œuvres du corpus témoin. La particularité de cette approche est de considérer la disparition comme ayant une valeur *productive* indissociable des valeurs négatives d'absence, de retrait ou d'effacement auxquelles elle est plus généralement rattachée.

La première partie pose les bases conceptuelles du projet en revisitant les théories des médias à l'aune du *tournant performatif* qui détermine la période « postmédiate » de l'intermédialité. Est alors explicité en quoi il est possible de concevoir les particularités formelles des œuvres du corpus comme informant une *poétique de la remédiation*. La deuxième partie s'appuie sur ce cadre conceptuel pour conjuguer le problème de la disparition à celui de la remédiation, et ce, dans le but d'articuler une définition de l'hypermédiateté. Finalement, des analyses en diptyques orientées autour des concepts d'authenticité, de survivance et d'institution composent la dernière section. Le corpus témoin participe d'abord à l'édification du cadre conceptuel, contribue ensuite à problématiser l'idée de disparition et permet en dernier lieu les articulations et approfondissements qui émergent des analyses.

Trois buts sont ainsi poursuivis. La visée méthodologique, d'abord, est celle de diriger notre attention vers les actions et processus plutôt que vers les objets (ce qui favorise une pensée de la médiation au détriment de celle, plus figée, du média). Le but théorique consiste à revisiter les théories intermédiaires dans le contexte épistémologique actuel pour produire un discours inédit sur le phénomène formel en tentant de dépasser les logiques de l'imitation, du transfert et de la représentation. Finalement, l'objectif général est de concevoir, à partir du motif de la disparition, le rôle de la médiation dans les processus dynamiques de singularisation des objets du monde, et ce, hors du paradigme de la représentation.

Mots clés : Intermédialité, disparition, remédiation, performativité, *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder*, *The Prestige*

Abstract

This thesis will explore, with an intermedial perspective, the relation between processes of remediation and the issue of disparition drawing on three literary and filmic works: *Un cabinet d'amateur* by Georges Perec (1979), *Dora Bruder* by Patrick Modiano (1997) and *The Prestige*, directed by Christopher Nolan (2006). Based on the premise of the existence of a meaningful connection between the heterogeneity of the examined works' structure of enunciation – convening different genres, forms of expression and medialities – and the pattern of disparition they delineate, the hypothesis we propose is that these works give rise to a metadiscourse inferring a particular mode of interaction induced by disparition: *hypermediacy*. Conceived as immediacy's counterpoint, hypermediacy refers to a mode in which the only possible relations occur through mediation, as played out in the works of the sample corpus. The distinctive feature of this approach lies in the interpretation of disparition as possessing a *productive* aspect, indissociable from the negative aspects of absence, withdrawal or obliteration, to which it is more commonly associated with.

The first part establishes the project's conceptual bases, revitalizing media theories in the light of the *performative turn*, which launched the post-mediatic period of intermediality. From there is explicated in which ways the corpus' formal properties can be considered as informing a poetics of remediation. The second part builds on this conceptual framework to conjugate the problem of disparition with that of remediation in order to articulate a potent definition of hypermediacy. Finally, the last section presents three diptych analyses oriented around the concepts of authenticity, *Nachleben* and institution. The sample corpus primarily contributes to the enlightenment of the conceptual framework along with problematizing the idea of disparition. Lastly, it allows in depth articulations to emanate from the analysis.

Three goals are thereby pursued. Firstly, the methodological goal is to direct our attention towards actions and processes rather than objects, favoring an idea of *mediation* over the more static perspective of *media*. Secondly, the theoretical goal consists of revising theories of intermediality in the current epistemological context to create an original discourse on the formal phenomenon, with efforts to overcome the logics of imitation, transfer and representation. At last, the general objective is to produce a discourse about the way mediation participates to the dynamic processes of *singularization* applied to people and objects. Disparition is the prisma through which these processes are conceived in a manner that is contrapuntal to the representational paradigm.

Keywords : Intermediality, Disparition, Remediation, Performativity, *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder*, *The Prestige*

INTRODUCTION	1
Rendre la (re)médiation essentielle au disparaître	3
Regard furtif sur la disparition	3
Modalités d'une mise en œuvre	4
L'injonction du retour : le nœud central	7
Configurer l'intermédialité	9
Faire disparaître	11
Conjuguer le motif à la poétique	13

PARTIE 1 : EXPOSER

L'INTERMÉDIALITÉ COMME POSTURE	20
Parapluie et polymorphisme dans le miroir : la mouvance des définitions	24
Vers un nouvel éthos de l'intermédialiste	28
Charpente pré-conceptuelle	31
De la technologie à la culture numérique	31
Relation	33
Interaction	37
Participation	39
Condensation	42
LE MÉDIA FACE À LA PERFORMATIVITÉ	43
Penser le « postmédiatique »	45

Le média sans qualités	46
Variations sur l'hybridité	50
Enjeux définitoires : discrétiser le continu	55
Tropisme performatif dans la pensée contemporaine	60
Formes transitive et intransitive de la performativité	63
La performativité comme rapport entre médiation et médialité	69
Condensation	73
UNE POÉTIQUE DE LA REMÉDIATION	76
« Are you watching closely? » Des mécanismes à mettre au jour	79
<i>Un cabinet d'amateur</i> , « le livre de la médiation »	79
De Dora Bruder à <i>Dora Bruder</i> dans une écriture-quête	84
<i>The Prestige</i> : primauté et priorité de l'illusion	88
Résistance de la matérialité de la médiation	93
Un effet de présence?	95
De la défamiliarisation : entre procédé, effet et discours	97
Prétexte pour un état de la question théorique	97
La logique de la remédiation	103
Au prisme de l' <i>inter</i>	103
Au prisme de l' <i>hyper</i>	105
Performativité de l'agencement	108
Condensation	112
CONCLUSION	114

PARTIE 2 : DISPARAITRE

AUTOUR DE LA DISPARITION	118
Conjuguer être et paraître : la part de l'existence	120
Procédés de déréférentialisation dans <i>Un cabinet d'amateur</i>	125
<i>Dora Bruder</i> , après la faillite de la narration	133
<i>The Prestige</i> : quand la disparition a lieu	139
Condensation	146
VERS L'HYPERMÉDIATÉTÉ	147
Hors du constatif : disparition et performativité	150
Hors du récit : disparition et in-fini	154
L'hypermédiateté comme régime interactionnel	159
Mise en perspective d'un concept	159
Disparition, désir et immédiateté	163
Poursuivre l'anachronisation : de l'origine à la relation	167
Condensation	170
CONCLUSION	172

PARTIE 3 : RETOURNER

AUTHENTICITÉ(S) DE LA COPIE ET DE L'ILLUSION CHEZ PEREC ET NOLAN	177
<i>Un cabinet d'amateur</i>	180
Vertiges vers le réel	180
Copies, pastiches, répliques authentiques	186
<i>The Prestige</i>	190
Autorité falsifiante de l'autographe	190
Authenticité de l'illusion et éthique du sacrifice	196
Condensation	200
LA PERFORMANCE COMME LIEU DE SURVIVANCES CHEZ MODIANO ET NOLAN	201
<i>Dora Bruder</i>	203
Écriture performancielle de la mémoire	203
Remédiation textuelle de la photographie : de l'indicialité à la survivance	206
<i>The Prestige</i>	212
De la violence du double au désir du même	212
« No one cares about the man in the box » : de la privation de paraître	215
Le temps cyclique de la représentation dans le devenir de la performance	218
Condensation	221
LES INSTITUTIONS ENTRE MAINTIEN ET MENACE CHEZ PEREC ET MODIANO	222
<i>Un cabinet d'amateur</i>	225
Exposer et menacer : d'une rivalité entre la toile et le musée	225

« Regarder un petit peu en biais » ou quand l'ironie conjugue apparaitre et disparaître	230
<i>Dora Bruder</i>	234
L'absence signifiante de Serge Klarsfeld	234
Devant « l'aloï » : de la précarité des archives	237
Modalités d'une éthique de la remédiation	241
Condensation	245
CONCLUSION	246
CONCLUSION GÉNÉRALE	250
La disparition est-elle une production?	250
La performativité comme dispositif conceptuel	253
BIBLIOGRAPHIE	257

À la mémoire de Thérèse Bourbeau et de Denyse Roy

Remerciements

Une thèse n'est pas une entreprise purement individuelle. Voici les différentes équipes qui ont contribué à faire en sorte que celle-ci se réalise :

Je remercie en premier lieu Jean-Marc Larrue, mon directeur, pour toutes ces années au cours desquelles j'ai pu me nourrir de sa passion, de sa culture et de son intelligence. Je tiens à souligner son incommensurable générosité et son enthousiasme inspirant. Sa confiance en moi a été le moteur de l'assurance que j'ai pu prendre et qui, finalement, me restera.

Marcello Vitali-Rosati a également été déterminant dans le processus. Je lui dois la plupart des beaux moments, les dialogues parmi les plus riches et, de ce fait, l'élargissement significatif de mes œillères.

Ensemble, ils forment l'équipe des mentors.

Sous leur patronage se sont créées des équipes de collègues devenus amis, garantes de mon énergie et de ma détermination. Les membres du Théolinum, d'abord : Jean-François Thériault (×1000), Servanne Monjour et Julie Tremblay-Devirieux (mes triplètes), Erwan Geffroy, Peppe Cavallari, Marie-Christine Corbeil et Enrico Agostini-Marchese (pour la dernière seconde). Ceux du *Son du théâtre* également : Marianne Côté-Beauregard, François Jardon-Gomez et Cyrielle Dodet. Il y a aussi l'alliée du département voisin, Elisabeth Otto, et le voisin du département allié, Juan Mildenberger.

Le clan des familles et des amis, qui souvent se confondent, a évidemment joué un rôle capital. Merci à mes parents pour leur indéfectible soutien, aux Rondeau-L'Écuyer pour leur belle folie, à mes Hot-Dogs du dimanche pour les rires (même à mes dépens), à Virginie Dubuc pour son écoute de toujours, à Viviane Elkin pour sa précieuse aide *in English* et aux deux grandes filles, chez moi, à qui je dois mon équilibre.

Mais c'est surtout à Jean-Marc Séguin, joueur étoile, patient et généreux partenaire, homme et père admirable, que revient la plus grande part de ma gratitude.

Dans une telle entreprise, l'équipe des finances est à ne pas négliger. Je remercie le FRQSC, le CRSH, le Département des littératures et langues du monde, le CRILCQ et la SCHN. C'est grâce à ce soutien que tout a pu commencer.

Je tiens finalement à nommer les professeurs de l'Université de Montréal qui, il y a longtemps déjà, ont assuré à la jeune étudiante enceinte que j'étais la possibilité de maintenir le cap vers les études supérieures. Marion Froger, Marie-Pascale Huglo, Marcel Jean, Édith Madore, Edouard Mills-Affif et Pierre Popovic. Qu'ils considèrent cette mention comme signe de mon infinie reconnaissance.

Introduction

Cela fait au moins trois décennies qu'elle me répète vouloir disparaître sans laisser de trace, et il n'y a que moi qui sache vraiment ce qu'elle veut dire. Elle n'a jamais eu à l'esprit une quelconque fugue, un changement d'identité, ou rêvé de refaire sa vie ailleurs. [...] Son intention a toujours été différente : elle voulait se volatiliser, disperser chacune de ses cellules, et qu'on ne retrouve plus rien d'elle. [...] Je me suis sentie pleine de colère. Voyons qui l'emporte, cette fois, me suis-je dit. J'ai allumé mon ordinateur et ai commencé à écrire notre histoire dans ses moindres détails, tout ce qui me restait en mémoire.

– Elena Ferrante, *L'amie prodigieuse*

Résister à la disparition par un geste d'écriture : c'est l'entreprise à laquelle se livre Elena, la narratrice de *L'amie prodigieuse*¹. Sur le ton du défi, Elena désire ainsi assurer l'échec du projet de son amie Lila, qui est celui de disparaître absolument, de « disparaître sans laisser de trace ». Or, si cette dernière expression est commune, elle n'en est pas moins aporétique. Car si le projet réussit, la disparition sera elle-même annulée, « disparition de la disparition » (Rabaté 2015, p. 36), la trace faisant partie de sa logique essentielle. Ainsi l'acte de résistance d'Elena, plutôt que de s'opposer au projet de Lila, constitue ironiquement la condition de sa félicité : c'est parce qu'elle écrit que son amie *disparaît*, dans ce que cela implique en termes de production du désir. À plus forte raison, c'est par et dans ce geste d'écriture que prend forme l'existence de Lila; de celle qui existe, finalement, parce qu'elle disparaît. *L'amie prodigieuse* exemplifie en cela les paradoxes qui sont typiques de la relation entre la

¹ Elena Ferrante, *L'amie prodigieuse*, Paris, Gallimard, 2014.

disparition et les formes de résistance qu'on lui oppose par la voie du texte, mais aussi par celle de l'image et de la médiation en général.

La figure de la disparition entretient effectivement des relations complexes avec les processus de production de sens, elle qui mine le fonctionnement de la référentialité et délie la structure de la représentation tout en y puisant son effectivité. Ces problèmes, essentiellement posés au langage et plus largement encore à la médiation, constituent le nœud central de la présente recherche, qui résulte d'une interrogation intermédiaire posée au problème de la disparition. En posant l'hypothèse que la disparition est intrinsèquement liée à la (re)médiation – à la production ainsi qu'à l'usage, à la reprise ou au détournement d'actes de médiation –, l'idée qui sera développée est que la disparition ouvre vers un régime d'interaction particulier qui sera nommé, en tant que contrepoint à l'immédiateté, *hypermédiateté*. Je m'appuierai, pour ce faire, sur un corpus littéraire et cinématographique constitué des livres *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec (1979) et *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) ainsi que sur le film *The Prestige*, réalisé par Christopher Nolan (2006).

Il sera soutenu que de ces trois productions émane un métadiscours sur les mécanismes et effets de la (re)médiation, laquelle détermine à la fois les pans formels et thématiques des œuvres. Parmi une suite de documents textuels cités ou résumés, dans une forme reprenant parfois celle des catalogues de ventes aux enchères, le tableau peint *Un cabinet d'amateur* disparaît du livre homonyme de Perec. Dans une écriture aux aspects performanciers, laquelle s'élabore en relation avec des fiches d'identité, des descriptions de photos ou des lettres tronquées, une jeune fugueuse, Dora Bruder, est recherchée dans une époque qui n'est pas la sienne. Sur la scène victorienne, les deux magiciens rivaux de *The Prestige*, dont les carnets de notes produisent une narration trompeuse, font l'épreuve de la résistance de leurs corps dans

une mise en scène de la disparition. Dans tous les cas, le disparaître est lié aux mouvements de la médiation.

Rendre la (re)médiation essentielle au disparaître

Regard furtif sur la disparition

La disparition suppose bien sûr que quelque chose ne paraisse plus, mais surtout, que cette soustraction au régime du paraître apparaisse comme conflictuelle et disjonctive. Il s'avère effectivement insuffisant de dire qu'une chose *était* et qu'elle *n'est plus* : la disparition implique plutôt de faire l'expérience de la déréférentialisation, c'est-à-dire qu'il faut reconnaître qu'à l'impossibilité de diriger le regard vers le disparu s'adjoint l'impossibilité de le pointer par le biais du langage. Non seulement les coordonnées spatiotemporelles sont-elles indéfinissables, mais le signifiant également s'opacifie, n'admettant aucun signifié certain et, surtout, aucun référent défini. Or, l'acte de nomination ne saurait perdre de sa valeur pour autant. Que l'on pense aux disparitions tragiques des régimes de terreur, aux civilisations anéanties ou à un simple objet égaré, nommer l'objet est le premier moyen dont on dispose pour lui assurer le maintien d'une part d'existence. Tant que le nom est enregistré et transmis, il est possible de considérer qu'un être au monde, aussi minimal soit-il, persiste. C'est aussi ce qui permet de définir et de circonscrire l'objet, de le convoquer dans un nouveau contexte pour mieux le « faire apparaître [...] ailleurs qu'en son lieu propre, sans devoir décider préalablement de son statut d'existence (Alloa 2007 p. 21), et ce, tout en lui conférant un aspect matériel par l'opacité d'un mot dont le référent est devenu insaisissable et incertain.

La figure de la disparition vient de surcroît problématiser l'opposition entre la présence et l'absence, l'objet disparu ne se situant ni tout à fait dans un pôle, ni dans l'autre. Elle mine

également la logique de la finalité dans la mesure où le disparaître, dans l'irrésolution qu'il entraîne, n'admet pas de fin. Face à ces deux impossibilités, l'une défiant la condition de la représentation, et l'autre, celle du récit, il convient de reconnaître que la disparition ne se représente pas davantage qu'elle ne se raconte. Ceci posé, comment devrions-nous penser la relation entre la disparition et la (re)médiation? Quelle valeur heuristique la prise en compte de cette relation peut-elle contenir?

Ces questionnements trouvent leur pertinence du fait que, comme le soulignent George Varsos et Valeria Wagner,

[I]a question de la disparition touche en effet de manière singulière celle des médias, du passage d'un médium à l'autre, des relations ou lacunes entre eux, pour autant que la production ou la reproduction de matériel ou de discours relevant de ce qui disparaît et de sa persistance, ou mémoire, soit entreprise par différents types de médias [...]. La quête à propos de ce qui disparaît nous confronte aux modes d'existence liminale qui semblent caractériser l'expérience contemporaine du réel, tissé par des liens et des creux intermédiaux (2007, p. 13).

Voilà qui soulève tout à la fois les enjeux ontologiques, épistémologiques et éthiques sur lesquels une approche intermédiaire de la disparition peut se pencher. On verra qu'à ces aspects peuvent à la fois s'ajouter et se conjuguer des préoccupations poétiques.

Modalités d'une mise en œuvre

L'incitation à penser le rapport entre disparition et (re)médiation a surgi d'une mise en commun du film et des deux œuvres littéraires qui ont été plus haut présentés, soit *Un cabinet d'amateur* de Perec, *Dora Bruder* de Modiano et *The Prestige* de Nolan. S'il est vrai que ces œuvres convoquent trois modalités du disparaître, là n'est pas leur seul point commun : elles se sont également vu conjindre, de prime abord, du fait de la dynamique intermédiaire qui les caractérise toutes trois. Ces œuvres incluent effectivement, dans le procès de leur énonciation, des modes d'apparaître appartenant *a priori* à différents genres et médias, produisant ainsi des

agencements intermédiaires à partir de leur matérialité propre. En addition à ces procédés d'incorporation, de chacune d'elles se dégage un discours portant sur les effets de la manipulation, de la reprise ou du détournement de médiations (de la photo au spectacle de magie en passant par le catalogue de vente, la lettre ou la peinture). La conjonction des aspects formels et du discours des œuvres informe ce qui sera défini, au terme de la première partie de cette thèse, comme une *poétique de la remédiation*². Plus encore, il sera soutenu que cette poétique est précisément motivée par le motif de la disparition qui s'y dessine. La disparition justifie ainsi les processus de remédiation, qui à leur tour invitent à poser le regard sur les enjeux intermédiaires constitutifs de la disparition.

Les deux termes entretiennent effectivement une relation complexe et stigmergique – c'est-à-dire qu'ils se créent mutuellement, brouillant les relations de causalité – qui sera d'abord interrogée, puis mise à profit pour produire un discours analytique inédit sur les trois œuvres susmentionnées.

Mais qu'entend-on, exactement, par remédiation? L'utilisation qui sera faite de ce terme est en filiation avec la conceptualisation qu'en ont proposée Jay David Bolter et Richard Grusin, d'abord dans un article en 1996 puis dans leur livre *Remediation : Understanding New Media*, paru en 1999. Filiation qui suppose toutefois un déplacement de la notion phare de ces auteurs qui, eux-mêmes, effectuaient déjà une légère reconfiguration des propos de McLuhan pour se concentrer sur « a complex kind of borrowing in which one medium is itself incorporated or represented in another medium (Bolter et Grusin 1999, p. 45). Parmi d'autres acceptions qui s'ajoutent au fil des pages, ces auteurs donnent comme première définition de la remédiation

² L'alternance entre (re)médiation et remédiation sera plus loin justifiée. Néanmoins, précisons dès maintenant que toute médiation contient une part de (re)médiation, alors que la remédiation désigne un processus plus explicite de reprise, de transformation ou d'inclusion.

« the representation of one medium in another » (1999, p. 45) et soutiennent que c'est là une caractéristique définitoire des médias numériques, bien que le phénomène en lui-même soit au moins aussi vieux que l'*ekphrasis* grecque.

En déviant de la logique représentationnelle, la remédiation sera d'abord comprise, ici, comme le phénomène formel par lequel les textes et le film produisent une vision des médialités qu'ils agencent – renvoyant par le fait même le regard vers leurs propres moyens de production. Les descriptions de photographies ou l'inclusion de lettres entre guillemets dans *Dora Bruder*, les résumés et longues citations de documents textuels protocolaires dans *Un cabinet d'amateur* ou l'effet prégnant des carnets de notes dans *The Prestige*, par exemple, constituent autant de remédiations, et on verra en quoi cette prise de position conceptuelle permet de repenser les logiques de transfert ou d'imitation qui sont plus souvent mobilisées pour traiter de phénomènes semblables dans les œuvres narratives ou de fiction. Dans une acception plus générale, la remédiation désignera les phénomènes d'emprunt, de reprise, de détournement, ou de réaffectation de la médiation, ces enjeux et leurs effets constituant un pan important du discours des œuvres à l'étude.

Dans cette poétique particulière se dessine non pas la disparition en tant que telle (entreprise impossible s'il en est), pas davantage son idée, trop vaste, ni sa figure, trop définie, mais ce qui sera désigné comme *le motif de la disparition*. Cette expression a l'avantage de faire coïncider deux sens qui cernent bien le rôle qui est conféré à la disparition dans la présente recherche : elle est à la fois « motif » en ce sens qu'elle est posée comme cause ou moteur de l'agencement intermédial qui prend forme dans les œuvres, mais « motif », aussi, en ce sens que la disparition s'y dessine en acquérant une forme de matérialité – dans le sens actif qui sera plus loin conféré à ce terme.

L'injonction du retour : le nœud central

Dû à l'évolution des sens des termes « disparaître » et « disparition », tant dans le langage courant que dans la tradition philosophique – acquérant par exemple des valeurs particulières avec l'essor de la phénoménologie –, et dû également à la relation essentielle qu'entretiennent ces termes avec le régime du paraître, qui admet de multiplier les perspectives et points de vue, les acceptions de la disparition sont nombreuses. Dans la tradition française, par exemple, si elle est pour Maurice Blanchot l'essence même de la littérature, elle est un idéal pour Stéphane Mallarmé qui prône la disparition élocutoire du poète, elle devient discrétion chez Pierre Zaoui, désir de fuite et d'effacement de soi chez Dominique Rabaté, violence chez Jean-Louis Déotte, condition du simulacre chez Jean Baudrillard.

Elle sera plutôt traitée, dans le cadre de cette thèse, dans le rapport conflictuel qu'elle entretient avec l'immédiateté et dans ce que le *désir d'immédiateté*, posé comme inhérent au disparaître, exige – de façon évidemment problématique – comme forme de retour. Les paroles de *The Prestige*, qui seront d'ailleurs reprises au fil des pages pour tenter d'en épuiser la richesse, sont en cela significatives : « Making something disappear isn't enough. You have to bring it back », posant ainsi le problème d'un retour à la fois impossible, désiré et, on le verra, facteur de redistributions ontologiques et de reconfigurations temporelles. C'est à partir de ce désir, évidemment inassouvissable, menant le plus souvent – de façon à la fois paradoxale et nécessaire – à la création et à la manipulation de formes de médiations, que la notion d'« hypermédiateté » sera introduite. Conçue comme un contrepoint de l'immédiateté, l'hypermédiateté qualifiera un régime d'interaction provoqué par la disparition, un régime où la médiation devient elle-même immédiate de par sa rupture nette avec la structure de la référentialité ainsi que par la radicalité de sa performativité.

Cette triade constituée de la disparition, du désir d'immédiateté et de sa réponse hypermédiante est ce qui constitue l'articulation centrale de cette thèse, dont les éléments se verront plus fortement noués au terme de la deuxième section. Le désir étant, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, producteur d'agencements, cette triade sera plus particulièrement considérée en tant qu'elle produit elle-même son objet et le système de relations qui s'érige à travers et autour de lui, demandant ainsi à repenser la primauté ontologique du corps physique par rapport à ce qui relève de la médiation. Plus encore, cette perspective suppose que l'objet disparu ne précéderait pas, de façon certaine et absolue, sa propre disparition.

C'est dans cette logique que sera mise de côté la notion d'identité, délogée par une attention portée aux processus de *singularisation* des individus et objets du monde. C'est-à-dire qu'il sera proposé, à partir du discours des trois œuvres du corpus témoin, de considérer la valeur performative des actes de médiation en tant qu'ils contribuent au devenir des objets et individus, *a fortiori* lorsqu'intervient le disparaître. L'interaction entre disparition et remédiation ne sert donc pas un éclairage mutuel uniquement, mais la mise en évidence également d'un nombre de systèmes de relations qui contribuent à redéfinir les processus d'institution des objets dans la réalité.

Les propositions orientées spécifiquement autour de la disparition seront développées dans la section mitoyenne de la thèse, laquelle sera précédée par une discussion théorique sur les préceptes de l'intermédialité et suivie par des analyses en diptyques qui viseront à appuyer les hypothèses formulées dans les deux premières parties. Empruntant à la structure ternaire des tours de magie telle que décrite par l'ingénieur du film *The Prestige*, le développement se fera effectivement en trois temps : Exposer, Disparaître, Retourner.

Configurer l'intermédialité

La première section exposera les traits de la posture intermédiaire qui, adoptée en amont de la recherche, est à la source des questionnements préliminaires et des regards posés sur les objets de recherche. Cette section inaugurale répond à trois questions en autant de chapitres. La première question, double, est celle de savoir comment penser l'intermédialité aujourd'hui, et comment penser *avec* l'intermédialité. Largement considérée, depuis que Jürgen E. Müller en a proposé l'expression en 2000, comme un « axe de pertinence », l'intermédialité sera plutôt considérée, dans le premier chapitre, comme une posture qui appelle un positionnement épistémologique avant que ne puissent se définir ses concepts et ses objets. C'est ainsi que les prismes de la *relation*, de l'*interaction* et de la *participation* seront posés comme éléments d'une « charpente pré-conceptuelle » visant tout à la fois à soutenir et à diriger l'ensemble des discussions qui seront menées au fil de la thèse. Ceci au terme d'une discussion sur l'état du discours actuel entourant l'intermédialité, cette « théorie » protéiforme qui « s'intéresse bien à ce qui se trouve entre ce qui est entre » (Larrue 2015, p. 29).

La deuxième question, double elle aussi, interrogera le média dans ses aspects ontologiques et discursifs. Au centre non seulement du mot, mais évidemment aussi des préoccupations de l'intermédialité, le média a subi au cours des dernières années plusieurs crises dont la dernière aura peut-être, finalement, eu raison de lui. À une réflexion sur l'hybridité essentielle et originelle des médias succédera une discussion sur les problèmes définitoires que la notion de média rencontre. Ceci pour contribuer à la réflexion sur l'intermédialité en tant qu'elle aurait entamé, selon Jean-Marc Larrue (2015), sa période *postmédiatique*. Le postmédiatique est ici compris comme un mouvement caractérisé par la fin des illusions identitaires apposées aux médias, en ce sens que l'imaginaire longuement entretenu autour des médias bien définis, dont

l'évolution reposerait sur des caractéristiques essentielles, apparaît désormais comme une fiction dont il faut se défaire. Postmédialité en ce sens, également, qu'il n'est plus question de concevoir les médias comme appartenant à une couche ontologique hors du monde réel. Adoptant une pensée de la performativité telle qu'elle s'est développée dans une large partie des sciences humaines au cours des dernières années, l'intermédialité suppose plutôt, aujourd'hui, de considérer l'*action*, le *mouvement* et le *processus* au détriment des éléments réifiés. Les médias ne peuvent plus alors être considérés comme des objets, mais comme des activités (Dworkin 2013), ce qui fait en sorte que l'on choisira de parler d'actes de médiation et de médialités (des devenir-médias) au lieu de médias, en pensant la relation entre ces deux dernières notions en termes de performativité. Le tournant performatif à l'œuvre dans la pensée contemporaine sera discuté pour mieux définir ce qui sera entendu par « performativité », « performance » et « performatif », expressions aux acceptions multiples dont les valeurs heuristiques seront ici largement mises à profit, sous-tendant une part importante de l'argumentaire global.

Si ces deux premiers chapitres servent une discussion sur la théorie de l'intermédialité telle qu'elle peut être comprise dans le contexte actuel, c'est-à-dire à la confluence des tropismes induits par la performativité, le postmédialité et la culture numérique – dont les effets sur la recherche contemporaine seront également explicités –, ils se trouvent néanmoins orientés par l'objectif central de la première partie, qui est celui de définir le phénomène formel et discursif en jeu dans les trois œuvres du corpus. *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige*, présentent effectivement un nombre élevé de procédés qui pourraient correspondre à des « références intermédiales », selon l'expression consacrée d'abord proposée en 2002 par Irina O. Rajewsky. Cette notion a été développée pour rendre compte des moments où

the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua system* [...] The given media product thus constitute itself partly or wholly in relation to the work, system, or subsystem to which it refers. (2005, p. 52-53).

Or, cette proposition théorique, ainsi que d'autres qui s'y rattachent de près ou de loin, est bâtie sur une conception encore trop essentialiste des médias, celle-ci s'arrimant mal avec la critique de la spécificité des médias qui caractérise la période postmédiatique actuelle. Après avoir défini plus précisément la dynamique présente dans chacune des œuvres, on choisira de parler de la « résistance de la matérialité de la médiation » qui, par les effets défamiliarisants que cette résistance produit, informe la *poétique de la remédiation* commune aux textes et film du corpus. La logique de la remédiation s'oppose en quelque sorte à celle de la représentation d'un média par un autre en portant davantage attention aux *interactions* entre les médialités agencées, qui se *co-construisent* plutôt que se représentent.

Au terme de cette première section seront posées les bases d'une conception performative et participative du discours et, de façon plus générale, de la matérialité (active) de la médiation, à partir de l'adoption d'une posture intermédiaire. L'adoption de cette posture permet en outre de mettre en évidence des phénomènes autrement occultés dans l'étude des œuvres de Georges Perec, de Patrick Modiano et de Christopher Nolan.

Faire disparaître

Tel que mentionné, la deuxième section sera consacrée au motif de la disparition et à la définition du régime d'interaction qu'elle entraîne, l'hypermédiateté. Dans cette partie seront plus fortement noués les liens entre le disparaître et la remédiation à partir, notamment, de la présentation du tracé du motif de la disparition dans les œuvres étudiées. En conformité avec

la posture intermédiaire précédemment posée, la disparition sera définie dans ses contours généraux avant que l'on ne voie comment elle se dessine dans les œuvres. Ceci en faisant ressortir les liens qu'elle entretient nécessairement avec la (re)médiation telle qu'elle est mise en forme ou thématisée dans les deux textes et dans le film. Avec *Un cabinet d'amateur*, c'est l'enjeu de la déréférenciation qui prendra de l'importance. On verra comment le livre annule la possibilité pour le tableau peint éponyme de se poser en tant que référent de sa propre histoire, disparaissant ainsi sous les procédés de construction, de destruction et de reconfiguration des limites de l'objet. Avec *Dora Bruder*, c'est la relation conflictuelle entre la disparition et la narration qui sera mise de l'avant, appelant ainsi le premier regard sur la force d'anachronisation du disparaître qui délie tout à fait la linéarité du récit téléologique. Finalement, le conflit prend une autre forme lorsque la disparition se fait espace, dans l'esprit des tours de magie dans *The Prestige*. Considérée comme lieu de production de la différence et du double, la *valeur productive de la disparition*, qui constitue l'une des propositions primaires de la thèse, se verra alors traitée dans ses aspects les plus concrets.

Au terme de cette présentation se concrétisera l'injonction d'aborder la disparition à partir d'une pensée de la relation au détriment des logiques duelles de la présence-absence et du présent-passé. Les aspects conflictuels inhérents à la disparition, également, seront davantage mis en lumière, notamment en ce qui a trait à sa relation à la médiation. Posant problème à la représentation, à la narration et à la monstration, c'est effectivement dans le mouvement de la *remédiation* – dans la production, le détournement et la suture de médiations, notamment – que se trace la disparition. Or, deux aspects fondamentaux demeurent à considérer : premièrement, la disparition ne peut se constater, et deuxièmement, elle ne peut prendre fin. On dira donc que la disparition appartient à la performativité et à l'in-fini, ce qui s'avèrera

déterminant pour la définition du concept d'hypermédiateté. C'est effectivement à la suite d'une discussion sur ces deux derniers enjeux que seront posés les contours de ce régime d'interaction produit par la disparition, régime dans lequel le désir d'immédiateté induirait une forme de retour anachronique, hypermédiat, du disparu. Un régime rhizomatique, sans origine, où la médiation produit de l'immédiat, et la disparition, de l'existence. L'hypermédiateté, notion proposée à partir de l'observation des dynamiques mises en place dans les œuvres du corpus, permet en outre de poser un regard alternatif sur la disparition qui pourra alors être conçue hors des limites temporelles, heuristiques et conceptuelles dans lesquelles elle se voit souvent confinée. *A fortiori*, l'hypermédiateté permet de penser, tel qu'annoncé, le paradoxe – mais en est-ce un? – qui consiste à conférer une valeur productive à la disparition.

L'hypermédiateté serait alors la qualité du retour de ce qui, par ce retour, disparaît à la manière des « chers disparus [qui] entrent dans le texte parce qu'ils ne peuvent plus nuire ni parler. Ces revenants trouvent accueil dans l'écriture à condition de se taire pour toujours. » (de Certeau 1975, p. 14).

Conjuguer le motif à la poétique

Finalement, les propositions des première et deuxième parties se verront conjuguées dans une troisième, constituée d'analyses qui étudieront non seulement l'interrelation entre la disparition et la remédiation, mais ce que cette conjonction met en lumière par rapport aux processus de singularisation des individus et des objets du monde.

La disparition, dans ce qu'elle implique de déchirement dans la structure référentielle, permet de mettre en évidence le fonctionnement de la médiation, à plus forte raison au sein d'agencements intermédiaires comme ceux que produisent les œuvres du corpus témoin. Dans

la partie finale, les articulations théoriques et conceptuelles posées dans les sections « Exposer » puis « Disparaître » seront réunies pour produire la double interrogation qui orientera les analyses : il s'agira d'une part d'observer comment les médialités, participant à la poétique de la remédiation, se font apparaître mutuellement en se construisant dans leurs interactions, puis comment ces relations intermédiaires produisent à la fois la disparition et son objet. Les conceptions de l'identité et de l'origine, notamment, se verront problématisées par les processus de singularisation exposés et par la temporalité anachronique que produit la disparition. Autrement dit, cette troisième partie permettra de penser plus avant la participation de la (re)médiation au devenir des objets et individus. Trois concepts utilisés comme prétextes à la mise en commun des œuvres du corpus permettront d'orienter les discussions : l'authenticité, la survivance et l'institution.

La question de l'authenticité reliera *Un cabinet d'amateur* et *The Prestige*, où elle sera présentée comme une fiction tributaire d'un fantasme à la fois de l'origine (ce qu'il y a avant la médiation) et de l'original (ce qu'il y a avant la remédiation). On verra que pour Georges Perec comme pour Christopher Nolan, la seule authenticité possible se trouve ironiquement dans l'explicitement inauthentique, soit dans l'acte assumé de la copie (*Un cabinet d'amateur*) et dans l'illusion mise en scène (*The Prestige*). En ressort l'idée que le désir d'authenticité produit l'élaboration d'un avant à partir de ce qui vient après, la fiction d'une unité à partir du composite, et l'attribution d'une valeur vérité à ce qui relève de la construction, voire de l'imaginaire.

La force d'anachronisation qui résulte de cette discussion sur l'authenticité se voit ensuite autrement mise en évidence par l'analyse autour du concept de *survivance*, qui cette fois regroupe *The Prestige* et *Dora Bruder*. Il s'agira alors d'explorer les enjeux de la permanence

(des images) du corps en tant qu'elle est confrontée au problème de la disparition. Fait signifiant, on verra que la survivance est, dans le cas des deux œuvres, liée à une forme de performance, laquelle est posée en opposition à une acception particulière de la représentation – indicelle dans un cas, scénique dans l'autre. Les enjeux temporels impliqués à la fois par la notion de survivance (dans la lignée d'Aby Warburg) et par le problème de la disparition traverseront ces analyses, qui poseront le problème du retour du même (*The Prestige*) et celui de la remembrance (*Dora Bruder*).

Finale­ment, l'institution, comprise à la fois comme dispositif et comme processus d'élaboration des identités sociales, orientera l'analyse conjointe de *Dora Bruder* et d'*Un cabinet d'amateur*. C'est notamment la dialectique entre les enjeux de production et de destruction ainsi que l'oscillation entre les mouvements de conservation et de menace – telles qu'elles sous-tendent les institutions du musée et des archives – qui seront alors mises de l'avant. Des relations de rivalité entre certaines médialités (dans *Un cabinet d'amateur* plus particulièrement, où la peinture se voit privée de son image par le texte) et les heurts posés au défilement du récit par le surgissement des dispositifs de pouvoir (dans *Dora Bruder*, où les blocages intradiégétiques deviennent ceux du récit biographique) seront au cœur de cette dernière analyse construite autour des relations entre disparition et remédiation dans le régime de l'hypermédiateté.

Le motif de la disparition dans *Dora Bruder*, conjugué à la poétique de la remédiation qui est mise en place au fil des pages, offre une possibilité de penser l'identité hors du récit. De penser l'identité comme un processus de singularisation qui se forme plutôt par agencement(s), qui émerge de la performativité de ces relations complexes qui défient la linéarité du temps et du schéma narratif. Dans *Un cabinet d'amateur*, ces relations mettent

plutôt en évidence le rôle actif des documents écrits dans l'attribution des valeurs symboliques, marchandes et sociales, elles délient les frontières essentielles des objets et thématisent le vertige inhérent à la quête toujours différée du réel et de l'origine. La conjugaison du motif et de la poétique dans *The Prestige* pose davantage la question de la fiabilité de l'image dans l'élaboration d'une narration falsifiante, notamment dans ce que cela implique en termes d'hybridité temporelle. La question du corps double et duel, de sa résistance dans l'in-fini de la disparition et de la problématique nécessité du retour du même, que la disparition exige et empêche à la fois, sont des aspects qui mènent à poser la différence entre les espaces de la représentation et de la performance à partir des personnages illusionnistes. La perspective adoptée permettra donc de produire un discours inédit sur les œuvres à l'étude par l'attention portée à la façon dont la matérialité de la médiation fait résistance dans le procès de leur énonciation. On verra effectivement que les relations intermédiaires, dans les œuvres de Perec et de Modiano qui ont fait l'objet de plusieurs discours analytiques notamment, ont été trop peu soulevées par la critique, qui a eu tendance à *traverser* les interactions qui seront ici mises au premier plan.

Voilà qui annonce ce qui sera développé au cours des prochaines pages, lesquelles dérivent d'un projet dont les contours ont dû être définis de façon précise. La disparition est non seulement un problème plurimillénaire, mais dans l'évolution de ses sens au sein de différentes langues et cultures, dans ses acceptions et conceptions, et dans ses enjeux autant politiques que philosophiques, la disparition est surtout un problème hautement complexe. Les œuvres du corpus, par leur richesse en elles-mêmes mais également par les filiations qu'elles entretiennent avec d'autres œuvres, par la figure de leur auteur ou par leur rapport à l'Histoire

admettent également une variété d'approches, et la théorie de l'intermédialité, interdisciplinaire par définition, a la faculté d'ouvrir vers des ramifications théoriques et philosophiques virtuellement infinies. Des choix très stricts ont donc dû être faits à chaque étape pour éviter l'éparpillement.

C'est la perspective intermédiaire qui a permis le tracé de la ligne de partage entre ce qui devait ou non faire l'objet de discussions détaillées pour faire avancer l'argumentaire qui, lui aussi, se voit explicitement guidé par la posture intermédiaire adoptée. En témoignent les discussions sur la notion de disparition, qui seront principalement construites à partir du discours de théoriciens ayant spécifiquement pensé au disparaître d'un point de vue intermédiaire (Sylvano Santini, George Varsos, Valeria Wagner, Nicolas Zufferey, soit des auteurs provenant d'horizons et de pays différents qui ont contribué au numéro « Disparaître » du périodique québécois *Intermédialités*) ou qui ont déjà réfléchi à la fois à la disparition et à l'intermédialité, de façon implicitement ou explicitement conjointe (Emmanuel Alloa, Jean-Louis Déotte). L'importance relative accordée à l'étymologie et à l'histoire du mot justifie que le corpus théorique qui soutient les propos sur la disparition soit majoritairement francophone, contrairement au caractère davantage anglophone du corpus théorique sur l'intermédialité. Suivant ces lignes directrices, l'objectif est moins d'épuiser l'idée de disparition que de *produire un discours intermédiaire sur la disparition*, orienté par un métadiscours émanant de trois œuvres qui partagent les traits d'une même poétique.

Les objectifs poursuivis par cette thèse sont au nombre de trois (la logique ternaire étant par ailleurs dominante dans le projet). La visée méthodologique, d'abord, est celle de porter une attention soutenue aux actions et aux processus plutôt qu'aux objets finis. C'est ce qui favorise une pensée de la médiation au détriment de celle, plus figée, du média, et c'est ce qui implique

également de penser la singularisation en lieu et place de l'essence identitaire. Le but théorique consiste ensuite à revisiter les théories intermédiales dans le contexte épistémologique actuel pour produire un discours inédit sur le phénomène formel en tentant de dépasser les logiques de l'imitation, du transfert et de la représentation. La proposition centrale, soit l'hypermédiateté comme régime d'interaction produit par la disparition, répond également à ce but en produisant un discours résolument intermédiaire sur un phénomène précis. Finalement, l'objectif général est de concevoir, à partir du motif de la disparition, le rôle de la médiation dans les processus dynamiques de singularisation des objets du monde hors du paradigme de la représentation.

PARTIE 1 : EXPOSER

L'intermédialité comme posture

Les objets se méfiaient aussi beaucoup de lui et depuis très longtemps déjà [...] ils avaient refusé de « marcher », de devenir ce qu'il voulait faire d'eux, « de poétiques souvenirs d'enfance ».

– Nathalie Sarraute, *Tropismes*

Tropisme premier : Le livre *Un cabinet d'amateur*, de Georges Perec (1979), partage son titre avec l'œuvre picturale composite dont il relate l'histoire. Sorte de petit frère du colossal « romans » *La vie mode d'emploi* publié un an plus tôt, *Un cabinet d'amateur* en prélève un certain nombre d'éléments pour les faire réapparaître sous forme d'œuvres visuelles dont les trajectoires nourrissent une activité de faussaires. Dans ce texte, une peinture disparaît.

Tropisme deuxième : À la lecture de l'avis de recherche d'une adolescente nommée Dora Bruder dans un journal datant de l'Occupation, Patrick Modiano ressent un vif sentiment de vide. Il écrit *Voyage de noces* (1990) pour pallier le manque par la fiction, geste qui échoue toutefois à chasser l'angoisse. Ces préoccupations, additionnées d'une réelle quête archivistique, mènent finalement à l'écriture-quête de *Dora Bruder* (1997) où se nouent fiction, archives et (auto)biographie. Dans ce texte, Dora Bruder a disparu.

Tropisme troisième : *The Prestige*, film réalisé par Christopher Nolan en 2006, est une adaptation du roman éponyme de Christopher Priest (1995), dans lequel le récit s'élabore dans une confrontation de documents personnels écrits, dont ceux de deux magiciens en rivalité sur la scène victorienne. Dans la production cinématographique, les carnets personnels des illusionnistes – qui s'avèrent truqués – complexifient la notion de point de vue et les valeurs

de l'image, là où l'illusion et la fiction sont mises de l'avant dans leur pouvoir de façonnement de la vérité. Dans ce film, le corps doit disparaître.

Ces descriptions sommaires, voire primaires, sont ici qualifiées de *tropismes* du fait qu'elles induisent toutes les trois une pensée de la relation et du mouvement, tout en dessinant en filigrane une position critique par rapport aux œuvres mises de l'avant. Elles esquissent les premiers traits d'un réseau entre ces œuvres et d'autres titres collatéraux, attirent l'attention sur différentes formes de médiations – peinture, journaux, prestidigitation – et introduisent les interactions potentielles entre ces derniers éléments. Prises ensemble dans leur problématique rapport à la réalité, les œuvres de Perec, Modiano et Nolan et les présentations qui en sont faites engagent, dans le contexte scientifique actuel, *une intermédialité*.

Pourquoi « *une intermédialité* » plutôt que la formule plus usitée « *l'intermédialité* » ? L'utilisation d'un article indéfini dans cette expression n'est pas un choix anodin. Petit élément incongru, sa fonction est ici de provoquer et d'introduire une discussion sur cette notion d'intermédialité, qui demande à être située et définie avant qu'on ne la manipule plus avant. Ses acceptions étant plurielles, il importe de préciser quelle intermédialité est ici convoquée et à quelle échelle elle se voit mobilisée.

Malgré le nombre élevé de travaux qui s'y consacrent ou s'y rattachent – publiés principalement (mais pas exclusivement) en français, en anglais et en allemand –, l'intermédialité continue de résister à la catégorisation. Étant essentiellement interdisciplinaire, on hésite – avec raison – à l'ériger en discipline. On irait alors contre un de ses postulats premiers : « [d]ans son principe même, l'intermédialité ne fait pas qu'appeler à l'éclatement des frontières disciplinaires, elle l'impose » (Mariniello 2011, p. 11). La définir

comme un champ d'études, même transversal, est également problématique dans la mesure où cela sous-entend une convergence ou, du moins, une forme de consensus qui se fait attendre, se trouvant même sans cesse repoussé par les nouvelles typologies proposées et par l'évolution et la transformation des phénomènes qu'elle étudie. Dire qu'il s'agit d'un concept est trop restreignant puisque l'intermédialité englobe et dialogue elle-même avec plusieurs concepts qui sont, eux aussi, en constante redéfinition. Peut-être le terme *approche* serait-il plus approprié – à la fois généreux et prudent –, mais encore faudrait-il le mettre au pluriel puisqu'il existe en réalité une pluralité d'approches intermédiales selon les différents points d'entrée, les différents objets ou phénomènes étudiés et les différents buts de recherche. De plus, « approche » suggère un point de départ initial qui serait extérieur à son objet, ce qui ne va pas sans poser problème.

C'est chez Jürgen E. Müller que l'on retrouve l'une des expressions les plus consensuelles à ce jour – en témoignent l'étendue des travaux qui l'ont citée depuis sa première formulation, en 2000 – pour penser la valeur heuristique de l'intermédialité. Devant la popularité grandissante de cette notion qui tend – et tarde – à s'ériger en « système des systèmes » (Müller 2006, p. 99) à partir du milieu des années 1990, soucieux de conserver une distance critique prudente face à cette notion à la mode, Müller explique que « l'approche intermédiatique³ constitue pour [lui] un axe de pertinence⁴ » (2000, p. 106) pouvant se conjuguer à certains axes de recherche institués – la pragmatique, la cognition, la sémiotique, l'esthétique et l'histoire des

³ Les termes « intermédiat » et « intermédiatique » ont longtemps été interchangeable, notamment dans les textes traduits en français (où l'adjectif « médiatique » est plus usité que « médial »). « Intermédiatique » revêt toutefois des connotations qui conviennent moins à l'état actuel de la réflexion, qui tend davantage à parler des dynamiques « intermédiales » pour rendre compte de ce qui a trait à la *médiation* plutôt qu'aux *institutions médiatiques* comme la télévision ou la radio.

⁴ Müller précise : « Au sens où l'entend Roger Odin » (2000, p. 131).

médias, par exemple. Toujours selon cet auteur, « il est préférable de concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence historique plutôt que théorique » (2006, p. 100) pour prolonger des voies de recherche déjà tracées. Si cette proposition semblait appropriée pour les chercheurs venus d'horizons divers avec l'idée d'enrichir ou de complexifier leurs champs de recherche et d'expertise respectifs par une attention portée aux différents médias dans leurs interrelations ainsi qu'à la matérialité de la médiation, il semble que l'évolution des contextes social, médiatique et théorique des dernières années nous demande aujourd'hui d'interroger cette figure de l'axe de pertinence intermédiatique et sa fonction de *prolongement* par rapport à d'autres approches instituées dans le champ d'étude des arts et des médias.

Dans ce chapitre, il sera proposé de substituer à l'axe de pertinence le terme de *posture* pour ensuite définir et justifier d'entrée de jeu les aspects méthodologiques et pré-conceptuels qui guideront l'ensemble de cette thèse. Quelques enjeux définitoires et épistémologiques de l'intermédialité seront exposés avant que ne soient définis les traits de ma propre posture intermédiaire, fortement influencée par les contextes technologique, social et intellectuel contemporains en tant qu'ils sont à la fois moteurs et produits d'une culture numérique.

Parapluie et polymorphisme dans le miroir : la mouvance des définitions

Qu'est-ce que l'intermédialité? C'est cette question qui est à la base de l'ouvrage collectif *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, dirigé par Lars Elleström et paru en 2010⁵. Une question qui ne cesse en effet de se poser. Toutefois, déjà en 2010, les auteurs de ce collectif – dont plusieurs figures phares de la recherche intermédiaire comme Müller, Clüver, Rajewsky et Bruhn, pour ne nommer que ceux-là – ont, en règle générale, préféré l'é luder, conscients qu'ils étaient du nombre de définitions déjà proposées. Dans sa réponse, Rajewsky va même jusqu'à dire que « the question [of what intermediality means] now seems outmoded and has been reformulated with regard to various intermediality conceptions and their respective heuristic potential. » (2010, p. 51). C'est cette même auteure qui avait déjà remarqué, en 2005, que « [f]rom its beginnings, "intermediality" has served as an umbrella-term » (2005, p. 44) pour une variété d'approches, d'objets et de buts et que le terme était, à chaque occurrence, défini différemment. Ce type de références à la polysémie du terme est presque un lieu commun des textes qui se penchent sur l'intermédialité ou qui s'inscrivent dans une démarche intermédiaire. En plus des autres auteurs du livre collectif mentionné plus haut qui soulignent eux aussi ces variations définitoires, Chiel Kattenbelt exprime ailleurs que « over many years the concept of intermediality has been so frequently used in different discourses and in different meanings that it is almost impossible to map out its semantic field or range » (2008, p. 25)⁶. À cela s'ajoute le fait que la recherche intermédiaire « includes a lot of research that does not refer to itself as intermedial » (Elleström 2013, p. 114), dont l'un des exemples les plus probants est celui de *Remediation : Understanding New Media* (Bolter et

⁵ « The initial question posed was simply "what is intermediality?" » (Elleström 2010, p. 4).

⁶ La démonstration est limitée à ces auteurs pour alléger le texte, mais nombre de critiques auraient ici pu voir leurs propos cités. Pensons à Wolf (2008), Schröter (2011, 2012), Elleström (2010, 2013), Müller (2000, 2006, 2010).

Grusin 1999), qui est une source majeure du modèle transformationnel de l'intermédialité sans toutefois que le terme « intermediality » ne s'y retrouve. Ainsi n'a-t-on pas de difficulté à donner raison à Gabriele Rippl lorsqu'elle écrit qu'il est « impossible to develop *one* definition of intermediality » (2015, p. 1).

Si certains sceptiques voient dans cette absence de consensus une faille de l'intermédialité qui pourrait laisser croire à son inefficacité pour la recherche universitaire, d'autres – dont je suis – y voient plutôt le signe d'un dynamisme, d'une effervescence et d'une malléabilité productive. L'intermédialité est, selon l'expression de Silvestra Mariniello, un « concept polymorphe » (2011, p. 11) (au même titre que « culture » et « histoire », souligne-t-elle) qui chapeaute plusieurs approches pouvant s'appliquer à un grand nombre de phénomènes et d'objets, permettant ainsi d'« aborder autrement les phénomènes médiatiques présents et passés » (2011, p. 11), mais plus précisément « les relations entre les médias » (2011, p. 13) à partir de nouveaux positionnements. L'intermédialité est également polymorphique dans la mesure où il s'agit d'un « concept » (selon Mariniello) qui est à la fois cause et symptôme du milieu dans lequel il s'inscrit, évoluant ainsi de pair avec les différents contextes. Il se doit de toujours rester sujet à reformulations. Si « [c]'est l'accélération extraordinaire des progrès technologiques de ces trente dernières années qui est à la base du développement des recherches intermédiales » (2011, p. 11), il va de soi que ces recherches s'adaptent et muent à mesure que les technologies se modifient dans leur matérialité et dans leurs relations et qu'elles se (re)positionnent aussi par rapport aux propositions théoriques qui émergent. Pensons à l'essor des humanités numériques, par exemple. Considérant que les phénomènes intermédiaux sont aussi vieux que les tout premiers médias et que les théories sur leurs possibles relations ou interactions remontent au moins à l'Antiquité, « intermediality is not a

completely new academic concept but a reaction to certain historical circumstances in humanities, the media landscape and the arts. » (Müller 2010, p. 242).

À la lumière de ce qui précède, on comprend que le grand nombre d'acceptions et d'applications différentes de l'intermédialité a tôt fait de donner lieu à des entreprises d'un second ordre, façonnant cette fois des synthèses historiographiques de la notion en expansion dans plusieurs champs de la recherche universitaire. À titre d'exemples, citons les entreprises de Rémy Besson (2014, 2015) – qui propose une synthèse de l'intermédialité telle qu'elle est mise de l'avant par les chercheurs nord-américains, principalement, en mettant en relief des dizaines de notions clefs –, de Jean-Marc Larrue (2015) qui fait ressortir les moments importants de l'histoire de l'intermédialité en les classant en deux grandes périodes : les périodes médiatique et postmédiatique (qui seront traitées plus en détail dans la prochaine section), celle de Müller (2015), diachronique également, qui met en dialogue différentes origines pour les préoccupations contemporaines, celle de Gabriele Rippl qui introduit la somme qu'est le *Handbook of Intermediality* (2015) ou encore celles de Jens Schröter dans *Dicourses and Models of Intermediality* (2011) et *Four Models of Intermediality* (2012), qui regroupent les tendances dans la recherche intermédiaire de façon synchronique, cette fois, selon quatre catégories du discours.

La démarche de ce dernier auteur est particulièrement représentative des méta-discours qui voient leur pertinence accrue à mesure que l'intermédialité pénètre les différentes sphères disciplinaires et culturelles. Il explique : « I do not define intermediality but ways of talking about "intermediality" in a general context » (Schröter 2011, p. 2) plutôt que d'ajouter une nouvelle définition de l'intermédialité au riche ensemble de définitions existantes (Schröter 2012, p. 16). Ainsi ne problématise-t-on plus seulement les phénomènes intermédiaires et les

théories intermédiales en tant que telles, mais l'on vient également ériger les *discours sur* l'intermédialité en objets d'étude. Les chercheurs se réfléchissent. Cela vient faire écho à la figure de l'observateur de second ordre proposée par Niklas Luhmann et reprise par Hans Ulrich Gumbrecht, qui définit cet observateur comme « privileged (or condemned) to observe himself or herself in the act of observation » (2003, p. 174). L'hésitation entre le privilège et la condamnation est à souligner. Gumbrecht qui, en 2003, ne cache pas son scepticisme devant la notion d'intermédialité, est suivi par James Cisneros qui s'interroge sur la tendance autoréflexive de l'intermédialité en tant qu'elle est soit une cause, soit un symptôme de changements sociaux à l'œuvre, en étudiant précisément la « self-reflection that turns the concept back upon itself » (2007, p. 16). Selon ce dernier auteur, qui traite du passage de l'université moderne à une université-corporation,

The density of the threshold [between *inter* and *media*] derives from its resistance to closure and completion, ever forcing open the sense and effectiveness of the concept as it comes round to consider itself. Thought drags behind itself in this irreducible and anachronistic lag, ever chasing after what will always remain between two institutional moments (2007, p. 20).

Müller vient ensuite donner une tournure davantage positive (pour la recherche, du moins) au questionnement de Cisneros, suggérant que la notion d'intermédialité serait « à la fois un indice du déclin ou de la fin de l'institution de l'Université occidentale et un point de départ pour le développement de moyens de recherche qui nous permettraient de *nous regarder comme des chercheurs faisant de la recherche* » (2006, p. 99, Müller souligne⁷). Une approche intermédiaire semble donc poser, à ce jour, la nécessité d'un double mouvement : l'un qui serait infléchi par l'objet d'étude ou le phénomène à problématiser, et l'autre qui consisterait

⁷ Il n'y a pas d'erreurs dans les dates. Müller avait déjà lu le texte de Cisneros en 2006 – assurant lui-même, avec Marion Froger, la direction de l'ouvrage collectif dans lequel il est paru – bien que la publication en ait été faite en 2007.

plutôt en un mouvement spéculaire vers la position du chercheur en tant qu'il adopte une perspective intermédiaire, sur laquelle il réfléchit également.

Vers un nouvel éthos de l'intermédiatiste

Ce deuxième mouvement, (auto)réflexif, est un symptôme intéressant à questionner plus avant. Il semble que la recherche intermédiaire doive aujourd'hui composer avec deux données aux reflets aporétiques découlant du problème (à ne pas prendre au sens péjoratif) que j'ai exposé plus haut, soit la mouvance des définitions due au polymorphisme de la notion. D'un côté, les réponses à la question « qu'est-ce que l'intermédiatité » proposées au cours des trente dernières années risquent de faire de l'enjeu définitoire un geste daté – voire suranné comme le suggère Rajewsky –, mais de l'autre, elles demandent encore du chercheur contemporain qu'il précise *où il se situe* dans ce débat, ajoutant dans le même mouvement une définition additionnelle sous le « parapluie intermédiaire ». La richesse des propositions et les dialogues entre différents chercheurs ont assuré la vitalité de l'intermédiatité, qui continue de prouver sa pertinence devant l'évolution des champs artistique, médiatique et institutionnel. Toutefois, la question qui se pose est celle de savoir si la nouvelle génération⁸ de chercheurs, dont une partie est encore sur les bancs d'école, ne pourrait pas participer différemment aux développements de la recherche intermédiaire. Autrement dit, en nous regardant comme des chercheurs faisant de la recherche intermédiaire, pour reprendre l'expression de Müller, pourrions-nous aujourd'hui faire ressortir un nouvel éthos de l'intermédiatiste?

⁸ Le terme de « génération » ne fait évidemment pas référence à l'âge des chercheurs, mais plutôt aux différentes périodes dans l'histoire de l'intermédiatité contemporaine. Certains précurseurs font tout à fait partie de la « nouvelle génération » à laquelle je fais référence, ayant eux-mêmes participé aux changements institutionnels qui favorisent son émergence.

Cette question découle d'un regard posé sur quelques changements institutionnels qui ont eu un impact sur la recherche intermédiaire. À l'Université de Montréal, d'abord, qui fait partie des lieux de naissance et de développement de l'intermédialité contemporaine, la métamorphose d'un centre de recherche est signifiante : ce qui était à l'origine le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) depuis 1997, centre ayant contribué de façon significative à l'essor et au rayonnement de l'intermédialité par les travaux précurseurs de ses membres fondateurs – issus de différentes institutions et disciplines – s'est vu restructuré pour devenir, en 2011, le CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques). Ainsi passons-nous de la recherche *sur l'intermédialité* aux *recherches intermédiales* (notons l'utilisation du pluriel), transformant ainsi l'objet en épithète d'une large gamme de recherches. Autrement dit, la nouvelle génération de chercheurs fait des recherches (d'emblée) intermédiales et non plus de la recherche *sur l'intermédialité*. À cela il faut ajouter la formation, au sein de la même université et dans un temps assez proche, du programme de doctorat en études intermédiales, sous la tutelle du département de littérature comparée. La littérature comparée étant elle-même déjà encline à s'ouvrir aux différents médias, voilà que la discipline offre maintenant la possibilité aux étudiants d'adopter *de prime abord* une perspective intermédiaire. Encore à la même époque, soit au tournant des années 2010, une communauté internationale a également vu le jour. Ce qui était connu, depuis 1996, sous les noms Nordic Society for Intermedial Studies et Nordic Society for Interarts Studies, forment maintenant l'International Society for Intermedial Studies. Ainsi les études interartiales sont dissoutes dans les études intermédiales et cet élargissement de l'association au contexte international assure un lieu d'échange pour une très large communauté de chercheurs, dont plusieurs sont effectivement instigateurs ou issus de programmes d'études

qui posent l'intermédialité comme élément premier. Sensible elle aussi aux mouvements qui ont lieu à l'échelle mondiale, Gabriele Rippl ajoute à cette liste le *Center for Intermedial Studies in Graz* de l'Austrian University of Graz et le *Forum for Intermediality Studies* de la Swedish Linnaeus University (2015, p. 2).

Ces changements institutionnels impliquent un glissement dans la trajectoire de l'intermédialité qui peut s'avérer signifiant par rapport à la position du chercheur. Si « l'axe de pertinence intermédiatique » dont parle Müller demande à être défini pour dialoguer *dans un deuxième temps* avec une discipline ou un axe de recherche autrement institué, il faut se demander si l'axe de pertinence est encore la meilleure figure pour caractériser l'usage qu'en font les « nouveaux » intermédiatistes – pour qui la perspective intermédiaire *précède* les disciplines et objets d'étude. À ce sujet, l'hypothèse (auto)réflexive ici posée est que la recherche intermédiaire⁹ – ou une partie de celle-ci – contribue depuis quelque temps à faire transiter l'intermédialité d'un axe de pertinence historique et théorique à une posture épistémologique. C'est du moins ainsi qu'il faut concevoir la démarche qui sous-tend la présente thèse : elle n'origine pas à proprement parler des objets du corpus pris de façon isolée, ni des concepts qui seront mobilisés, ni, même, du motif de la disparition qui s'avèrera central, mais de la *posture* à partir de laquelle se sont formulées des questions avant que ne se tissent les autres éléments, dans un mouvement perpétuellement relationnel. Plutôt que d'esquisser une définition de l'intermédialité, je propose donc de définir trois prismes d'une *posture intermédiaire* en tant qu'ils émergent dans un contexte culturel précis.

⁹ À comprendre dans un sens large, en tant qu'elle inclut les enjeux institutionnels.

Charpente pré-conceptuelle

De la technologie à la culture numérique

Bien que la notion d'intermédialité s'étende au-delà des préoccupations liées aux technologies numériques, les auteurs s'accordent généralement pour dire que son essor au tournant des années 1990 est loin d'être étranger à ce que l'on a parfois appelé la « révolution » ou, avec plus de nuance, la « conversion » numérique (Doueïhi [2008] 2011), qui aurait contribué à mettre en lumière certains phénomènes médiatiques précédemment occultés par la – très relative – lenteur de mouvement des « médias traditionnels ». L'intermédialité relevant à la fois de l'ordre du phénomène et du discours, elle évolue toujours de pair avec les contextes technologique et médiatique et persiste ainsi dans sa qualité de *work in progress* résistant à la clôture (Müller 2010, p. 15). Ainsi devient-il pertinent de préciser à partir de quel contexte s'amorce cette recherche puisqu'il est légitime d'estimer, à la suite d'Éric Méchoulan, que « des bouleversements dans les médias de communication changent aussi les modalités de la pensée et la fabrication du sens » (2010, p. 47). L'auteur précise : « Les idées [...] sont toujours prises dans des techniques, des habitudes, des institutions et des lois. » (2010, p. 49). Il ne s'agit pas d'adopter une perspective technocentriste et d'assujettir la pensée à ces déterminants, mais plutôt de réfléchir sur l'historicité de la posture adoptée.

Depuis la publication de *Remediation : Understanding New Media* (Bolter et Grusin 1999) ou encore de *Always Already New* (Gitelman 2006), il n'est plus question de penser le passage au numérique en termes de rupture radicale. Toutefois, il importe de noter que le développement du Web 2.0 et les promesses du Web des objets (qui serait le 3.0) ont des impacts culturels majeurs. Comme le souligne Milad Doueïhi, notre héritage culturel converge aujourd'hui avec

« une technique devenue un lieu de sociabilité sans précédent » (2011, p. 9). Plus que jamais peut-être, le fait numérique complexifie le rapport du chercheur à la technologie, rendant de plus en plus floues les lignes de partage entre ce qui relève du numérique et ce qui lui est extérieur. Une grande part des activités, à la fois personnelles et professionnelles, ludiques et scientifiques, de consignation et de transmission, prend forme au sein même de l'espace numérique. Toujours selon Doueïhi,

on est aujourd'hui dans une nouvelle ère où les chercheurs commencent à penser le numérique et à penser avec le numérique. [...] On est confronté actuellement aux usages et aux outils numériques qui sont en train de façonner l'évaluation, la réception et la transmission de l'activité culturelle. ([2008] 2011, p. 262).

Ces éléments font partie de ce qu'il est désormais convenu d'appeler une *culture numérique*, dans le sens où la technologie actuelle

met en place un nouveau contexte, à l'échelle mondiale, et [que] le numérique, malgré une forte composante technique qu'il faut toujours interroger [...], est devenu une civilisation qui se distingue par la manière dont elle modifie nos regards sur les objets, les relations et les valeurs, et qui se caractérise par les nouvelles perspectives qu'elle introduit dans le champ de l'activité humaine. (Doueïhi 2011, p. 9-10).

Dans ce contexte, la figure du réseau a pris une importance considérable. Réseaux sociaux, réseaux wi-fi, jeux en réseau, bref, l'interconnectivité et le relationnel apparaissent plus que jamais comme des données fondamentales de l'être au monde. *A fortiori*, les modalités de notre présence dans ces réseaux brouillent tout à fait les frontières entre espace réel et espace virtuel. On est à l'ère de l'« ontologie du réseau », d'après Chatonsky (2016, para. 3), où l'on reconfigure notre perception de l'espace et des relations écosystémiques.

C'est à la confluence de ces mouvements que se définit ma posture intermédiaire, bien que cette thèse ne traite pas spécifiquement d'objets numériques. Témoin de la montée des humanités numériques et de la complexification toujours grandissante des phénomènes et

enjeux médiatiques, issue d'une culture numérique qui, par ses socialités, se greffe à une culture participative (dont Henry Jenkins a contribué à mettre en valeur les nouveaux effets amenés par le Web 2.0¹⁰), je propose d'esquisser les soubassements idéologiques de ma posture en tant qu'elle choit au centre des prismes de la relation, de l'interaction et de la participation. Ces trois mouvements paraissent importants à traiter dans la mesure où ils constituent eux-mêmes des espaces convergents entre ce qui relève de la théorie et ce qui émerge d'un plus large rapport au monde et au savoir.

Relation

Comme pour la figure essentiellement relationnelle du réseau, dire qu'une posture intermédiaire implique une attention portée à la relation entre les médias semble relever de l'évidence. Toutefois, le principe de relation demande à être regardé de plus près. On peut effectivement se demander à quel moment il intervient dans la démarche, par rapport à quels éléments, puis ce que sa position peut avoir comme conséquences sur les plans heuristique et épistémologique. Pour une grande partie des chercheurs, l'intermédialité ne consiste pas en une mise en relation dans l'après-coup des pratiques médiatiques isolées; la relation vient plutôt *avant* les termes. Méchoulan explique :

la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relations assez ralentis pour paraître immobiles (2010, p. 38, l'auteur souligne).

¹⁰ Voir à ce sujet la « trilogie » de Jenkins, *Textual Poachers*, *Convergence Culture* et *Spreadable Media* (respectivement 1992, 2006 et 2013) autour du concept de culture participative, où l'auteur part d'une complexification de la relation producteur-consommateur pour finalement parler plus largement de la circulation dans une culture hyperconnectée (*networked culture*). Des livres de cette « trilogie », « [e]ach captures a snapshot of a decades-long transition towards a more participatory model of how culture operates. » (Jenkins 2013, p. xxi).

Ainsi non seulement la relation vient-elle avant les termes, mais les termes sont eux-mêmes faits de relations. L'expression de Müller à ce sujet est signifiante : les médias sont à considérer autrement que comme des « "monades" isolées » (2006, p. 100). Cela suppose non seulement qu'ils sont interreliés, mais qu'ils ne sont pas, en eux-mêmes, unitaires (monadistes). À mesure que se dénouent et se déplient les objets et questionnements, toujours les relations surgissent, créant de nouvelles brèches dans les concepts qui semblent à un moment avoir atteint un consensus pour les faire éclater à nouveau en un réseau nodal réactualisé. Ainsi il ne s'agit pas, dans une posture intermédiaire, de mettre des pôles en relation pour mieux faire surgir un tiers terme, mais de se positionner d'emblée *dans* la relation pour problématiser les nœuds – dynamiques et circonstanciels – qui peuvent émerger. Il n'est donc pas étonnant, dans ce contexte, que la notion même de « média(s) » pose de plus en plus problème.

Considérer les médias comme des nœuds de relations en mouvement suppose que l'on se place en contrepoint des perspectives orientées vers la spécificité des formes médiatiques (dans l'esprit plus essentialiste d'une recherche des invariants). Si la spécificité est remise en question, comment penser les rapports intermédiaux? Il ne s'agit pas d'identifier les médias les uns aux autres et de réduire tout à fait les différences entre les processus de médiation, mais tenter de les distinguer sur la base de principes ontologiques stables n'est pas une voie plus sûre. En cela, la posture intermédiaire réactualise et reformule les débats entre des traditions pluriséculaires qui ont influencé nos façons de concevoir les relations entre les arts et médias. Pour essayer de définir la nature des types de rapports que l'intermédialité contemporaine est plus encline à considérer, prenons appui sur deux grands mouvements fortement commentés

de l'histoire du rapport textuel-visuel en tant qu'horizons paradigmatiques, avant de penser leur négociation dans le contexte d'une pensée de la relation.

Sur les rapports d'identité, d'abord. La tendance à l'identification par un postulat d'équivalence peut être exemplifiée par la célèbre phrase attribuée à Simonide de Céos, reprise par Plutarque : *la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante*. Très près de l'*ut pictura poesis* d'Horace, ces propos posent une forme d'identité entre peinture et poésie en supposant qu'elles sont toutes deux capables de mener à bien les mêmes entreprises représentationnelles. Cela n'est pas sans lien non plus avec la tradition des *sister arts* où les arts, formes-sœurs comme les muses antiques, voyaient les parallèles facilement tendus entre eux grâce à ce présupposé que résume Gabriele Rippl : « different arts are alike and function according to the same rule » (2015, p. 6). Si l'un des principes de base de l'intermédialité est que les arts et médias peuvent effectivement partager des traits, il n'est toutefois plus question de les identifier les uns aux autres, notamment à cause des rapports de domination qui peuvent s'ensuivre. Le principe d'équivalence n'en étant pas forcément un d'égalité, il laisse présager qu'une forme valorisée en un temps donné puisse voir ses catégories et valeurs apposées aux autres, à la manière dont la linguistique a su imposer ses catégories aux systèmes de signes non-textuels. Comme le souligne Rippl, « the term *sister arts* hides the fact that the different art forms were increasingly understood as competitive ones » (2015, p. 4). Sensible à ces problèmes, l'intermédialité tend davantage à penser la différence, notamment par l'attention portée à la matérialité de la médiation (dans une acception large qui sera discutée plus en détail dans les prochaines pages).

Toutefois, la réponse opposée, exemplifiée par l'entreprise de Gotthold Ephraim Lessing dans son *Laocoon, ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* publié en 1766 où il

reprend justement l'*ut pictura poesis* d'Horace pour en critiquer les prémisses, pose également problème d'un point de vue intermédial. Lessing établit, dans son traité, des oppositions fondées sur les différences *a priori* insurmontables entre ce qui relève de l'art de l'espace et ce qui relève de l'art du temps. Si la matérialité est effectivement prise en considération ici, c'est pour en faire le lieu d'oppositions polaires entre les arts. À cette perspective essentialiste répond également l'intermédialité qui, sensible aux mouvements et aux phénomènes de transfert, se méfie des divisions ontologiques posées comme naturelles et fixes. La pensée contemporaine a plutôt tendance à considérer les frontières médiatiques comme étant essentiellement poreuses et mouvantes, voire artificielles (sans toutefois dévaloriser les entreprises artistiques modernistes de recherche sur les spécificités et limites des formes, les prenant même parfois à témoin). Ainsi la posture intermédiaire n'en est ni une d'identification qui négligerait la différence, ni une d'opposition qui occulterait les transferts et la coévolution des médias. Force est de constater, par contre, qu'elle est dans une certaine mesure issue de la négociation entre l'une et l'autre de ces positions extrêmes¹¹.

C'est en renversant le problème pour faire de la relation la donnée première (plutôt que de penser les pôles *peinture* ou *sculpture* et *poésie* comme déjà-là) que les rapports infiniment plus complexes peuvent être mis au jour. On en arrive alors à observer comment ces arts peuvent s'influencer mutuellement, comment leur trajectoire respective est fortement tributaire de l'évolution des autres arts, comment ils se répondent, se combinent, se défient, se rendent hommage, bref, comment l'histoire des uns est déjà comprise dans l'histoire des autres, et

¹¹ Positions extrêmes qui servent ici la démonstration, mais qui enchâssent tout un spectre de propositions intermédiaires à visées davantage comparatistes. Citons par exemple la démarche d'Étienne Souriau, qui appelait à « saisir avec exactitude la nature de la coupure qui les sépare [les arts], des cloisons qui les isolent, et à travers lesquelles s'établissent leurs correspondances ». Dans *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 101.

vice-versa. Pensons à l'émancipation tardive de la sculpture par rapport à l'architecture telle que la met en évidence Adorno¹², par exemple. Au regard des rapports possibles, y aurait-il un principe relationnel dominant dans les études intermédiales actuelles?

Interaction

Une fois posé que les médias sont des nœuds de relations processuels – plutôt que des unités stables – qui correspondent à des configurations dynamiques reconnaissables dans un milieu donné, qu'ils peuvent partager des traits et modes de fonctionnement tout en occupant des positions qui leur sont propres dans une chaîne de sociabilités, puis que les relations intermédiales sont d'une complexité grandissante, on remarque que la posture intermédiaire peut se concevoir sous le signe de l'*interaction*. La pensée de l'interaction, très présente dans la culture numérique et participative, est effectivement cruciale pour penser l'intermédialité en regard d'autres approches concernant les relations entre médias. Chiel Kattenbelt propose une intéressante synthèse de cette idée lorsqu'il explique :

As far as the concept is used as distinct from other concepts of mediality, it emphasizes, in particular, the aspect of mutual influence (interaction). For my own contribution to the art and media theoretical discourses I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. (2008, p. 25).

Ce positionnement est essentiel dans la mesure où les relations entre les arts et les médias ne sont pas nécessairement l'apanage de l'intermédialité. Non seulement l'étude comparée ou

¹² Cette idée se retrouve dans la conférence *Die Kunst und die Künste*, prononcée à l'Académie des arts de Berlin, le 23 juillet 1966. Notons qu'à ce moment déjà, Adorno remarquait que « [d]ans l'évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s'interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, leurs limites se disloquent », préfigurant ainsi le discours que l'on a l'habitude de tenir à propos des arts à l'ère du numérique.

croisée des arts a-t-elle lieu depuis l'Antiquité, mais plus récemment, de nombreuses taxonomies ont vu le jour pour classifier différents phénomènes selon qu'ils sont considérés comme multimédiaux, multimodaux, transmédiaux, plurimédiaux ou autres. À cela s'ajoute, dans un autre ordre, les « inter » – intertextualité, interdiscursivité, interartialité – avec lesquels l'intermédialité dialogue dans un rapport complexe, soulignant la nécessité de la situer en regard de ces différentes notions.

Selon Lars Elleström, il serait plus productif que les champs de recherche qui impliquent différents types de médias se rangent dans le contexte plus général de l'intermédialité en adoptant une terminologie applicable aux notions et phénomènes intermédiaux pour ainsi faciliter les échanges entre les champs d'investigation (2013, p. 114). Cela nous ramène à l'idée d'intermédialité comme terme-parapluie qui chapeauterait différentes pratiques et approches théoriques, mais vient en même temps miner ses vertus heuristiques en élargissant exagérément son domaine d'action. Plutôt que de faire de l'intermédialité un terme générique, ma proposition pour une posture intermédiaire en fait une méthode d'investigation précise, une façon initiale d'interroger les interactions intermédiales, quelles que soient les modalités de la rencontre. Ainsi n'y aurait-il pas des phénomènes *essentiellement* intermédiaux, multimédiaux ou transmédiaux, mais des façons différentes de concevoir les relations, faisant de la relation d'interaction le terrain privilégié de l'intermédialité.

Étant affaire de co-construction et d'influence mutuelle, l'interaction telle que l'on peut la concevoir dans une posture intermédiaire contribue à problématiser les présupposés téléologiques et le principe même de l'origine. Les processus intermédiaux ne sont pas linéaires, mais arborescents dans l'espace et dans le temps, capables de modifier nos perceptions ainsi que les trajectoires de phénomènes passés par une action contemporaine.

Certains théoriciens de l'adaptation commencent d'ailleurs à exemplifier cette posture en considérant les échanges comme un « two-way process » (Bruhn 2013), ou encore le processus adaptatif comme une « connexion » plutôt que comme un transport linéaire d'une source à une cible, s'accordant ainsi avec une « view of intermediality that emphasizes the dynamic, reciprocal and relational nature of media adaptations » (Schober 2013, p. 91). Toutefois, l'idée d'interaction dépasse également les rencontres entre les médias au sens strict pour s'élargir aux milieux, aux réseaux dont les médias sont inextricables. Silvestra Mariniello explique en effet que l'intermédialité « marque le passage d'une théorie de la société qui contient les médias – conception généralement établie de nos jours – à une théorie où société, socialités et médias se coconstruisent et se détruisent en permanence » (2011, p. 13). Ces derniers propos de Mariniello, soulignant les rapports entre médias et (construction de la) réalité dans un espace donné, permettent de faire le pont vers le troisième présumé qui soutendra le restant de ma démarche : l'idée de *participation*.

Participation

Lointain dérivé de la « culture participative » dont traite Jenkins, c'est en effet sous le terme de « participation » (avec les échos platoniciens que cela comporte) que se réunissent ici deux ordres de rapports à la réalité : celui de la *matérialité* de la médiation et celui des *actes* de médiation – les deux étant interreliés dans une certaine mesure. La prise en compte de la matérialité de la médiation est probablement l'injonction qui revient le plus souvent depuis les premiers textes sur l'intermédialité (après celle de considérer les médias en tant qu'ils émergent de réseaux de relations plutôt qu'en tant que monades isolées). Il faut en effet reconnaître que « [l]es matérialités de la communication font ainsi partie intégrante du travail de signification et d'interprétation des contenus » (Méchoulan 2010, p. 46). Il devient alors de

plus en plus difficile de maintenir les divisions fond-forme ou support-contenu, par exemple. Ces distinctions subsistent chez certains théoriciens tels que Lars Elleström qui fait valoir leur valeur heuristique, mais il semble qu'elles résistent difficilement aux analyses contemporaines, qui mettent plutôt en évidence que « in practice, of course, "form" cannot exist without "substance" » (Wolf 2008, p. 33).

Ces questions seront traitées plus en détail au cours des prochains chapitres, mais il importe dès maintenant, dans cette « charpente pré-conceptuelle », de mettre en lumière que la matérialité de la médiation, en plus d'attirer l'attention sur les aspects matériels des médias – dispositifs techniques, matériaux, technologies – concerne aussi les valeurs additive et participative de la médiation dans la réalité. Sa supplémentarité, pourrions-nous dire en termes derridiens. Autrement dit, non seulement les médias sont-ils des objets du monde, mais ils participent également à créer le milieu et la réalité dans lesquels ils s'inscrivent, ainsi que les objets qu'ils peuvent inclure dans leur procès. On conçoit de plus en plus l'« ontologie en cascade », selon l'expression de Chatonsky (2016, para. 3), où il y a « inséparabilité de la réalité et de la médiation¹³ », pour reprendre cette fois les termes de Bolter et Grusin (1999, p. 58). Dans une perspective intermédiaire, il ne s'agit plus de penser les médias comme des moyens de communication et de représentation transparents qui occuperaient un espace ontologiquement séparé du monde réel, mais d'observer les mécanismes et processus qui contribuent à forger les perceptions, les institutions, les valeurs, les identités, les lois, la mémoire individuelle et collective, etc. Le discours n'est pas à séparer du réel et le représentationnel n'est peut-être plus le paradigme dominant. Dans une dichotomie assez franche, Mariniello va jusqu'à suggérer que « la représentation implique la transparence de la

¹³ « inseparability of reality and mediation » (Bolter et Grusin 1999, p. 58, ma traduction).

technique et de la technologie, tandis que l'intermédialité insiste sur la visibilité de la technique, sur son opacité, et attire l'attention sur la médiation, la matière, la différence » (2011, p. 18).

À la matérialité viennent s'ajouter les *actes* de médiation, qui peuvent intervenir à tout moment du processus de médiation (qui ne sont pas l'apanage de la *production*, autrement dit). L'attention grandissante portée à ce qui est du domaine du *faire*, depuis quelque temps – dans le sillon de l'évolution des usages du Web 2.0 et du développement de la culture participative, notamment –, et le retour en force des concepts de performance et de performativité (qui s'avèreront centraux au fil des pages) sont déterminants pour la redéfinition de la notion de médias qui est actuellement en œuvre dans certaines sphères de la recherche contemporaine. L'action devient un enjeu important de la recherche, en même temps qu'elle apparaît comme une solution pour dynamiser certaines définitions. Par exemple, pour Greg Dworkin, les médias ne sont pas (que) des objets, mais des *activités* (2013, p. 28). Si Jürgen E. Müller a pu expliquer l'émergence de l'intermédialité par un « nouveau paradigme en sciences humaines (en « *Geisteswissenschaften* »), allant de la *textualité* à la *matérialité* » (2006, p. 101, l'auteur souligne), il me semble que l'on puisse maintenant penser la matérialité de la médiation sous l'égide de la *performativité*.

Ce que j'entends par *participation* est donc le fait d'une conjonction entre l'action et la matérialité de la médiation en tant qu'elles participent à la construction de la réalité. Sans choir d'une conception purement constructiviste où notre perception du monde serait tout entière soumise à la construction des discours, ma posture vise à repositionner la médiation dans le réel pour pouvoir penser les relations entre objets et médiation en contrepoint du paradigme de la représentation.

Condensation

Ces trois prismes – relation, interaction, participation – sont les trois assises qui sous-tendent et traverseront en effet l'ensemble de cette thèse. Ils se sont imposés comme les traits principaux de la posture intermédiaire adoptée en tant qu'elle résulte du croisement des enjeux institutionnels, scientifiques, technologiques et culturels qui constituent son contexte d'émergence. Les trois termes sont eux-mêmes difficilement dissociables et se recouperont constamment dans les élaborations conceptuelles ainsi que dans les analyses qui seront menées. Les recouvrements se feront également entre le corpus et la théorie. Les trois « tropismes » qui inaugurent ce chapitre montrent que les objets d'études sont déjà informés par ma posture théorique, et vice-versa. Si le chapitre commence en faisant mention des œuvres, les descriptions sommaires témoignent du fait qu'elles sont d'emblée abordées comme faisant partie de réseaux de relations qui les *traversent* et qu'elles sont en cela toujours déjà considérées depuis une posture intermédiaire. Ainsi ce ne sont pas les œuvres qui déterminent ma position, ni le cadre conceptuel qui informe les objets : il y a influence réciproque entre le corpus et l'approche critique, qui se co-construisent l'un et l'autre.

À cette charpente pré-conceptuelle et pré-analytique fera suite, dans les prochaines sections, l'élaboration plus précise des différents concepts qui sont appelés par la conjonction de ma posture intermédiaire, du corpus témoin et du motif de la disparition qui le traverse. Il sera alors expliqué en quoi il est possible de dire que mon approche, dans cette première partie, revêt en partie les traits d'une intermédialité ontologique, selon les catégories de Schröter (2011, 2012), bien que les analyses demeurent proches des œuvres de Perec, Modiano et Nolan.

Le média face à la performativité

*Aucune chose, aucun moi, aucune forme,
aucun motif n'est assuré; tout est emporté dans
une métamorphose invisible, mais jamais en
repos.*

– Robert Musil, *L'homme sans qualités*

La posture intermédiaire implique de se poser la question du média (problème ontologique) ainsi que celle, subsidiaire, de comment parler du média (problème discursif). Les particularités formelles des œuvres du corpus, dont l'hétérogénéité énonciative convoque différents modes d'apparaître au point de tisser un agencement de médialités, viennent ensuite redoubler l'importance de ces questions. Finalement, le motif de la disparition dans les œuvres que mobilise cette thèse, qui s'avère intéressant à concevoir dans une logique qui ne relèverait pas de la dichotomie absence/présence ni de la spectralité, contribue à problématiser la structure référentielle et le régime de la signification, allant jusqu'à dissoudre les mécanismes de la représentation. Ces idées feront l'objet d'une discussion plus approfondie dans la prochaine section, mais il importe d'insister dès maintenant sur le fait que ce présupposé analytique appellera conséquemment une attention aux modalités de présence de la matérialité de la médiation dans les œuvres, ce qui induira une focalisation de l'activité d'interprétation vers les médialités qui s'y trouvent agencées. Posées comme seul accès à la connaissance d'un objet disparu, les médiations ne constituent pas nécessairement un lieu de passage vers celui-ci; elles en (re)produisent plutôt des membres ou des aspects et participent au tracé processuel de son identité – à sa singularisation – tout en acquérant elles-mêmes une identité autre de par leur participation à l'agencement intermédiaire. Il s'avèrera donc essentiel, pour penser la disparition à partir de ces œuvres, de s'attarder d'abord aux enjeux intermédiaires qu'elles

produisent dans et par leur discours. Pour ce faire, cependant, certaines notions ayant jusqu'ici été utilisées ou effleurées sans être définies, en dépit de leur apport central dans la présente démarche, doivent d'abord être exposées plus en détail, et ce, à partir du contexte scientifique actuel. Ces notions auxquelles je fais référence – dont médiation et médialité apparaissent en tête de liste –, toujours à questionner et à (re)définir, seront ici réfléchies à partir de la conjonction de deux tendances de la recherche dans les domaines des arts, des médias et de l'intermédialité : la critique du média en tant qu'elle détermine la « période post-médiatique de l'intermédialité¹⁴ » (Larrue 2015) et le *nouveau* tournant performatif, tendances qui sont d'ailleurs liées dans une assez forte mesure.

Ce chapitre s'arrêtera donc d'abord sur ces derniers aspects définitoires, avant que ne soient plus précisément définis les phénomènes intermédiaux à l'œuvre dans *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige*. Il sera alors plus aisé d'explicitier les motifs et les enjeux de cette poétique de la remédiation qui, selon mon hypothèse, produit en filigrane un discours sur le rapport entre (re)médiation et réalité.

¹⁴ Précisions que la critique du média ne se restreint pas aux études explicitement intermédiales. Lev Manovitch, par exemple, soulignait déjà, en 2000, que « various cultural and technological developments have together rendered meaningless one of the key concepts of modern art—that of a medium » (cité dans Bay-Cheng 2016, p. 3). *A fortiori*, les termes « *postmedia* » ou « post-média » sont également apparus chez d'autres auteurs, notamment chez Rosalind E. Krauss (2000) et Félix Guattari (1990). Ces différentes démarches, issues de champs de spécialisation divers, n'entretiennent toutefois pas de relation de filiation directe avec la façon de penser le postmédiatique dans le contexte précis des études intermédiales, bien que les propos de Krauss sur la relation de l'art au medium, qui viennent après les mouvements dirigés vers la spécificité tels qu'exemplifiés par les travaux de Clement Greenberg, puissent y trouver des échos.

Penser le « postmédiatique »

Si le mot « média » a été utilisé à quelques reprises dans les dernières pages, ce n'était pas sans poser problème. Ayant été mobilisé pour faciliter la compréhension générale dans certains passages, il importe que le « média » soit maintenant discuté. Produire une définition de ce que l'on entend par ce mot est en effet problématique, tout comme l'est, à une autre échelle, la caractérisation d'un média précis. Si le *cinéma* est un média, par exemple, est-ce qu'un *film* particulier en est un aussi? Autre cas : est-ce plutôt le texte, le roman, le récit ou la littérature qui convient à l'appellation *média*? Ou encore : est-ce que le texte dramaturgique appartient au domaine de la littérature ou à celui du théâtre? Fait-il plutôt le pont entre les deux, ou constitue-t-il un régime médiatique à part entière? Il n'est pas difficile d'imaginer à quel point la donne peut ensuite se compliquer lorsque l'on sort des grandes institutions. Ce sont là des interrogations qui trouvent échos dans les problèmes soulevés par les livres et film du corpus, également. Les médias qui sont offerts à notre perception dans les productions de Perec, Modiano et Nolan, qui se voient traversées par leur agencement, sont généralement détournés, occultés ou surexposés, transformés ou déconstruits, contribuant ainsi à mettre en évidence la mouvance de l'identité et de la spécificité des médias ainsi que le pouvoir subversif du détournement de leurs usages. Si, comme on le verra, des effets de défamiliarisation émergent de la différence médiale, il n'est pas nécessairement aisé de nommer ce qui se perçoit alors, ni de rattacher un passage à un média précis et singulier. Malgré ces difficultés, est-il réellement possible d'abandonner, dans le cadre d'une démarche intermédiaire, la notion même de média(s)? Viendrait ensuite le questionnement de Sarah Bay-Cheng : « What happens if we declare ourselves to be postmedia? » (2016, para. 8).

Le média sans qualités

Selon Jean-Marc Larrue, c'est effectivement sur cette voie que la recherche s'engage, ayant déjà mis en branle « l'éclatement du concept traditionnel de média et la fin de la primauté technologique » (2015, p. 47). Selon cet auteur, nous serions entrés dans la période postmédiatique de l'intermédialité, caractérisée par « l'érosion des principes de déterminisme et de progrès et, plus encore, la fin de l'illusion des exclusivités médiatrices » (2015, p. 47). Il explique :

Non seulement savons-nous à présent que l'ensemble des caractéristiques qui permettait de définir un média est instable, sans cesse changeant, mais nous avons aussi compris qu'aucune de ces caractéristiques ne lui appartient en propre et, plus encore, qu'aucune d'elles, prise isolément, n'est décisive quant à sa survie, pas même celles qui [...] paraissent si essentielles et fondamentales (2015, p. 47).

Il importe de noter que cette première façon d'aborder le problème du média part de la difficulté à circonscrire *un* média singulier pris en lui-même et met en évidence le fait qu'aucune forme médiatique ne possède des caractéristiques immuables qui lui soient propres. Avant la critique du concept vient donc ici l'observation des pratiques, qui minent de fait la valeur heuristique du concept enchâssant par un raisonnement inductif. Pour prendre un exemple concret, il est possible de démontrer la pertinence des propos contre le déterminisme et l'essentialisme des pratiques médiatiques que tient Larrue par le problème de la spécificité du médium cinématographique à partir du modèle de la double naissance des médias proposé par André Gaudreault et Philippe Marion, modèle qui « repose en effet sur le refus de considérer le média comme une entité figée et statique, comme essence complète, fermée et définitive » (2006, p. 25). Si la base de la démarche et de l'argumentaire de ces deux derniers auteurs est, au moment où ils présentent d'abord leurs idées (au tournant des années 2000, pour les premières propositions), novatrice et essentielle, on remarque qu'elle se révèle

problématique dans le contexte actuel¹⁵. Le modèle a d'abord ceci d'intéressant qu'il considère l'identité d'un média non pas comme une identité *idem* qui serait fixe, mais plutôt, à la suite de Ricœur, comme une identité *ipse* dont le devenir est perpétuel et changeant. Toutefois, sans résumer ici l'ensemble de l'argumentaire, soulignons simplement que les auteurs laissent entendre que lors de la troisième et dernière phase de son développement – de son institutionnalisation progressive en tant que média –, que Gaudreault et Marion appellent *l'avènement*, soit « lorsque sa quête d'identité et d'autonomie coïncide avec la reconnaissance institutionnelle » (2006, p. 29), l'identité passe du régime pluriel qui l'a fait naître (l'intermédialité inhérente à la « première naissance » d'un média qui émerge de relations complexes dans un milieu intermédial donné) au régime singulier de son « identité différentielle ». Cette dernière, bien qu'en mouvement dans le temps, est ici présentée comme uniforme, dans un moment donné de sa « cristallisation identitaire » (2006, p. 29).

Or, comment définirait-on l'identité *du* cinéma, aujourd'hui? Pour ce faire, il faudrait trouver les liens essentiels qui existent entre ces différents événements : la projection d'une copie 35 mm d'un film de répertoire dans une petite salle de cinéclub, la diffusion d'un film biographique entrecoupé de publicités sur une chaîne télévisée en plein après-midi et l'écoute distraite d'un *blockbuster* ou d'un dessin animé sur un téléphone cellulaire dans un wagon de métro, entre autres. Je fais ici référence à différents contextes de projection et de réception, mais il va de soi que le tout serait davantage complexifié si l'on regardait du côté des dispositifs de production, des premiers temps de la pellicule aux caméras stéréoscopiques numériques en passant par les productions filmées à l'iPhone. Une autre question se pose

¹⁵ Les deux auteurs ont d'ailleurs élaboré des propositions renouvelées et mieux adaptées à la situation actuelle du cinéma dans André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

ensuite : le lien entre les différentes manifestations du fait cinématographique est-il réellement à chercher du côté d'une spécificité du fait cinématographique, ou relève-t-il plutôt de l'ordre du discours qui fait croire qu'il est toujours question de « cinéma », qu'on soit en salle, dans un salon ou dans un métro? Il faut effectivement reconnaître que ce n'est ni la technique de production, ni celle de diffusion, ni le contexte de projection, ni les aspects formels ou thématiques des productions qui nous permettraient de définir une identité singulière du cinéma. Même la nécessité de la présence d'images en mouvement est mise à mal par des productions comme *La jetée* de Chris Marker (1962), film constitué par un montage de photographies fixes (mis à part un plan filmé). Pourtant, le cinéma est probablement le grand ensemble médiatique qui s'avère *a priori* le plus facile à circonscrire, vu sa courte histoire fortement documentée, son institution puissante et apparente et l'uniformisation relative de ses productions, connues d'une partie considérable de la population mondiale. Prendre le cinéma comme cas paradigmatique n'est effectivement pas anodin : selon Casetti, « [the] loss of traditional characteristics has led many scholars to speak of the end of individual media, and this is true above all for cinema, as the progressive abandonment of photographic film and the darkened theater has given rise to discussions of its death » (2015, p. 2). La recherche de la spécificité d'un média devient de fait largement plus problématique lorsque l'on se déplace vers des ensembles davantage complexes (dont les frontières sont difficilement traçables) ou vers des médias dont l'institutionnalisation est si faible qu'ils paraissent à peine dignes de mention (et encore moins de documentation et d'études).

Selon Gaudreault et Marion, ces problèmes peuvent être liés au fait que « [n]os médias contemporains se caractériseraient par une tendance centrifuge : ils possèderaient une propension à l'étoilement transmédiatique, une tendance à la dissémination de leurs

paramètres constitutifs » (2006, p. 30). Or, c'est précisément cette conception du *centre* originel qui devrait être questionnée. Selon cette proposition précise des auteurs, qui s'arrime d'ailleurs difficilement avec le reste de leur argumentaire, plutôt motivé par la mise en évidence de l'intermédialité générative et constitutionnelle des médias, ces derniers auraient d'abord des *paramètres constitutifs* qui pourraient être partagés et disséminés après coup. Il semble pourtant que ce soit le mouvement inverse qui ait cours depuis l'émergence des premières formes de médiation, si l'on en croit l'hypothèse de la primauté de la relation défendue par les études intermédiales. Des *nœuds* (plutôt que des centres) se forment dans une conjoncture circonstancielle et quand leurs actions deviennent relativement fortes et prégnantes, le nom de médias leur est conféré. Toujours selon Gaudreault et Marion,

[p]our arriver à bien comprendre le fonctionnement d'un média comme le cinéma, il nous faut considérer celui-ci comme un *faisceau de convergences* – un prisme en quelque sorte –, ayant comme effet d'entrelacer différents paramètres. Le plus souvent, ces paramètres n'appartiennent pas exclusivement au seul média considéré. Au contraire, *ils sont souvent pris dans un système de relations intermédiales*. (2006, p. 25, je souligne).

Ainsi les médias, pris dans des systèmes de relations formés par des paramètres qu'ils partagent, sont des entités essentiellement *hybrides*, tant dans une perspective diachronique – tel que le suggérait déjà McLuhan en disant que « le "contenu" d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium » (1968, p. 24) – que synchronique, puisque « tout média porte en son sein – se laisse traverser par – les médias qui lui sont contemporains » (Gaudreault et Marion 2006, p. 30). On peut en effet se demander si l'hybridité ne serait pas justement la (seule) caractéristique originelle de toute forme de médiation. *A fortiori*, on peut également interroger le fait que cette hybridité originelle et les problèmes épistémologiques qu'elle entraîne ne contribueraient pas aux difficultés définitoires que la *notion de média* (et pas seulement les médias pris isolément) rencontre. Je propose donc de présenter plus avant

quelques discours sur l'hybridité (inter)médiale avant de discuter deux tendances discursives qui représentent bien les difficultés des entreprises définitoires du *média*.

Variations sur l'hybridité

On retrouve, chez Jürgen E. Müller, un intéressant point de vue critique sur l'utilisation des termes reliés à l'hybridité – hybride(s), hybridation – en lien avec l'intermédialité. Selon cet auteur, « les termes "hybride" ou "hybridité" sont utilisés d'une manière non réfléchie pour désigner des processus intermédiatiques » (2006, p. 103). Il reprend ensuite cette problématisation de la notion d'hybridité en 2010, expliquant que

[s]ome scholars use this term in a more or less synonymous way for intermedial processes, consider « hybridity » to be a subcategory of « intermediality » or put « hybrid media » under the umbrella of « plurimedia media ». These usages of « hybrid » or « hybridity » are more or less symptomatic of a rather blurred or unspecific way of handling this term within the framework of intermedial research (2010, p. 245).

Un versant du problème peut être vu comme relevant du fait que l'hybridité est souvent mobilisée pour traiter du *résultat apparent* d'une combinaison intermédiaire, servant ainsi de figure pour penser l'hétérogène, le multimodal et l'inclassable. Cette position a toutefois comme effet d'occulter l'hybridité originelle de toute forme de médiation. Ce que l'on considère comme des « œuvres hybrides » relève souvent d'un agencement entre différentes formes médiatiques instituées ainsi posées comme essentiellement séparées par des frontières relativement fixes, ce qui témoigne d'une forme hétérogène d'hybridité qui se rattache à la *mixité*. On est ici dans l'acception de l'hybride en tant que forme composite, constituée « d'éléments de nature différente anormalement réunis », pour reprendre les mots du Robert (2011). De façon schématique, on peut illustrer cette idée en posant par exemple la photographie d'un côté, le roman de l'autre, puis un photo-roman comme genre hybride combinant les deux. Ce discours est basé sur l'essentialisation – geste d'imputer des

caractéristiques essentielles stables – du fait photographique et du fait romanesque comme s'ils n'étaient pas, eux-mêmes, traversés par les médias qui les ont précédés et par ceux qui leur sont contemporains. Un autre corolaire de cette perspective est de poser comme *hybride* ce qui ne relève pas d'un ensemble médiatique clairement et fortement institué. Ce qui se trouve à la confluence de deux institutions médiatiques reconnues (le théâtre, la littérature, le cinéma, la peinture, la photographie, la musique, la télévision, etc.) est spontanément considéré *hybride* faute de reconnaissance institutionnelle propre. Le contrecoup de cette dénomination est alors de donner l'illusion que les arts et les médias sont *a priori* stables et monolithes avant qu'un geste d'hybridation n'ait lieu. Or, avec l'avènement du numérique et l'accélération des phénomènes de croisement que les nouvelles technologies permettent depuis la fin du siècle dernier, les grands ensembles médiatiques perdent l'apparence hégémonique qu'ils ont plus tôt revêtue et les possibilités de transferts et de combinatoires sont désormais si élevées qu'il n'y aurait bientôt plus que des « hybrides ». Mais n'y a-t-il pas toujours eu, justement, que des hybrides?

Cette dernière idée apparaît effectivement comme un évidence pour William J. T. Mitchell, qui suppose que « all media are, from the standpoint of sensory modality, "mixed media" » (2005, p. 257). Toutefois, l'aspect mixte – toujours dans l'acception composite, hétérogène – des médias ne se limite pas à la seule modalité sensorielle. Mitchell poursuit :

From Aristotle's observation that drama combines the three orders of *lexis*, *melos* and *opsis* (words, music and spectacle) to Barthes' survey of the "image/music/text" divisions of the semiotic field, the mixed character of media has been a central postulate. Any notion of purity seems out of the question with these ancient and modern media, both from the standpoint of the sensory and semiotic elements internal to them and what is external in their promiscuous audience composition (2005, p. 258).

Ainsi la mixité est-elle une caractéristique inhérente à toute forme de médiation, bien que certaines conditions perceptives ou historiques puissent faire oublier que tel est toujours le cas.

Selon Bruhn, il existe effectivement une « inherent mixedness of medialities. It is the condition of all expressions to be mixed: being mixed is not a special aspect of specific utterances or certain kinds of works of art » (2015, p. 381), ce que Lars Elleström vient également appuyer en expliquant que « [a]ll media are multimodal and intermedial in the sense that they are composed of multiple basic features and are understood only in relation to other types of media » (2014, p. 2). Ce niveau d'hétérogénéité et de mixité, qu'Elleström propose de ranger sous la bannière de la multimodalité, initie un glissement du *multi* vers l'*inter* et, par le fait même, vers le plus dynamique¹⁶.

Il existe toutefois une autre façon de penser le problème de l'hybridité des médias en tant qu'elle relève moins du composé hétérogène que de la fusion homogène, s'apparentant davantage aux dynamiques biologiques et génétiques. C'est dans le modèle de l'intermédialité transformationnelle que l'on retrouve avec le plus de force cet ensemble de propositions qui, héritées de McLuhan, considèrent les médias comme résultant de processus de fusions, de transformations, d'appropriations et de refaçonnements, contenant ainsi en eux-mêmes des modes de fonctionnements de médias passés, actuels ou futurs, à la manière des gènes animaux et végétaux qui se transmettent et se partagent. La métaphore génétique était effectivement présente chez McLuhan, qui exprimait que « le fait qu'ils [les médias] agissent les uns sur les autres et engendrent une *nouvelle progéniture* a toujours été source d'étonnement » (1968, p. 68, je souligne). C'est dans cette catégorie de discours que Müller repère les propositions les plus productives en ce qui concerne l'hybridité : « recent research tries to overcome the weaknesses of the rather static catch-all term "hybridity" by opening it to

¹⁶ La première acception de l'hybridité, telle qu'exemplifiée par le « photo-roman » relève, pour Müller, d'une forme plus « statique », « entrain[ant] l'hybridité vers la catégorie de la *multi*- et non pas de l'*inter*-médialité » (2006, p. 104).

the dynamics of media transformations » (2006, p. 245). C'est effectivement ainsi que l'on peut interpréter l'une des acceptions de la remédiation telle que la conçoivent Bolter et Grusin, qui supposent que c'est là une « formal logic by which new media refashion prior media forms » (1999, p. 273), n'étant ainsi jamais « purs » en eux-mêmes, mais toujours tributaires des générations médiatiques qui les ont précédés. L'écart entre les hybridités homogène et hétérogène pointe vers le problème des frontières entre les éléments mis en relation, qui se font apparentes dans la première, dissoutes dans la deuxième.

On retrouve finalement, chez Bolter et Grusin notamment, une troisième façon de penser l'hybridité des médias qui serait cette fois à entendre au sens de Bruno Latour – c'est-à-dire en tant qu'ils participent d'une ontologie relationnelle. Ainsi Bolter et Grusin conjuguent-ils l'hybridité mcluhanienne¹⁷ à celle de Bruno Latour, traçant une généalogie des médias visuels en tant qu'ils sont de réels objets du monde, inclus « within systems of linguistic, cultural, social and economic exchange » (1999, p. 58). C'est ici la pensée du réseau qui domine, posant cette fois le problème de la limite du média – de ce qui en constitue l'identité ou l'extériorité. D'un point de vue plus technique, Craig Dworkin vient expliciter les relations matérielles qui font qu'un *medium* est effectivement insaisissable dans sa singularité (et qu'il n'y a donc que des *media*, à entendre en tant que forme plurielle de *medium*) : se posant la question du *medium* d'une œuvre constituée d'un disque silencieux (*Zen for Record*, de Ken Friedman, 1966), Dworkin explique :

You could of course single out the disc of polyvinyl chloride, but to understand it as a medium – to make it legible as a medium *as such* and to distinguish it from home siding

¹⁷ Pour des besoins de clarté et de concision, une nette simplification de l'hybridité chez McLuhan est ici effectuée afin de bien délimiter les trois niveaux d'hybridité du média. Précisons toutefois que ces « trois hybridités » se retrouvent justement toutes chez McLuhan, le média comme prolongement des sens humains n'étant d'ailleurs pas étranger aux hybrides de Latour.

and credit cards and plumbing pipes and other instances of PVC – already inserts it into a network of material and technical supports that immediately disperse the notion of « medium » across an inextricable aggregate of distributed and differentiated forms : stylus, player, speakers, and all of their composite parts and points of connection (2013, p. 137).

Imaginons ensuite les questionnements qui pourraient surgir d'un élargissement de la question de Dworkin aux réseaux de pratiques, aux actants institutionnels et – peut-être surtout – aux discours qui participent, eux aussi, à la singularisation d'un média¹⁸.

Ainsi, avant même de se combiner dans une composition hétérogène relevant du *multimédia*, les médias seraient-ils déjà hybrides à trois niveaux : ils sont intrinsèquement mixtes et multimodaux, ils contiennent en eux les « gènes » de médias reconnus plus tôt (et incorporent également des aspects de médias plus récents, ce qui n'est pas toujours suffisamment souligné par les théoriciens de l'intermédialité transformationnelle) et ils sont inclus dans des réseaux à géométrie variable, leur identité et modes de fonctionnement en étant inextricables. Cette perspective renverse en quelque sorte la formule de Gaudreault et Marion discutée plus haut, selon laquelle les médias contemporains auraient une tendance centrifuge due à la dissémination de leurs paramètres constitutifs. Si cette présomption implique que les médias sont d'abord bien séparés en différents lieux concentrés et qu'ils s'échangent des paramètres après coup, penser l'hybridité comme seule caractéristique originelle suppose que les grands ensembles médiatiques résultent plutôt de forces centripètes qui viennent condenser différents modes de fonctionnement techniques, matériels et sociaux de façon assez prégnante pour que l'on identifie ces *hybrides* (au sens de Latour, cette fois) comme des médias. Ce renversement d'ordre temporel, qui rappelle le postulat de la primauté de la relation, apparaît comme un problème fertile à partir duquel présenter deux stratégies discursives mises en œuvre dans

¹⁸ Gaudreault et Marion reconnaissent déjà, en 2000, que les « discoursivités et usages sociaux co-construisent le média, ils le façonnent » (2000, p. 28).

différentes définitions de la notion de média. La triple hybridité, posant les problèmes du potentiellement infini, de la différence et du processuel, devient effectivement une figure intéressante pour condenser les difficultés que rencontrent les différentes entreprises définitoires, ainsi que pour expliquer le changement de focale graduel qui caractérise l'intermédialité postmédiatique : le passage du média à la médiation¹⁹.

Enjeux définitoires : discrétiser le continu

Le prisme de la triple hybridité du média, posée comme originelle et constitutive, est ici une voie choisie parmi d'autres pour introduire les écueils potentiellement rencontrés lorsque l'on tente de répondre à la question « qu'est-ce qu'un média », qui souvent s'impose en introduction d'une entreprise intermédiaire. Si *les* médias sont essentiellement dynamiques, mouvants et relationnels, comment peut-on circonscrire le concept? Les propos injonctifs de Lars Elleström demeurent toutefois univoques : pour répondre à la question « qu'est-ce que l'intermédialité », « one must also ask what a medium is » (2010, p. 4), insistant ainsi sur la position centrale de cette notion dans les études intermédiaires. Toutefois, comme le souligne Gabriele Rippl, « it seems that the narrow use of the term medium, which focuses solely on technological and sociological aspects and highlights media differences and specificities, is now passé » (2015, p. 9). À quoi cet usage a-t-il désormais fait place? Inspirée par Silvestra Mariniello lorsqu'elle soulève les problèmes et insuffisances du logocentrisme face au paysage médiatique contemporain²⁰, je propose d'exposer non pas la somme des définitions

¹⁹ Jean-Marc Larrue a fait de cette expression un titre : « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 27-60.

²⁰ Mariniello observe un « clivage souvent dramatique entre l'expérience vécue (notre vie avec les médias) et un discours, appartenant encore à la *littéracie* textuelle (moderne), qui s'efforce d'expliquer, de décrire, véhiculer et comprendre telle expérience, et qui, souvent, faillit à sa tâche » (2007, p. 163). Elle poursuit : « Aujourd'hui, nous semblons vivre une période de

déjà offertes pour les termes *medium*, *media* ou média(s), mais plutôt les deux stratégies essentiellement linguistiques qui apparaissent comme les pôles d'un spectre de stratégies définitoires : la (sur)discrétisation et la (sur)dynamisation. La notion de média se voyant de plus en plus posée du côté du devenir, du mouvant et de l'insaisissable (« we never encounter the medium as such », nous dit Rajewsky [2010, p. 53]), glissant vers le « processus de processus », (Larrue 2011, p. 178), implique désormais le problème du *continu* et du rhizomatique et nous force à reconsidérer les conceptions plus schématiques et linéaires du média telles qu'héritées des premières théories de la communication, par exemple. Mais comment rendre cette complexité par le langage?

Une première stratégie se caractérise par une fragmentation du concept parfois poussée presque à l'extrême, à l'image du procédé d'échantillonnage des technologies numériques. Réduire le flux à des données si petites et rapprochées qu'elles peuvent produire une illusion de mouvement continu. Cette stratégie est exemplifiée par les tenants de la multimodalité, dont Lars Elleström et Wolfgang Hallet peuvent être vus comme des figures de proue. Pour Elleström, le concept de média se divise d'abord en trois instances : le média technique, le média de base et le média qualifié qui correspondraient respectivement, pour prendre un exemple, à la feuille de papier, au texte imprimé et à la littérature. Un média deviendrait « qualifié » par deux *aspects* : l'aspect conventionnel (lié aux socialités) et l'aspect opératoire (lié aux protocoles et aux modes de fonctionnement). Le média se déclinerait également en quatre modalités fondamentales – matérielle, sensorielle, spatio-temporelle et sémiotique –, elles-mêmes subdivisées en un nombre élevé de modes. Ainsi Elleström inclut-il, dans sa

transition, dans laquelle nous percevons le changement, mais sommes confrontés au manque de "moyens" pour dire ou pour connaître la nouveauté, ou notre relation à la nouveauté » (2007, p. 164). Je décide donc de me pencher sur des « moyens » de l'écriture mis en œuvre par certains auteurs.

conception du média, une grande variété d'éléments relationnels et de lieux possibles pour les interactions intermédiaires en ne négligeant ni les aspects social et conventionnel, ni les aspects technique et matériel, ni les enjeux sémiotique et cognitif. Cet échantillonnage mène toutefois à une essentialisation nécessaire, quoique ponctuelle dans le meilleur des cas, du fait médiatique. Bien que les aspects et les modes puissent être échangés, remaniés ou détournés dans un phénomène donné, il n'en demeure pas moins que chaque élément se voit potentiellement isolé et fixé, dans le temps ou dans l'espace, dès que l'on utilise ce modèle en situation d'analyse. Il en va de même pour les propositions d'autres auteurs qui effectuent également des subdivisions à partir de critères différents, tels que Harry Pross et Siegfried J. Schmidt (dont les typologies sont discutées par Rippl 2015, p. 9). La critique que formule Sarah Bay-Cheng est claire : « Within such carefully constructed theoretical apparatuses, the exceptions to the rules established can prove enough to undermine the whole operation. » (2016, para. 6).

Se pose également le problème idéologique de la ségrégation des éléments : reprenant la terminologie d'Elleström, par exemple, on peut se demander à quel moment un média technique *devient-il* un média? Ce problème de temporalité est notamment soulevé par Craig Dworkin, qui s'intéresse aux œuvres « blanches » (*unmarked*). Il explique : « if [...] we do recognize that blank sheet of paper as a medium, or if we define media on the basis of inscriptibility, we are faced with the question of how to know when mere materials have become identifiable media. A certain sense of medium is caught between impossible chronologies. » (2013, p. 29). Autrement dit, dans cette perspective, il semble que les médias précèderaient l'acte de médiation, ce qui est l'un des présupposés qui, on le verra, est actuellement critiqué.

À l'autre bout du spectre se trouvent ceux qui, conscients des mouvements incessants dans lesquels les flux médiatiques évoluent, optent pour une stratégie de dynamisation dans le langage, représentant ainsi davantage le mouvement et l'essentiellement relationnel, mais rendant les points d'ancrage plus rares, plus glissants. Pensons par exemple à Jürgen E. Müller qui, pour réintégrer les médias dans les systèmes sociaux qui les informent, explique qu'il faut se « pencher sur les fonctions nées de ces rencontres qui déploient leur processus dans des réseaux de séries culturelles » (2006, p. 95). Les mots choisis dans cette dernière expression – rencontres, réseaux, séries culturelles –, mobilisant presque tous le mouvement, le devenir et le collectif, multiplient les sens relationnels et font surgir, ne serait-ce que métaphoriquement, le flux et l'infiniment complexe, mais rendent par le fait même les aspects pragmatiques de ce dont il est question difficile à cerner. Il en va d'une stratégie semblable chez Dworkin, qui parle de « *nodes of articulation along a signifying chain* » (2013, p. 32, je souligne), incluant ainsi trois niveaux relationnels dans une seule expression. Entre ces deux extrêmes – la discrétisation et la (sur)dynamisation – se trouve tout un spectre de stratégies allant du plus fragmentaire au plus métaphoriquement processuel, ou mouvant. Citons par exemple la définition de Lisa Gitelman, qui explique : « I define media as socially realized structures of communication, where structures include both technological forms and their associated protocols, and where communication is a cultural practice, a ritualized collection of different people on the same mental map, sharing or engaged with popular ontologies of representation » (2006, p. 7), insistant ainsi sur l'importance du milieu (social) partagé dans lequel peut fonctionner un media donné. Gaudreault et Marion proposent quant à eux de voir le média comme

une fédération provisoirement stabilisée de différents paramètres, dont la vocation de circulation transmédiate s'inscrit dans une perspective plus intermédiaire que

strictement médiatique. C'est surtout le processus d'institutionnalisation du média qui contribue à cette cristallisation provisoire – ou plutôt à cette cristallisation évolutive – des matériaux composites qui constituent un média. Ces matériaux composites, qui pourraient s'étoiler, se disperser au gré des vents de l'intermédiarité, se trouvent en effet organisés, fédérés par la directivité – le faisceau de déterminations – de la poussée institutionnalisante. (2006, p. 25).

Cette idée de « cristallisation évolutive », qui vient en quelque sorte conjuguer les besoins de discrétisation – d'essentialisation – et les enjeux du continu, du processuel et du devenir, se voit développée en profondeur par Larrue et Vitali-Rosati dans leur proposition alternative au concept de média, que les auteurs viennent dissoudre (voire déconstruire) dans la notion de *conjonctures médiatrices*. Au regard de l'étendue du spectre des stratégies, ces auteurs tentent, avec les conjonctures médiatrices (toujours nécessairement plurielles), de « trouver la voie médiane entre l'essentialisme et l'anti-essentialisme et donc de ne pas réduire les pratiques médiatiques à des unités définies et prédéterminées et de les considérer comme des dynamiques mouvantes, sans pour autant renoncer à la possibilité d'identifier des caractéristiques spécifiques pour ces pratiques » (Larrue et Vitali-Rosati, à paraître).

La démarche de ces deux derniers auteurs s'inscrit dans la plus large tendance postmédiatique où non seulement l'identité des médias particuliers pose problème, mais où la notion de média est en elle-même mise de côté. En plus d'éprouver de la difficulté à répondre dans l'absolu aux questions « qu'est-ce que la photographie?, qu'est-ce la musique? La peinture? La télévision? », il semble que nous ne puissions pas davantage définir « qu'est-ce qu'un média » de manière plus générale. Le « post-» impliquant souvent une forme de violence par rapport au radical qui le suit, il n'est pas surprenant de voir que ce mouvement de reconceptualisation du fait médiatique passe parfois par une nette *négation*. Le titre du livre de Craig Dworkin, par exemple, est explicite : *No Medium*. « No medium » en ce sens, d'abord, que « no single medium can be apprehended in isolation » (2013, p. 28), ce qui pourrait laisser penser qu'il

s'agit uniquement d'un plaidoyer de l'auteur pour un passage du singulier (*medium*) au pluriel (*media*), ceci venant renforcer une idée déjà acceptée – ne serait-ce que dans une grande proportion de la sphère francophone. Or, il s'agit plutôt d'un changement de perspective qui se pose contre la réification du media : « they are not things, but rather activities » (2013, p. 28). L'injonction d'Alexander R. Galloway est tout aussi franche : « Not media, but mediation » (2012, p. 36), à comprendre comme un appel à passer d'un focus sur une technique réifiée à un regard sur les processus de médiation. Dans plusieurs de ces discours cités, l'*action* conjuguée à la médiation apparaît comme une voie à emprunter pour éviter les différents écueils discursifs et idéologiques inhérents à la notion de média. Selon Jean-Marc Larrue, cette « priorité accordée à la médiation marque le triomphe de la perspective performative dans l'univers des réflexions médiatiques » (2014, p. 48). Cela vient faire le pont vers la deuxième tendance qu'il importe de traiter plus en profondeur : l'intérêt grandissant pour ce qui relève de la *performativité*, dans ses acceptions plurielles.

Tropisme performatif dans la pensée contemporaine

Le mot « tropisme » est convoqué à nouveau pour rendre compte du mouvement d'une pensée plus collective, cette fois. Je veux ici parler de l'importance grandissante que l'on accorde, dans plusieurs champs de recherche, à la performativité (et à la performance, qui y est liée sans s'y identifier). Dû à la confusion entre les termes « performance », « performatif » et « performativité », à leur polysémie et à leurs traductions respectives, la généalogie et le contour de ces notions sont en mouvance. Dans l'introduction d'un ouvrage collectif publié au milieu des années 1990, *Performativity and Performance*, Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick expliquent : « Given [the] divergent developments, it makes abundant sense that performativity's recent history has been marked by cross-purposes. For while philosophy and

theater now share "performative" as a common lexical item, the term has hardly come to mean "the same thing" for each » (1995, p. 2). Leur (inter)influence dans les sphères aussi divergentes que les sciences dites dures, l'économie, le droit, l'anthropologie, la sociologie, la littérature et les arts (en général, et ceux de la scène en particulier), pour ne nommer que ceux-là, est toutefois considérable, et ce, à différentes périodes de la trajectoire des différents domaines²¹. C'est la raison pour laquelle des expressions telles que « tournant performatif » (*performative turn* en anglais, *performative Wende* en allemand) ou « poussée performative » (*Performativierungsschub* en allemand) se rencontrent à diverses périodes, dans divers champs, pour qualifier des moments à partir desquels des acceptions parfois divergentes du performatif ou de la performance étaient davantage mises de l'avant par rapport à d'autres traditions ou paradigmes (le représentationnel, par exemple). L'histoire de ces concepts et des idées qui les sous-tendent est donc plus ou moins longue et complexe selon ce que l'on identifie comme point de départ – souvent la philosophie analytique et/ou les *performance studies* – et selon la trajectoire tracée, mais ce qui semble constant est la présence cyclique, dans la récente histoire des idées (depuis le milieu du XX^e siècle), de moments clés où ces termes apparaissent avec une prégnance accrue. Des moments où la recherche, dans un champ d'études large ou étroit, effectue un virage, léger ou franc, pour inclure le performatif parmi ses schèmes interprétatifs. Pour considérer davantage « ce qui relève du faire », selon l'expression de Joanne Lalonde (2010, p. 3).

Toutefois, cela ne dit encore rien de signifiant sur ce qu'implique la « perspective performative », ni ce que le « tropisme performatif » actuel peut avoir de particulier. Pour

²¹ La même idée se retrouve chez Kattenbelt : « "Performativity" and "performance" are terms used with different accents of meaning, in various different disciplines such as aesthetics, action theory, literary and cultural theory, linguistic philosophy, gender theory, anthropology and ethnography » (2008, p. 29).

explicitement davantage ce qui s'avèrera en réalité un point nodal de cette thèse, déterminant à la fois les grandes orientations, les propositions conceptuelles et la terminologie, il est intéressant d'utiliser, comme cas de figure paradigmatique, les titres original et traduit de l'ouvrage précurseur en philosophie du langage ordinaire sur les énoncés performatifs, *How to Do Things with Words* (traduit par *Quand dire, c'est faire* en 1970) et de montrer en quoi la mise en relation des deux titres produit en elle-même un discours sur la façon dont on peut concevoir la performativité. Ce livre, qui regroupe une douzaine de conférences prononcées à Harvard par John Langshaw Austin dans les années 1950, a été publié à titre posthume en 1962. Y sont posées les prémisses d'une théorie des *actes de langage*, élaborées à partir du principe que certaines énonciations *performatives* (*performative utterances*), contrairement aux affirmations constatatives qui seraient évaluables en termes de vérité et fausseté, constituent des cas « où dire une chose, c'est la faire²² » (Austin 2002, p. 47). Autrement dit : « l'énonciation performative doit effectuer quelque chose, et non pas simplement dire quelque chose » (2002, p. 139), les exemples types étant les actes de baptême ou de mariage, où le fait de dire « je baptise [...] » ou « je vous déclare mari et femme » produit le changement d'état d'une personne, d'un bateau baptisé ou d'un couple. Les propositions d'Austin ont par la suite été reprises, complétées, critiquées et remaniées par nombre d'universitaires influents tels que Paul de Man ou encore Jacques Derrida et John Searle – dont la querelle ayant eu lieu dans les années 1970 et 1980 à propos des performatifs est devenue célèbre – pour ne nommer que ceux-là parmi les plus souvent cités. Toutefois, une plongée dans le travail d'Austin et dans sa

²² Notons que cette distinction tend à s'estomper ou, du moins, à se brouiller au fil des conférences d'Austin. L'opposition des constatifs et des performatifs constitue plutôt un point de départ méthodologique franc qui est toutefois remis en question quand l'auteur « fait apparaître que le performatif ne se distingue pas en toute clarté du constatif » (2002, p. 89) et qu'il remarque que même les constatifs participent d'un *acte* de langage.

réappropriation deux décennies plus tard ne suffiraient pas à bien définir le tropisme performatif tel qu'il peut être conçu dans la culture numérique actuelle, où les *actes de langage*, les gestes d'écriture et les productions d'images n'ont plus nécessairement les mêmes valeurs que dans les années 1940 à 1990.

Formes transitive et intransitive de la performativité

Tel que mentionné plus haut, la mise en relation de l'expression anglaise *How to Do Things with Words* (littéralement : « comment faire des choses avec des mots ») et de l'expression française « quand dire, c'est faire », constitue en elle-même un intéressant cas de figure pour expliciter les deux branches du tropisme performatif tel qu'il se manifestera ici²³.

Ce que le titre anglais permet de penser de prime abord est ce qui peut être considéré comme l'*aspect transitif* de la performativité, à comprendre en tant que valeur participative concrète, voire matérielle, des actes de médiation. Il est effectivement signifiant que le substantif retenu pour exprimer le résultat des actes de langage, placé en complément du verbe, soit « *things* » (littéralement : « choses »), venant conférer un aspect matériel fort aux effets du discours. Il y aurait possibilité d'objecter que *thing* puisse également signifier, dans la langue anglaise, une action ou un fait (n'étant donc pas nécessairement réductible à une chose matérielle inerte), mais il n'en demeure pas moins que l'on se trouve résolument, avec ce substantif, dans l'ordre de l'objectifié, de l'objectifiable. Ainsi l'expression « *to do things with words* » laisse entendre que l'on peut *faire*, que l'on peut *produire* des *choses* avec des *mots*, brouillant ainsi la ségrégation ontologique entre les éléments du discours et les éléments de la réalité. Ceci compris dans une perspective où le discours vient *participer* (plutôt que *se référer*) à la

²³ Il ne sera pas question d'expliquer la signification des titres en lien avec le travail d'Austin, mais de *faire parler les expressions en elles-mêmes* pour servir ma propre argumentation.

singularisation des objets du monde, autrement dit. C'est là une simplification de la première façon dont la performativité est ici conçue : comme ce qui prend en compte la part matérielle et active du langage – ou de la médiation de manière plus générale – à l'établissement des faits, des valeurs ou des objets tels qu'ils prennent forme dans une société donnée, en un temps donné et par des processus à la fois matériels, interprétatifs et médiaux. C'est notamment la question de la référence et de l'originarité du référent qui est ici posée : toujours dans une logique où la relation prime, il s'agit de concevoir la référentialité comme un mouvement où le réel ne serait pas premier par rapport à la médiation dans le processus de singularisation d'un objet.

La prise en compte des processus d'éditorialisation²⁴ – qu'ils soient rangés sous cette étiquette ou non – depuis la deuxième moitié des années 2000 et les développements liés au web des objets ne sont certainement pas étrangers à une poussée de cette (ré)intégration de la médiation dans le devenir des objets du monde (d'un point de vue à la fois épistémologique et pratique). Il a fallu admettre, en observant les dynamiques qui ont cours dans l'espace numérique, que les différentes actions posées en ligne n'ont pas lieu dans un espace de représentations virtuel hors du monde réel, mais dans une somme d'espaces contingents qui prolongent le monde physique de façon telle qu'il n'est plus possible, désormais, d'identifier des frontières claires. C'est ici que les expressions précédemment citées de Chatonsky et de Bolter et Grusin prennent leur sens : la seule façon de concevoir l'ontologie, dans cette perspective, serait de la penser « en cascade » (Chatonsky 2016, para. 3), puisqu'il est devenu possible (voire crucial)

²⁴ La Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques donne cette définition : « L'éditorialisation désigne l'ensemble des dynamiques qui produisent et structurent l'espace numérique. Ces dynamiques sont les interactions des actions individuelles et collectives avec un environnement numérique particulier. » <http://ecrituresnumeriques.ca/fr/Concepts-cles/Editorialisation>

de penser l'inséparabilité de la réalité et de la médiation (Bolter et Grusin 1999, p. 58), y compris hors de ce qui relève explicitement du numérique – le numérique étant ici cité comme ce qui a pu contribuer à reconsidérer certains phénomènes et non comme le lieu unique où de nouvelles dynamiques émergent. Mathieu Larnaudie souligne par exemple que chez Perec, déjà, « le livre ne reflète pas le monde, pas plus qu'il y aboutit ni ne s'en échappe, il n'en est pas ontologiquement séparé : il existe dans le monde » (2016, p. 111). *A fortiori*, quand un discours – même littéraire, artistique, théâtral – est mis en relation avec un objet (au sens large), ce discours contribue à *créer* l'identité dynamique de l'objet dont il est question, dans une logique qui ne relève pas nécessairement de la *référence* où l'objet serait premier par rapport au discours; il participe à sa trajectoire et à sa singularisation, à la façon dont cet objet ou état de choses s'inscrit dans de plus larges systèmes de valeurs. Ainsi la légende de la célèbre *Trahison des images* de Magritte pourrait-elle être repensée par le prisme de la participation : « Ceci n'est pas une pipe » ferait place à « Ceci contribue à la trajectoire de l'objet pipe ».

Toutefois, il convient de rappeler la double réification contenue dans l'expression *how to do things with words* qui, venant conséquemment amoindrir la prégnance de l'action, se constate avec étonnement au sein du titre d'un livre traitant des *actes* de langage. Malgré la polysémie de « *thing* », ce mot se réfère normalement au *résultat* détachable de l'action (contrairement à *deed*, par exemple). Détachable également du moyen que seraient les *mots* (« *with Words* »), instruments qui se trouvent eux aussi réifiés, d'une certaine manière, en étant séparés du travail du *dire* ou de l'acte d'énonciation. C'est précisément cet aspect qui se voit suppléé par le titre français, *Quand dire, c'est faire*. Est alors instaurée, par le « quand », une relation temporelle de concordance entre le dire et le faire, relation se voyant elle-même renforcée par

l'identification du dire au faire impliquée par le « c'est ». Les « mots » (*words*), apparaissant en anglais comme des instruments désincarnés, sont ensuite réintégrés dans le travail du *dire*, qui correspond à la part performancielle de l'acte de langage en tant que tel. En passant de la version originale du titre au titre proposé pour l'édition française, on passe de l'évocation du protocole (*how to*, comment) pour obtenir des résultats (*things*, choses) avec des instruments désincarnés (*words*, mots) à une représentation autosuffisante de l'action par le fait que *dire* et *faire*, deux verbes essentiellement transitifs, sont ici présentés – fait étonnant – sans le complément d'objet dont l'usage veut qu'ils soient accompagnés. Autrement dit, la traduction témoigne davantage d'une pensée de l'action créatrice et du processus, là où le titre anglais effectue une ségrégation d'éléments réifiés.

Cela introduit ce qui sera désigné comme la forme *intransitive*, voire autotélique de la performativité. Plus près, cette fois, de la *performance* (en tant que geste) que du *performatif* (en tant qu'effectivité). C'est-à-dire que c'est la pensée du geste qui prime alors, mais dans une réflexion plus large sur l'action (et sur la valeur active de la matérialité, dont il sera bientôt question) et non dans une perspective qui idéaliserait *le moment présent d'une performance immédiate*, séparée de toute forme matérielle pérenne de médiation. Si, selon Peggy Phelan, « performance's only life is in the present » (1993, p. 146), je dirais (et je me détache alors des propos de cette dernière auteure) que ce n'est pas dans un présent unique et essentiellement éphémère, mais dans un présent toujours réitéré, produit par le performanciel – qui concerne aussi bien les activités de production que de réception, d'ailleurs de plus en plus interactionnelles et indifférenciées. Georges Perec, par exemple, disait qu'« un livre, c'est un peu comme une partie d'échec entre le lecteur et moi : au départ, il n'y a rien, puis on

commence à lire, interviennent des personnages, et à la fin il ne reste rien. Sinon qu'on a lu » (cité dans Bertelli et Ribière 2011, p. 80).

Cela n'est pas étranger à la performativité telle qu'elle a pu être théorisée pour le cinéma et la littérature à partir de productions qui réfléchissent leur processus de création, « qui opèrent un déplacement relatif de leur focalisation du contenu dit vers le travail du dire » (Kerbrat-Orecchioni 1997, p. 82), et même, *vers le travail du dire en tant qu'il est en train de se faire* et en tant qu'il est lui-même producteur d'effets. Dans le domaine cinématographique, Roger Odin explique que l'on peut penser la performativité d'un film quand celui-ci

se réfère à une réalité qu'il constitue lui-même. L'acte d'énoncer s'identifie avec l'énoncé de l'acte : quand le film me parle du cinéma comme un opérateur de réflexion sur le temps ou sur l'espace, c'est en opérant un travail sur le temps et l'espace (accélééré, ralenti, arrêt sur l'image); quand il veut me faire prendre conscience de la dimension magique du cinéma, il fait de la magie; quand il me parle du positionnement du spectateur, il me fait partager ce positionnement, etc. En bref, le film fait ce qu'il dit. Cette combinatoire de sui-référentialité et d'action caractérise, on le sait, la performativité (2000, p. 123).

Le parallèle se trouve facilement établi avec le principe de l'autotélisme littéraire qui s'est parfois vu érigé, notamment sous l'influence de Roland Barthes, comme élément définitoire de la littérature occidentale depuis la modernité baudelairienne. De façon plus restreinte, le principe autotélique s'applique à des œuvres qui ne se réfèrent pas à une réalité extérieure, mais à leur propre valeur processuelle, recoupant ainsi les préceptes mis de l'avant par les tenants de la performativité. Fusillo précise en effet que « [d]u concept de performativité peuvent faire partie aussi nombre de méta-romans contemporains qui exhibent le laboratoire de l'artiste. [...] Il ne s'agit pas là de phénomènes nouveaux, mais qui acquièrent aujourd'hui une nouvelle vigueur : l'esthétique contemporaine privilégie de plus en plus la production par

rapport au produit, le processus par rapport au système²⁵ » (2012, s.p.). En soi, cette conceptualisation de la performativité que je qualifie d'intransitive – qui exhibe son propre processus en tant qu'acte de médiation – n'est donc pas inédite, apparaissant déjà dans le discours théorique avant les années 1980. On verra toutefois que dans le cas des trois œuvres qui constituent le corpus de cette thèse, cette performativité, inséparable des relations intermédiaires qui les traversent, produit un discours fort sur les modes de fonctionnement de la (re)médiation²⁶ – dans une analyse appliquée à la disparition *a fortiori* – et sera ainsi à complexifier.

Dans le cadre de la présente discussion sur la notion de média, la valeur intransitive de la médiation est également à concevoir au sens où chaque acte de médiation *performe* une identité médiale et, par le fait même, participe à la singularisation du « média » auquel on la rattache. Chaque film, chaque texte, considéré plutôt en tant qu'activité qu'en tant que chose, pour paraphraser Craig Dworkin, performe ce que cela signifie que d'être film et d'être texte. Cela dans l'esprit du discours sur le genre (*gender*) qui, selon Judith Butler, « n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité » (2006[2005], p. 259). Autrement dit, dans la pensée performative où l'action précède l'essence²⁷ – cette

²⁵ Précisons que Fusillo s'appuie ici sur un roman posthume de Pasolini et ne fait donc pas spécifiquement référence à la littérature du XXI^e siècle.

²⁶ La (re)médiation devient explicitement *remédiation* dans le geste poétique de l'œuvre. Toutefois, dans la mouvance de ses relations, une médiation contient toujours une part de (re)médiation. En ce sens notamment qu'il n'y a pas de médiation originelle et pure et que toute forme de médiation remédie quelque chose, mais dans l'idée aussi où tout événement dans la trajectoire d'une forme de médiation la transforme, la *remédie*. *La Joconde* n'est pas la même avant et après avoir été volée, n'est pas la même dans l'atelier de de Vinci que sur les murs du Louvre, n'est pas la même avant et après les milliers de reproductions, de copies et de pastiches. Richard Grusin explique également : « Mediations are always remediations, which change or translate experiences as well as relating or connecting them. » (2015, p. 128).

²⁷ On peut bien sûr reconnaître ici des échos de Sartre ou de Nietzsche, pour qui l'existence précède l'essence et pour qui il n'y a pas d'*être* qui précéderait le *faire*. Ces références

dernière se voyant pour sa part glisser vers le processus, le devenir et la multiplicité –, chaque acte de médiation participe à la trajectoire d'une médialité. Ces idées rappellent également une déclaration de Bolter et Grusin : « there is nothing prior to or outside the act of mediation » (1999, p. 58), en ce sens que c'est précisément la force centripète de l'action qui provoque l'hybridation de forces impréhensibles dans leur singularité. C'est donc en termes de performativité qu'il devient également productif de penser la relation entre ces deux dernières notions, la médiation et la médialité, sur lesquelles il est désormais intéressant de se pencher pour préciser la façon dont sera ici pallié l'espace laissé vacant par la notion de média, espace créé par la profonde restructuration dont la notion fait actuellement l'objet.

La performativité comme rapport entre médiation et médialité

La performativité, dans la conjonction des sens transitif et intransitif qui lui sont ici conférés, est donc à comprendre en tant que façon essentiellement relationnelle de penser l'action ainsi que la processualité et la multiplicité du réel en lien avec la médiation. Selon Alexander R. Galloway, « [a] philosophy of mediation will tend to proliferate multiplicity; a philosophy of media will tend to agglomerate difference into reified objects », cette dernière philosophie étant tributaire d'une « prioritization of the object over the middle » (2012, p. 17 pour les deux citations). Ce qui est actuellement à l'œuvre dans la recherche intermédiaire, identifiée ici à une philosophie de la médiation, est donc une forme de déconstruction de la pensée du média, dont la coquille se craque pour mieux laisser émerger deux dynamiques interreliées : d'abord la médiation, elle-même essentiellement plurielle, qui conjugue les parts actives du média – les

induisent une forme d'anthropomorphisation du média, qui s'avère éclairante – jusqu'à un certain point – dans une démarche où l'hybridité, le geste et l'action priment.

forces en jeu²⁸ – puis la médialité, qui sera ici à comprendre comme une identité médiale processuelle et conjoncturelle, *performée* par les actes de médiation. Cette proposition n'est pas très éloignée de la pensée de Giorgio Agamben, selon qui le geste, n'étant pas davantage un moyen en vue d'une fin (comme le serait le *faire*) qu'une fin en lui-même (comme le serait l'*agir*), « consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel » (1991, p. 34)²⁹. Ainsi la médialité n'est pas exactement à entendre comme un ensemble de caractéristiques (des modes et des aspects, dirait Elleström) propres à un média précis, bien que cette acception soit répandue : citons par exemple Werner Wolf, qui définit la médialité (*mediality*) comme « the characteristic features and conditions of [a] media » (2008, p. 26) ou encore Farah Gharbi qui, à partir de la notion de « médiativité » proposée par Gaudreault et Marion, explique que « chaque média possède un certain potentiel d'expression et de narration (appelé "médialité" ou "médiativité") que définissent ses caractéristiques techniques, lesquelles constituent la marque de sa distinction, son identité, son "opacité fondamentale" » (2010, p. 74, d'après Gaudreault et Marion, 1998). Sans qu'elle ne s'oppose radicalement à ces définitions, la conception de la médialité qui traversera cette thèse vise plutôt à repenser le concept dans le sillage de la pensée performative qui se développe actuellement. Ainsi la médialité sera-t-elle davantage considérée comme une configuration temporaire et conjoncturelle, pour toujours un *devenir-média*, évoluant dans une relation *stigmergique*³⁰ avec les actes de médiation. C'est-à-dire que la relation temporelle entre médialité et

²⁸ Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati utilisent cette expression pour identifier ce qui converge dans les conjonctures médiatrices.

²⁹ Notons également la conjonction des sens transitif et intransitif qui se retrouve dans le *geste* de Merleau-Ponty : « La parole est un véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien » (1945, p. 214).

³⁰ Terme emprunté à Ollivier Dyens dans *Enfanter l'inhumain. Refus du vivant*, Montréal, Tryptique, 2012.

médiation n'est pas linéaire, mais perpétuellement circulaire : la médialité agit comme condition de possibilité pour des actes de médiation, qui viennent produire – conforter, détourner, afficher, déplacer, créer – cette médialité dans un rapport performatif. Si la médialité peut effectivement correspondre à un ensemble de caractéristiques, c'est en tant que ces caractéristiques sont rendues manifestes par la matérialité et la performativité d'une configuration donnée – et non parce qu'elle appartient *a priori* à un média précis.

Ces propositions servent toujours le dessein de contribuer au mouvement de la pensée postmédiatique qui privilégie l'action et le processus à l'objet, exemplifié entre autres par Craig Dworkin (les médias ne sont pas des choses, mais des activités), Alexander R. Galloway (ne parlons pas de médias, mais de médiation) et Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati (la médiation vient avant ce qui médie). À ces voix s'ajoute également celle de Richard Grusin, pour qui « mediation must also be understood ontologically as a process or event prior to and ultimately not reducible to particular media technologies. Mediation operates physically and materially as an object, event, or process in the world, impacting humans and nonhumans alike » (2015, p. 126), réaffirmant ici ses affinités avec la pensée de Bruno Latour. Dans l'article intitulé *Radical Mediation* d'où est tirée cette dernière citation, Grusin ajoute également un point important concernant l'agentivité et la position de la médiation par rapport à la réalité et aux objets du monde :

Mediation should be understood not as standing between preformed subjects, objects, actants, or entities but as the process, action, or event that generates or provides the conditions for the emergence of subjects and objects, for the individuation of entities within the world. Mediation is not opposed to immediacy but rather is itself immediate. It names the immediacy of middleness in which we are already living and moving (2015, p. 129).

Ainsi la médiation n'est plus à concevoir comme un canal entre deux instances : ces derniers propos de Grusin montrent que s'opère un glissement du milieu comme *entre* au milieu

comme *environnement*. Ce sont différentes forces qui se conjuguent dans ce *milieu*, à comprendre dans le sens d'une conjugaison des valeurs médiane et écosystémique du terme. Il faut toutefois préciser que la médiation, dans le cadre de cette thèse, ne sera pas à entendre dans l'acception très large d'un filtre déterminant tout rapport au monde (médiation des sens, de l'idéologie, des valeurs, de la pensée, ou autre élément rendant le rapport au réel éternellement différé, *médiat*) mais comme ce qui, via sa matérialité – au sens qui sera précisé pour ce terme au chapitre suivant – performe une médialité, comprise comme une façon particulière de transmettre ou de produire des données ou expériences du monde ostensiblement médiées. Autrement dit, tous les intermédiaires ne tendent pas vers une médialité, et toute médialité n'est pas un intermédiaire. La matérialité intervient donc ici comme la somme des conditions qui permettent aux actes de médiation de singulariser la médialité – le *devenir-média* – qu'ils performent, c'est-à-dire dont ils façonnent l'identité dynamique qui se reconnaît dans une conjoncture donnée.

Condensation

Nous avons donc vu que produire une définition de ce qu'est un média, dans le sens général du terme, est effectivement d'une grande complexité et mène souvent à des propositions qui demeurent vagues afin de couvrir un (trop) vaste et dynamique champ d'investigation. Peut-être voyons-nous plus facilement, aujourd'hui, à quel point les techniques se déclinent en un immense spectre (d'un média à l'autre ainsi qu'à l'intérieur de ce que l'on considère comme un seul média), les fonctions sont aussi extrêmement diversifiées (transmission, enregistrement, communication, expérience sensorielle, divertissement, thérapie et plusieurs autres, passées, présentes ou futures), les protocoles sont en constante évolution, les usages sont dynamiques par définition, et cela, sans que ne soit encore abordée la question du « contenu ». Bref, produire une définition de la notion de média qui engloberait tous les aspects de ce terme réifiant, sans non plus laisser pour compte les « médias résiduels³¹ » (en tant que *token* pour penser l'historicité des médias), est une entreprise particulièrement ardue et encore faut-il se demander si elle s'avèrerait réellement productive aujourd'hui. Voilà pourquoi il a plutôt été exposé, à partir de certaines difficultés que de telles entreprises définitoires rencontrent désormais – amenées entre autres par les questions des hybridités et du devenir du média –, deux types de stratégies linguistiques qui, bien qu'ayant dans certains cas une valeur heuristique considérable, demeurent toutefois problématiques. C'est là le chemin qui conduit à explorer davantage la médiation et la médialité en tant que notions sœurs du média, avec ce que cette figure de sororité implique de différence et de rivalité(s). J'emprunte cette métaphore à Galloway, selon qui le média et la médiation sont comme des « fighting

³¹ Voir à ce sujet Charles R. Acland (dir.), *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

siblings, so much more different from one another strictly by virtue of being so intimately conjoined » (2015, p. 178).

La réticence contemporaine face à la notion de média vient en réalité d'une critique des principes ontologiques selon lesquels il serait possible d'identifier des caractéristiques médiatiques précises, des *spécificités du medium* dont la transcendance se maintiendrait à travers les occurrences, les productions et les époques. À cette critique s'ajoute également celle de la ségrégation entre le monde réel et les espaces virtuels ou médiatiques, qui sont aujourd'hui davantage conçus en termes de superpositions en interactions, de strates, de forces conjonctives.

Il n'est pas étonnant que ces derniers éléments critiques, qui mènent à repenser les phénomènes de singularisation des objets du monde dans un univers où les mouvements s'accélèrent, fassent place à un régime conceptuel qui érige un pont de l'objet à l'action, du média à la médiation. C'est dans cette optique que les deux valeurs de la performativité ont été définies : performativité transitive de la médiation qui participe à la singularisation des objets du monde en repensant la structure référentielle, puis performativité intransitive de la médiation en tant que conjonction d'actions performancielles qui peut se réfléchir comme telle, mais qui *performe* également, dans tous les cas, la *médialité* à laquelle elle se trouve conjointe – médialité venant à son tour agir sur nos usages, nos expériences et nos perceptions.

Il convient désormais de se demander comment penser ces enjeux lorsqu'ils apparaissent comme lieux de questionnements dans des productions comme celles qui constituent le corpus témoin de cette thèse. On verra que l'hétérogénéité énonciative des livres de Perec et de Modiano, tout comme celle du film réalisé par Christopher Nolan, est caractérisée par ce qui

sera défini comme une résistance de la matérialité des médiations agencées, bien que les œuvres conservent des procédés d'écriture et de réalisation somme toute conventionnels. On se retrouve effectivement confrontés à des phénomènes de médiation de médiation, ce qui, dans les travaux de Bolter et Grusin, correspond directement à l'une des acceptions de la *remédiation* (1999, p. 56). C'est vers ce dernier concept que tendra le prochain chapitre, qui exposera les dynamiques communes aux trois œuvres; dynamiques qui se conjoignent pour former une véritable *poétique de la remédiation*.

Une poétique de la remédiation

Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat.

– Karl Marx cité par Georges Perec, *Les choses*

Un cabinet d'amateur de Georges Perec, *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *The Prestige* de Christopher Nolan se sont d'abord vus conjoints, à l'origine du projet, par les rapprochements qu'il est possible d'établir entre leurs aspects formels. Comme nombre de productions littéraires et filmiques contemporaines, ces trois œuvres présentent effectivement une forte hétérogénéité énonciative qui empêche – ou du moins, qui bloque – le déploiement d'un récit linéaire. Il appert rapidement, toutefois, qu'elles ajoutent une épaisseur au problème : plutôt que par une alternance de points de vue, d'énonciateurs, de textes ou de discours, les livres et le film sont informés par des fragments qui convoquent différents genres, modes d'expression ou médialités. Elles ont donc toutes les trois en commun d'ouvrir sur une forme de résistance de la matérialité des médiations qui s'agencent dans le procès de leur énonciation, plutôt que de dissoudre la matérialité dans la matière textuelle ou filmique pour n'en garder que le « contenu ». *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige* voient leur geste d'écriture (filmique ou littéraire) s'élaborer en relation avec : des catalogues d'exposition ou de mise aux enchères, des peintures et divers autres médias textuels pour le premier, des archives textuelles et photographiques, des lettres ou des plans de Paris pour le deuxième, puis des journaux intimes et des performances de prestidigitation pour le troisième. Autrement dit, bien que l'on demeure dans un régime essentiellement scripturaire pour les livres et que le film hollywoodien présente une facture plutôt classique, il n'en demeure pas moins que les trois

œuvres sont à la fois lieu et résultat d'un agencement intermédial qui prend forme par et dans leur discours³². En y regardant de plus près, on peut ensuite voir que l'originalité formelle de ces trois titres entretient chaque fois une relation étroite avec le motif de la disparition, qui vient lui aussi poser des problèmes non-négligeables à la représentation. Cela justifiera que soient traités de façon conjointe le problème formel et la thématique de la disparition tout au long de cette thèse.

Les deux auteurs littéraires – Perec et Modiano – ont déjà fait couler beaucoup d'encre dans les cercles universitaires francophones. Toutefois, les détails biographiques des auteurs ou certaines récurrences thématiques dans leurs œuvres ont souvent amené la critique à se cantonner dans les jeux de miroirs que leur pratique d'écriture implique, identifiant généralement les mises en abyme et les références intertextuelles à une réflexion directe de l'écriture. On a pourtant négligé de porter attention à la prégnance des *médiations* qui s'agencent dans de telles productions, faisant comme si les archives, inscriptions ou documents qui les constituent ne valaient que pour les informations qu'ils livrent, pour les représentations qu'ils produisent. Comme s'ils étaient *transparentes*. Il semble également que les liens entre le problème de la disparition et les enjeux formels des textes aient été trop peu soulevés, ce qui justifie que cette relation s'avère centrale dans l'ensemble de la réflexion. L'attention à la résistance de la matérialité de la médiation dans mon corpus est en effet l'un des aspects qui distingue la présente démarche des approches intertextuelles qui ont pu être proposées (pour l'œuvre de Perec, notamment).

³² Il est ici essentiel de comprendre qu'il ne s'agit pas d'œuvres « multimodales » qui laisseraient voir des images photographiques ou des photocopies de documents. Les médiations agencées, qu'elles aient un lien avec la réalité ou qu'elles appartiennent résolument à la fiction, participent et appartiennent au même geste d'écriture. On ne *voit pas* de photos de Dora Bruder; on les *lit*.

Il semble dès lors nécessaire d'introduire une présentation orientée plus détaillée des œuvres du corpus afin de mieux expliciter les problèmes qui en ressortent. Ces descriptions se feront en relation avec les discours critiques qui ont déjà été produits autour d'*Un cabinet d'amateur*, de *Dora Bruder* et de *The Prestige* – bien que ce film ait été moins étudié que les deux œuvres textuelles – pour tenter de montrer que des aspects peu abordés jusqu'à maintenant peuvent être mis en relief à partir d'une posture intermédiaire. Comme il a été suggéré plus haut, l'hypothèse qui sous-tend cette section est que les trois productions mettent en œuvre une résistance de la matérialité des médiations qu'elles agencent, produisant ainsi un effet de défamiliarisation signifiant. Ce positionnement analytique, qui suppose de porter attention à ce qui fait bloc devant la représentation et le récit, est d'abord essentiel à poser avant que ne soit défini plus avant ce qu'une telle *poétique de la remédiation* produit comme discours sur le fonctionnement de la médiation.

« *Are you watching closely?*³³ » *Des mécanismes à mettre au jour*

Un cabinet d' amateur, « le livre de la médiation »

Un cabinet d' amateur (UCA 1979) est une œuvre de fiction axée sur une magistrale stratégie de faussaires élaborée par Hermann Raffke, riche collectionneur d'œuvres d'art, qui désire se venger après avoir appris que la plupart des tableaux de sa collection naissante étaient « faux ou sans valeur » (UCA, p. 84). Il consacre plusieurs années à « rassembler ou à forger les preuves qui accrédi teraient l'authenticité des œuvres dont, pendant ce temps, [son neveu] assurait l'exécution » (UCA, p. 84). Cette mise en scène imaginée par les faussaires culmine avec l'exposition du tableau *Un cabinet d' amateur* du peintre Heinrich Kürz, qui présente Raffke assis devant les plus belles pièces de sa (fausse) collection. Or, cette « histoire » n'est révélée qu'à la toute fin du livre, dont les deux dernières pages constituent les seuls moments expressément narratifs. Mis à part ce court passage qui résume la supercherie, le fil narratif du récit est très mince et passe par de longs résumés ou de volumineuses citations d'ouvrages et de textes qui sont reliés à la collection Raffke – dont le lecteur n'a aucune raison de supposer la fausseté. Par un procédé semblable à un *zoom in* textuel qui, dans chaque section du livre, sélectionne des œuvres d'art selon des critères liés aux thèmes, à la provenance, aux attributions ou aux prix de vente, plus de 150 tableaux sont mentionnés ou décrits, plus souvent pour leur histoire que pour leur composition. Plusieurs d'entre eux font surface dans plus d'un document, accentuant l'effet d'accumulation.

On attribue l'agencement de ces documents et la sélection des peintures à un énonciateur hétérodiégétique dont l'identité demeure insaisissable pour le lecteur. Il ne partage toutefois

³³ Le film *The Prestige* s'ouvre sur ces mots prononcés en voix hors champ par le magicien Alfred Borden.

pas les qualités d'un narrateur extérieur omniscient, puisqu'il vient ponctuellement rappeler sa présence dans l'énoncé et sa distance temporelle par rapport aux évènements par des propos tels que « *avec le recul du temps, on peut estimer aujourd'hui qu'elle bénéficia de notations plutôt flatteuses* » (UCA, p. 13, je souligne), bien qu'il ne précise pas dans quelle temporalité il se trouve exactement. Sa fonction est celle d'un organisateur ou d'un faiseur de puzzle, pourrions-nous dire, pour parler en termes qui conviennent bien à l'univers et aux thématiques de Perec. S'il se permet quelques moments d'extrapolation, de jugement ou d'interprétation par rapport aux documents qu'il cite ou mentionne, il aide toutefois très peu le lecteur à construire la logique qui gouverne son organisation ou à identifier un fil narratif qui traverserait les documents présentés bout à bout. C'est donc un récit avec une très faible narrativité, qui attire l'attention vers les médias textuels et visuels qu'il convoque dans le procès de sa propre écriture. Le texte présente une structure arborescente comme plusieurs autres œuvres de Perec, qui est d'ailleurs souvent cité comme précurseur des fictions hypertextuelles (Martin Sanchez 2011) et hypermédiales (Bourassa 2008 et 2010). S'il y a parfois une relation chronologique d'un document à un autre (d'un article scientifique à la thèse qui le revisite et en développe les idées, par exemple), les éléments que comportent ces sous-textes sont eux-mêmes arborescents et la chronologie se délie dès que l'on passe à une autre branche de l'agencement. L'auteur dira, à propos de l'organisation temporelle du livre, qu'il s'agit d'un récit « où la linéarité va éclater à propos de chaque tableau » (Perec cité dans Chauvin *et al.* 1996, p. 137).

Puisque l'on y énumère plus de 150 toiles peintes, *Un cabinet d'amateur* a fait l'objet de longues listes distinguant les œuvres et peintres réels de ceux qui sont fictifs ou inspirés d'une tierce référence (de *La vie mode d'emploi*, écrit par Perec et publié un an plus tôt, par

exemple). Citons à cet égard le travail patient de Rosiensi-Pellerin (1995) qui a dressé un tableau s'étendant sur vingt pages pour relier chaque toile mentionnée dans *Un cabinet d' amateur* à ses sources picturales d'abord, puis intratextuelles (ces dernières correspondant aux chapitres de *La vie mode d'emploi* encryptés dans *Un cabinet d' amateur*). Le livre a donc initié plusieurs démarches qui visent à faire ressortir le « geste intertextuel » (Delemazure 2015), dans une perspective plutôt proche de la critique des sources. Ces études relèvent généralement les jeux de miroir successifs qui sont à l'œuvre dans ce roman de Perec où les reflets de différents ordres, effectivement, sont nombreux. Comme le souligne van Montfrans, « les lectures qui ont été faites jusqu'ici d'*Un cabinet d' amateur* ont mis l'accent sur les dimensions méta- et intertextuelles du texte », mettant en évidence « sa fonction de miroir-rétrovisseur » (1999, p. 12, pour les deux citations). Les considérations sur le caractère spéculaire de la démarche de l'auteur et sur sa pratique de la citation mettent donc le texte en relation avec les productions qui ont contribué à sa genèse ou avec la démarche autoreprésentative de l'auteur et c'est ainsi que l'appareil énonciatif particulier d'*Un cabinet d' amateur*, fragmenté en une multitude de médiations différentes – articles de journaux, catalogues, textes académiques, biographie – est généralement abordé comme le reflet textuel du genre pictural des cabinets d' amateur et de la toile centrale et éponyme du roman, elle-même fragmentée et construite à partir d'œuvres antérieures.

Certains critiques se sont aventurés dans les méandres de « l'étude du dossier génétique » (van Montfrans 1999, p. 12) d'*Un cabinet d' amateur* et du cahier des charges (Chauvin *et al*, 1996) pour mettre à jour les sources de ce texte de Perec. Il semble toutefois que ces démarches se lancent sur un terrain infini et qu'elles servent d'abord à exposer le degré d'érudition ou la profondeur de la recherche des analystes. Le principal défi est, pour eux, de départager les

références réelles des autoréférences et des créations imaginaires, ce qui revient à isoler et redisperser les médiations agencées, laissant ainsi de côté leur interrelation et les procédés mis en œuvre pour les agencer dans un milieu textuel donné. De plus, comme c'est souvent le cas dans la critique modianienne également, ces entreprises se butent à ce que l'on pourrait appeler « le fantôme de l'auteur », en convoquant souvent l'idée de la quête identitaire par processus d'auto-réflexion. Or, le livre ainsi considéré comme une surface réfléchissante s'en trouve plutôt aplani qu'envisagé dans la complexité de ses relations. Connaissant l'attrait de Perec pour le jeu, la mystification, et le faux, il semble également que postuler des correspondances ou réflexions directes à partir des références intertextuelles – tel que le fait Bertharion, qui suppose entre autres que la référence aux célèbres *Ménines*, dans *Un cabinet d'amateur*, « nous indique une voie de lecture de la specularité » (1998, p. 129) – est un raccourci. C'est d'ailleurs ce dernier auteur qui explique, avec plus de justesse, que « le texte de Perec est peut-être un texte trompeur, autrement dit un trompe-l'œil, qui cherche à égarer ses lecteurs en les entraînant dans son jeu » (1998, p. 130). Cette image du trompe-l'œil est souvent reprise par la critique, qui a tôt fait de relever l'importance de la mystification, chez Perec. Selon Quélen et Rebejkow, la mystification, particulièrement dans *Un cabinet d'amateur*,

repose essentiellement sur un procédé : la révélation faite, à un ou plusieurs moments du récit, que le lecteur puisse être dupé, et qui apparaît généralement à la fin, précédée d'indices intermédiaires. S'ils n'existent pas, il ne s'agit pas d'une mystification, puisque le lecteur ne peut pas se rendre compte qu'il a été abusé! (1996, p. 174).

C'est généralement à la peinture que l'on relie la mystification et la thématique du faux, sans prendre en considération que la peinture fait en réalité l'objet de productions textuelles qui sont tout aussi trompeuses que les œuvres picturales. La relation qu'entretient Perec avec l'art

de la peinture en tant que tel a aussi été passablement étudiée, notamment pour sa valeur de « remarquable embrayeur de fiction » (s.a., 1996, p. 9). Or la critique a peu précisé, à l’instar de Wadhera, que « the reader’s access to the paintings “themselves” is delayed by the written word » (2016, p. 61). Ce que l’on appelle « la peinture », il est vrai, n’apparaît toujours que dans le régime scripturaire privilégié par Perec.

Il ne faut pas négliger, non plus, le rapport au réel dans la fiction de cet auteur. Selon Bertharion, il y a une « caractéristique essentielle de l’écriture perecquienne : l’idée que la réalité est impossible à cerner, à décrire, à expliquer; l’idée qu’il est illusoire d’essayer de comprendre le passé » (1998, p. 126). Or on peut *a priori* estimer que Perec a recours, dans *Un cabinet d’amateur* plus particulièrement, à ce que certains critiques, à la suite de Roland Barthes, qualifient d’effet de réel ou d’illusions référentielles, en accumulant les détails qui paraissent « insignifiants ». On oublie trop souvent, cependant, que ces détails contribuent à la matérialité des médiations agencées, c’est-à-dire qu’ils ne sont pas inutiles ou sui-référentiels, mais qu’ils participent au tracé des conventions médiatiques et textuelles – au tracé des médialités – que Perec produit dans son œuvre. Si ces détails sont « insignifiants », ce terme n’est donc pas à comprendre dans son acception de « banal », mais dans sa valeur de « non-signification », au sens sémiotique.

Mon intuition va dans le même sens que Quélen et Rebejkow, qui stipulent que

là où Andrée Chauvin ne voit que descriptions de tableaux, on peut aussi bien voir des descriptions de textes : toute la chronologie narrative – réelle – du livre peut être reconstituée en fonction des diverses publications qu’il relate [...] *Un cabinet d’amateur* est par excellence *le livre de la médiation* » (1996, p. 179, je souligne).

Par cet agencement intermédial, Perec met en évidence des rouages médiatiques et institutionnels que la critique n’a guère relevés. En se concentrant sur les œuvres picturales

décrites dans le livre et représentées dans le tableau *Un cabinet d' amateur*, on oublie que la stratégie du faussaire est d'abord textuelle et que la mise en relation des articles de journaux, de la thèse de l'universitaire Lester K. Nowak, des catalogues de vente et autres documents performe tout un discours sur les institutions et sur les instances de légitimation du domaine artistique. En même temps, cette relation met en évidence la dynamique entre la disparition du tableau *Un cabinet d' amateur* et son poids à la fois ontologique et symbolique par sa manifestation dans différents documents, qui viennent créer une « impossible remontée vers une origine claire et assurée » (Goulet 1984, p. 198). Une approche intermédiaire d'*Un cabinet d' amateur* de Georges Perec, en portant attention aux médiations textuelles qui elles-mêmes produisent un discours sur la peinture, permet entre autres de mettre en évidence l'importance des enjeux institutionnels et la participation des documents dans la construction de la valeur de l'œuvre d'art.

De Dora Bruder à *Dora Bruder* dans une écriture-quête

L'œuvre de Patrick Modiano a beaucoup été étudié – par la critique française, notamment – au cours des vingt dernières années. Toutefois, l'objet littéraire ambigu qu'est *Dora Bruder* (DB 1997) n'a pas reçu une aussi grande attention que nombre de ses autres romans ou autobiographies. Il est probablement juste de dire que « [d]ans l'œuvre de Modiano, *Dora Bruder* a un statut tout à fait à part » (Bem 2000, p. 145), malgré certains rapprochements thématiques et formels que l'on peut établir avec les livres qui ont précédé et suivi ce « roman ». Le rapport à la réalité, l'authenticité de la quête et le statut de l'auteur-narrateur par rapport aux documents qu'il agence rendent cette œuvre particulièrement fuyante pour les critiques qui tentent d'y appliquer la même grille d'analyse que pour les autres livres de Modiano. Ce qui ressort de la plupart des propos tenus sur *Dora Bruder* est une tendance à

sublimier le caractère dynamique de l'œuvre et de son geste d'écriture qui, s'agençant aux archives qui sont mises en relation, se construit dans le mouvement même où la quête est conduite.

La genèse de *Dora Bruder* est ancrée dans le réel. La jeune fille est une Juive française ayant véritablement vécu à Paris, de 1926 à 1942. Ses parents ont fait paraître un avis de recherche dans le *Paris Soir* en 1941, après que l'adolescente ait fait une (première) fugue. En 1988, en faisant des recherches dans les archives de l'Occupation, Patrick Modiano a déterré ce vieil avis de recherche et a ressenti un vide devant le nom de cette jeune fille de quinze ans dont il ne saurait jamais « à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. » (DB, p. 144-145). Pour tenter de combler ce manque, l'auteur a d'abord écrit un roman, *Voyage de noces* (VN 1990), qui raconte une histoire fictive, imaginée à partir de ce qu'aurait pu être la vie de Dora Bruder. Modiano a par contre poursuivi, pendant près de huit ans, une démarche parallèle à l'écriture de fiction en accumulant documents et traces de ce qui a été – ou de ce qui aurait pu être – relié à la jeune Juive et en se déplaçant dans les lieux qu'elle aurait potentiellement fréquentés.

Plutôt que d'en faire un récit, l'auteur-narrateur construit un milieu qui dynamise le remembrement de Dora Bruder et d'une population sous le joug de l'Occupation à partir d'archives et de témoignages qu'il recueille au cours des années qu'il consacre à cette recherche. Les archives ne servent pas seulement de relais ou d'intermédiaire entre la fugueuse et une narration qui aurait pris forme dans un après-coup; elles conservent une forme de présence par et dans l'écriture, citées lorsqu'il s'agit de documents écrits ou de témoignages, décrites (de façon orientée) lorsqu'il s'agit d'images. L'auteur-narrateur est en mouvement

entre ces archives qu'il va chercher dans des bureaux parfois labyrinthiques, ou qui le mènent vers des lieux bien connus de lui-même auxquels s'adjoint alors une nouvelle signification. Cette quête documentaire et les informations qu'il recueille pendant sa recherche lui permettent également de revisiter certains événements de sa propre vie ou de celle de son père qui aurait peut-être été, comme Dora Bruder, un jeune Juif français pendant l'Occupation (le flou autour de cette identité du père traverse l'œuvre de Modiano).

Pour Meyer-Bolzinger, « la fonction de *Dora Bruder*, dans l'œuvre de l'écrivain, [est d']ériger une stèle à la jeune fille sans sépulture, faire du texte un lieu de mémoire où se joignent l'absence des corps et la présence des mots » (2010, p. 211). L'image de la stèle, ce « monument monolithe », selon la définition du Robert (2011), représente bien la tendance de la critique à fixer l'œuvre, à tenter de la ranger dans une catégorie littéraire, à la mettre en relief pour mieux l'isoler du contexte qui l'informe. Jeanne Bem va jusqu'à étiqueter l'œuvre comme une biographie (déplacée), où « il coexiste une ligne droite, avec un début et une fin. Le début, ce sont des antécédents familiaux, ce qu'on peut savoir des parents, et la date de naissance de Dora : le 25 février 1926, à Paris. [...] Le biographe part des origines et avance vers la fin programmée » (2000, p. 227). Ces postures analytiques supposent une pensée de l'écriture et de l'écrivain – ce « scripteur du réel » (Douzou 2010, p. 303) – comme soumis au monde réel qu'ils *représentent* en conservant une posture extérieure à lui. La figure de la liste, souvent rattachée à l'écriture de Modiano (et de Perec), est aussi généralement identifiée à un calque fixe et fini du réel : « Ses livres tendent vers la cartographie, le bottin... La liste, l'énumération de noms de personnes et de lieux, chez Modiano [...], devient la forme suprême du décalque de la réalité passée et du souvenir » (Douzou, 2010, p. 303).

Cette idée va à l'encontre de la dynamique processuelle que l'on retrouve dans *Dora Bruder*, où l'écriture n'est pas une fin, mais plutôt un maillon que Modiano ajoute à l'agencement des médiations organisées autour de *Dora Bruder*. Les mots de l'auteur-narrateur sont éclairants : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit. Mais j'espère toujours » (DB, p. 42). Voilà pourquoi je me pose en contrepoint des critiques qui, comme Douzou, stipulent que les narrateurs modianiens « font ainsi souvent état de leur volonté *d'enregistrer* le réel » (2010, p. 303, je souligne) ou qui, comme Schulte Nordholt (2011), considèrent *Dora Bruder* comme un mémorial. Il me semble plus juste de dire que le livre *Dora Bruder* contribue à produire la réalité dans laquelle il s'insère et que « le livre ne se contente pas de dresser un "monument" à Dora, mais entreprend de rendre tangible son absence, d'en faire l'épreuve sensible » (Viart, 2010, p. 67).

Ainsi, chez Modiano, l'archive « permet moins le souvenir (détour vers un récit obligé, voire une récitation du passé) que la remémoration (retour à une narration toujours en cours de construction) » (Jérusalem 2006, p. 229). Dans la perspective qui est la mienne, *Dora Bruder* n'est pas un donné qui appartient à un réel préexistant et qui appelle une forme de narration particulière; elle apparaît plutôt comme étant toujours déjà disséminée dans une somme de médiations qui se font recontextualiser par un roman venant s'ajouter à elles. La posture intermédiaire m'amène à m'arrêter sur ce que l'on essaie souvent d'ignorer, c'est-à-dire sur la matérialité de ces médiations qui servent de matière à Modiano et sur la façon dont son écriture s'informe avec elles.

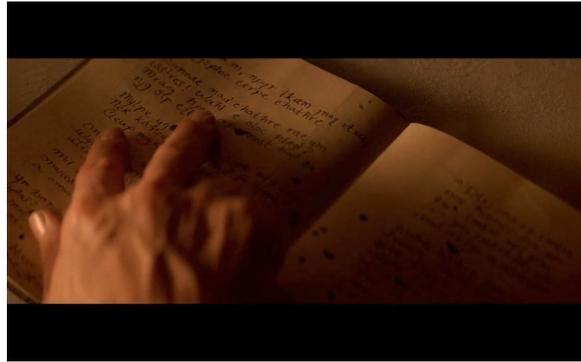
La « figure de Modiano » sera donc aussi à mettre légèrement à distance, elle qui semble contribuer à produire des travaux qui fixent l'œuvre en un reflet de la quête identitaire de

l'auteur. En effet, comme le remarque Dominique Viart, « la critique a souvent abordé l'œuvre de Patrick Modiano à partir de la quête identitaire qui y est conduite, une quête complexe, motivée par la singulière biographie de l'écrivain » (2010, p. 45). Il n'est pas rare que les critiques relèvent un phénomène d'identification ou de surimpression entre Modiano et Bruder et relient les pérégrinations du narrateur à une expérience mystique qui permet une sorte de réminiscence (Cooke 2010 et Nitsch 2010). Cette avenue a déjà été fortement empruntée. J'estime qu'il est maintenant intéressant de revisiter ce rapport au corps, à la mémoire et au temps à la lumière des enjeux matériels et dynamiques qu'une posture intermédiaire permet de dégager.

***The Prestige* : primauté et priorité de l'illusion**

The Prestige (2006) reprend une partie de la trame narrative principale du roman éponyme écrit par Christopher Priest (P 1995), dans lequel le récit se construit à travers une suite de manuscrits narratifs divers qui s'apparentent à des journaux intimes ou à des mémoires. Les deux productions sont centrées sur une rivalité entre deux magiciens britanniques, Robert Angier et Alfred Borden, qui dans la période victorienne de la fin du XIX^e siècle présentent tous deux des versions successives d'une illusion intitulée *The Transported Man*. Comme c'est le cas dans la plupart des films de Christopher Nolan, la narration est décousue et la chronologie du récit est déconstruite, faite de fréquents retours et de projections. L'une des particularités de la narration se situe toutefois au niveau du mode d'énonciation des micro-récits, qui viennent faire écho à la forme du roman : ce que le spectateur voit est souvent issu ou lié de quelque manière aux carnets de notes (sortes de journaux intimes) des magiciens. Des carnets qui sont cette fois couverts d'encre, dont les personnages tournent les pages frénétiquement ou qu'ils lisent attentivement, devant lesquels ils plissent les yeux ou lèvent la

tête, des journaux qui s'écrivent et se déchiffrent, qui sont protégés par des mots de passe, qui sont parfois dissimulés, parfois livrés avec malice. Ces carnets finissent effectivement par être échangés et sont donc, dans le temps du film, lus par le rival de leur auteur.



Captures d'écran du film *The Prestige*. À gauche : Angier tord, de rage, le journal de Borden. À droite : Angier tente de déchiffrer le manuscrit codé.

Les détournements ne s'arrêtent pas là : on apprend dans le cours du film que ces carnets intimes sont en réalité rédigés en prévision de l'échange qui est fait et ne sont donc pas d'*authentiques* carnets intimes. Plus encore, les données du film sont déterminées par la *lecture* que les prestidigitateurs font du « faux » carnet de leur rival, ce qui n'est pas sans poser problème en ce qui concerne la subjectivité, les niveaux et la fiabilité de la narration.

Dans cette œuvre, le rapport au document personnel, à son authenticité supposée et à sa charge émotionnelle sont davantage mis en évidence et permettent d'ouvrir l'analyse vers un différent type de médiation, qui se distancie des enjeux institutionnels que l'on retrouve dans les deux livres du corpus. Dans un film où des magiciens, spécialistes de l'illusion, écrivent des carnets codés pour bernier leur rival, le rapport à l'image devient particulièrement complexe. Comme dans les textes de Perec, il devient difficile de savoir à quoi se fier; la distinction entre réel et imaginaire, objectif et subjectif ou actuel et virtuel, pour reprendre les notions de Deleuze, sont brouillées et sans cesse inversées. L'effet est à l'image des spectateurs devant les tours de

magie : ils aiment et désirent être manipulés, dupés, étonnés, selon les mots du film. « You want to be fooled³⁴ ». Ce sont là les ressorts et la nature de la fiction qui sont exploités et réfléchis. À ce sujet, Todd McGowan remarque : « the film [...] makes evident the ontological priority of the fiction – and the ramification of this priority – in the starkest terms. [...] Even though other films like *Following* (1998) or *Memento* (2000) might go further toward duping the spectator, none of them highlights the creative power of the fiction in the way that *The Prestige* does » (2012, p. 103).

C'est également une production qui met en œuvre un intéressant traitement de la résistance (et de la permanence, voire de la survivance) du corps dans un processus de performance en présentant des personnages qui sont toujours, justement, « en performance ». Il est en effet question à plus d'une reprise du fait que pour certains magiciens, la scène sur laquelle ils se produisent et le moment de la performance n'ont pas de délimitations claires : ils doivent, pour assurer le succès d'un truc précis sur lequel ils basent parfois la félicité d'une carrière entière, poursuivre la performance hors des limites de l'espace-temps de la représentation, sans quoi l'artifice serait facilement révélé et l'illusion, rompue. Pour expliciter ce phénomène – déterminant pour la vie et la carrière des deux protagonistes –, le livre et le film relatent tous deux l'histoire d'un tiers illusionniste qui, sa vie durant, revêt les airs d'un vieil infirme afin de protéger le secret d'un truc qui nécessite de cacher un aquarium entre ses genoux. Pour ce faire, l'illusionniste doit marcher courbé et très lentement, mais il maintient cette posture et l'hésitation dans sa démarche jusque dans le hors scène afin de protéger son illusion. Toutefois, le tour *The Transported Man* n'est pas un tour appartenant à la catégorie des « productions » (ou il s'agit de faire apparaître un objet ou une personne) comme l'est le tour

³⁴ Ce sont les derniers mots du film, prononcés par Cutter (Michael Caine).

du bocal, mais en combine plus d'une, dont celles des transports et des disparitions. Cela vient complexifier la relation entre le corps, l'individu et le mécanisme du truc, puisque c'est le corps du magicien lui-même qui se soustrait à la vue des spectateurs avant de réapparaître (grâce à quelle opération, quelle transformation, avec quelles implications?) à un endroit différent. Le « prestige » précisons-le, est à la fois *effet* et *objet*. Dans le roman de Priest, Borden explique : « The third stage is sometimes called the effect, or the prestige, and this is the product of magic. If a rabbit is pulled from a hat, the rabbit, which apparently did not exist before the trick was performed, can be said to be the prestige of that trick » (TP, p. 64-65). Ainsi dans *The Transported Man* le corps du magicien est-il lui-même le prestige, les deux rivaux s'ingéniant à cacher le secret qui permet à ce (deuxième) corps d'apparaître.

Cette question de la dissimulation du truc est intéressante dans sa relation à la technique cinématographique ainsi que pour la question de la matérialité (en tant que réalité physique plausible, par opposition à la *sorcellerie* qui défierait les lois du réel) de la médiation. La dissimulation – et non la négation – des procédés est intimement liée à l'aspect théâtral des performances de prestidigitation, où le performeur « *acts the role of sorcerer* » (TP, p. 52, je souligne), sans toutefois prétendre qu'il en est *réellement* un. Un prestidigitateur éthique en est donc un qui, paradoxalement, affiche qu'il cache quelque chose. Dans le roman, Borden introduit à ce sujet une importante réflexion : « On the fringes of professional magic there are a few individuals who see prestidigitation as an easy way of gulling the credulous and the rich. They use the same magical devices and apparatus as legitimate magicians, but they pretend their effects are "real" » (TP, p. 51-52). La théâtralité et l'insistance sur le truc (malgré l'exigence du secret) apparaît ici comme ce qui légitime l'illusion; il faut laisser savoir qu'il y

a des rouages techniques derrière les illusions, rendre sensible leur mise en scène, mais en aucun cas ne faut-il les laisser (ap)paraître.

La critique a déjà relevé une tendance à la réflexivité et à la spécularité sinon dans les trois œuvres du corpus, du moins chez leurs trois auteurs. Les textes et film contiennent effectivement un métadiscours d'une prégnance plus ou moins importante selon le cas, un discours qui parle de son propre lieu ou de son propre procès d'émergence. En littérature et au cinéma, on le sait, les modalités du méta- sont fort variées, allant de la présence d'un personnage auteur ou cinéaste au discours direct sur l'art en passant par la monstration de l'équipe technique, les paratextes fictionnels et les mises en abyme diverses. Ce type de métadiscours, que l'on choisisse de les ranger sous les auspices de la métalittérature, du métacinéma ou plus largement de la métafiction, a pour effet d'attirer l'attention, lors de l'activité de réception, sur les actes filmiques ou littéraires ainsi que sur la médialité du cinéma ou de la littérature de façon plus générale, comme on l'a vu plus tôt avec la définition de la valeur intransitive de la performativité selon Odin, Fusillo et Kerbrat-Orecchioni. Il s'agit donc d'un ensemble de procédés qui ont pour effet de brouiller la *transparence* de la production, d'afficher les aspects construits et les mécanismes des livres et du film en tant qu'ils défient la représentation mimétique. Or, l'autotélisme qui caractérise cette avenue théorique pourrait avoir l'effet négatif de négliger certains enjeux propres aux productions dont le métadiscours s'élabore par des relations d'ordre essentiellement intermédial, comme c'est le cas dans les œuvres ici étudiées. Dans le cas du métacinéma défini à travers le prisme de la réflexivité, par exemple, on considère que : « Reflexivity, which means "consciousness turning back on itself", appears in aesthetic media in two ways: 1) in the artist reflecting upon

his medium of expression; and 2) in the artist as creator reflecting upon himself. In the cinema, then, reflexivity is manifest in films about movie-making and in films about the movie-maker (or both) » (Siska 1979, p. 285). Dans la sphère littéraire, on considère que « la métafiction repose sur la présence dans le monde représenté de figures d'autorité analogiques de celles du monde représentant, les unes éclairant ou commentant les autres, spécifiquement ou en tant que fonctions littéraires générales » (Michelucci 2008, p. 56). Ces dernières citations prises ensemble illustrent la tendance à omettre un type de réflexivité légèrement déplacée qui miserait davantage sur la différence, la relation, l'intermédial. Devient alors apparent le besoin d'une approche alternative à la sui-référentialité qui puisse à la fois dynamiser et complexifier l'étude des procédés métadiscursifs.

Résistance de la matérialité de la médiation

Je réunis sous l'expression *résistance de la matérialité* ce qui rend sensible, dans ces productions, les rouages et modes de fonctionnement des différentes médialités convoquées. Ce qui vient faire écran, empêcher, embrouiller ou épaissir le récit par une insistance sur les formes de transmission de l'information et de l'expérience et sur ce qui les conditionne même au-delà de leur qualité physique. C'est-à-dire que la matérialité de la médiation englobe et dépasse ses aspects résolument techniques et préhensibles pour s'étendre à ses conditions d'existence, de fonctionnement et de légitimation en tant qu'elles *résultent* d'une forme d'action qu'elles *engendrent* également. Voilà qui justifie que l'on puisse analyser la relation entre écriture et photographie dans *Dora Bruder*, par exemple, bien que la manifestation du fait photographique passe exclusivement par le texte. Pour expliciter cette conception légèrement déplacée de la matérialité (émancipée de l'objet physique et technique), les propos que formule Serge Bouchardon à partir d'une étude de la littérature numérique sont éclairants.

En 2008, il publie *Le récit littéraire interactif : une esthétique de la matérialité*, où il analyse « comment le récit négocie avec les contraintes du support numérique » (2008, p. 135). Il rend ainsi compte de la tendance de la littérature interactive à explorer et exploiter les enjeux matériels liés aux technologies numériques dans ce qu'il définit comme une *esthétique de la matérialité*, qui « peut être manifeste à trois niveaux : matérialité du texte, de l'interface et du support » (2008, p. 136). Au moment de cette publication, Bouchardon mobilise une conception encore assez classique de ce que l'on peut entendre par « matérialité », c'est-à-dire qu'il analyse la manipulation du texte, de l'interface et du support en tant qu'ils sont des éléments concrètement *matériels*, tangibles, réifiés. Toutefois, dans un livre ultérieur paru en 2014 (tiré de son HDR), un glissement s'opère d'une conception de la matérialité comme technique vers une matérialité comprise comme forme d'action : « À la suite de Bruno Bachimont, on peut proposer une définition du "matériel" comme étant ce qui est du domaine de l'effectif (ce qui agit) » (2014, p. 186). Il ajoute : « La matière peut également être considérée comme *ce qui résiste*, ce qui oppose une effectivité à nos actions et intentions » (2014, p. 187, je souligne). Ainsi découvre-t-on une « conception de la matérialité moins fondée sur la perception que sur l'action » (2014, p. 188), opérant en quelque sorte un passage du technique et du perceptif au performatif, à ce qui est de l'ordre du *faire*. En d'autres mots, en ajoutant à la technique le paramètre de l'action, la matérialité de la médiation se déplace de la technicité du *medium* vers son effectivité, vers sa performativité, tout en s'élargissant vers un plus complexe système de valeurs qui contribuent à cette force d'action. On poursuit ainsi le glissement déjà initié d'une conception où la médiation est *en référence* au réel pour aller vers l'idée qu'elle participe plutôt, par son effectivité, à la création de la réalité d'où elle émerge.

Il est intéressant d'adjoindre, à cette dimension active de la matérialité, les propositions de Hans Ulrich Gumbrecht, figure importante de ce que l'on pourrait qualifier de résurgence de la matérialité de la médiation – après que les sciences humaines aient longtemps évolué dans une « culture de l'interprétation » (Gumbrecht 2010, p. 25). À partir du moment où cet auteur prend part à un mouvement intellectuel qui a « cessé de croire qu'un complexe signifiant était indépendant de sa médialité, qu'il restait identique quel que fût son mode de transmission » (2010, p. 31), il s'intéresse plus spécifiquement aux matérialités de la communication, qu'il définit comme « tous les phénomènes et les conditions qui contribuent à la production d'une signification, sans constituer eux-mêmes cette signification » (2010, p. 26). Pour cet auteur aussi, la matérialité offre une forme de résistance : résistance à cette culture de l'interprétation qui, comme la plupart des critiques de Perec, Modiano et Nolan dont il a plus tôt été question, a tendance à traverser la matérialité qu'elle rend, dans le même mouvement, transparente.

Un effet de présence?

Cherchant à rendre compte des effets de la matérialité de la communication, Gumbrecht en vient à proposer les termes de « production de présence » et « d'effet de présence ». On peut toutefois considérer ces termes comme problématiques dans la mesure où la polysémie de « présence » induit une confusion – avec les théories de la représentation, notamment – et qu'ils permettent difficilement de rendre compte des problèmes spécifiques de la médiation, puisque « tous les objets disponibles dans la "présence" [sont] appelés "choses du monde" » (2010, p. 10), plaçant ainsi un trop grand nombre de données sur un même plan. Il semble par contre que *l'effet de présence* auquel Gumbrecht fait référence, appliqué plus spécifiquement à la médiation, peut justement être compris comme cette forme de résistance de la matérialité

dans un processus de (re)médiation. À partir de l'exemple du rythme, de l'allitération, du vers et de la strophe de la poésie, l'auteur suppose que « les formes poétiques, au lieu d'être subordonnées à la signification, peuvent elles-mêmes se trouver en situation de tension, prises structurellement dans un mouvement d'oscillation avec la signification, [s'avérant] un point de départ prometteur quant à une refonte conceptuelle générale de la relation entre les effets de signification et les effets de présence » (2010, p. 41). Il importe également de préciser que c'est à partir de l'expression « production de présence » qu'il souligne le fait important que « l'effet de tangibilité provenant des matérialités de la communication est également un effet constamment en mouvement. En d'autres termes, parler de "production de présence" implique que l'effet (spatial) de tangibilité provenant des médias de communication est sujet, dans l'espace, à des mouvements de rapprochement ou d'éloignement de plus ou moins grande intensité » (2010, p. 39). Ces derniers points sont particulièrement intéressants pour penser le phénomène formel auquel cette thèse s'intéresse dans la mesure où les relations intermédiaires, dans une œuvre, rendent sensible la résistance de matérialités qui n'*appartiennent pas* à ce qui est, *a priori*, la structure – livresque ou filmique – dominante. Cela vient ajouter un degré de complexité supplémentaire à l'effet de tangibilité dont parle Gumbrecht en posant davantage problème à l'activité de réception. Pour mieux comprendre les enjeux impliqués par la résistance de la matérialité dans les productions de Perec, Modiano et Nolan, il est possible de dire que les effets de présence et de tangibilité de plusieurs médialités complexifient l'activité d'interprétation et provoquent un effet d'*estrangement* ou de défamiliarisation signifiant pour l'analyse. Ce dernier aspect mérite dès lors une explication plus approfondie.

De la défamiliarisation : entre procédé, effet et discours

Prétexte pour un état de la question théorique

Il semble que la littérature critique portant sur les textes et film ici étudiés ait composé avec ce que j'identifie comme une résistance de la matérialité de la médiation en la *dissolvant dans le procès d'interprétation*, alors qu'il s'avère intéressant, au contraire, de s'arrêter précisément sur ces éléments en tant qu'ils devraient eux aussi être inclus dans l'activité d'interprétation. Pour ce faire, il faut d'abord reconnaître que des relations intermédiales puissent avoir lieu dans un seul texte ou dans un seul film, ce qui est effectivement de plus en plus reconnu au sein des études intermédiales. Toutefois, plusieurs auteurs soulignent qu'il n'existe pas de critère raisonnable pour déterminer hors de tout doute qu'un effet relève expressément d'un procédé intermédiaire ou non. Comme le souligne Brosch, « intermedial references may have been intended by an author, but readers can fail to recognize it » (2015, p. 356), et l'inverse est également envisageable : un lecteur peut parler de sa perception d'un « effet-cinéma » qu'un auteur n'aurait pas prévu. Le degré de pertinence pose aussi problème : est-ce que la présence d'une peinture dans un film ou du mot « peinture » dans un livre est suffisant pour instiguer une analyse intermédiaire? Un début de solution à ce problème pourrait justement être trouvé du côté de la *défamiliarisation*, dont les préceptes se retrouvent dans plusieurs textes traitant de ce sujet – sans que le terme n'ait toutefois fait l'objet d'observations détaillées. C'est donc ce qui sera discuté ici, après une brève présentation de l'état de la recherche en ce qui concerne *l'intermédiarité thématique et stylistique* (selon l'expression de Renate Brosch 2015).

Les travaux qui se sont penchés sur l'intermédialité d'une production unique ont donné lieu à nombre de propositions terminologiques, dont certaines ont davantage fait école. Werner Wolf a été l'un des pionniers de la théorisation des relations intermédiales qui peuvent prendre forme dans une production à matérialité (technique) unique en proposant l'expression « intermédialité intracompositionnelle », qui serait une forme d'intermédialité « indirecte » – par opposition à une intermédialité de forme directe à laquelle plusieurs médias clairement définis participeraient (1999, p. 36-38³⁵). Prenant appui sur les travaux de ce dernier auteur, Irina O. Rajewsky a ensuite introduit la notion de *références intermédiales* qui, depuis sa première occurrence en langue allemande en 2002³⁶, a été reprise dans un nombre élevé d'études qui se consacrent aux moments où un « given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means » (Rajewsky 2005, p. 52). À ces propositions qui supposent que les différents arts et médias peuvent imiter³⁷ les caractéristiques les uns des autres s'ajoutent des perspectives qui s'appuient davantage sur l'idée de *migration*, exemplifiées notamment par Lars Elleström qui a entrepris, dans *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*, de créer un modèle théorique détaillé pour rendre compte de différents phénomènes de transfert entre « media products, media types, and media traits » (2014, p.3). La différence entre les deux types d'approches est principalement d'ordre temporel : alors que les premières, dans une perspective synchronique, s'intéressent au résultat de l'interaction intermédiaire en tant qu'elle suppose un degré plus ou moins élevé de

³⁵ Les expressions originales sont : « intracompositional intermediality », « covert/indirect » et « overt/direct » (1999, p. 36-38, mes traductions).

³⁶ Voir Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.

³⁷ Par souci de précision, notons que chez Rajewsky, le terme d'imitation n'est pas à entendre au sens de *mimesis*. Il se rapproche plutôt du sens littéral de la simulation, c'est-à-dire « mathematical simulation processes » (Rajewsky 2005, p. 53).

coprésence, Elleström s'inscrit résolument dans une perspective diachronique en présumant un « temporal gap » (2014, p. 3) entre les termes mis en relation.

Malgré cette divergence de points de vue, il est intéressant de noter que les phénomènes de transfert ou d'imitation sont présentés comme posant des problèmes au niveau cognitif. Werner Wolf parle par exemple de « "defamiliarized framing" as a deviant concept that defies the expectations of cognitive orientation » (2006, cité dans Meyer 2015), alors qu'Elleström cherche à expliquer « what happens when cognitive import is changed or corrupted during transfer among different types of media » (2014, p. 5). Dans les deux cas, on voit que les relations intermédiaires, dans une production précise, en bloquent la réception automatique pour attirer l'attention sur ce qui oppose une résistance, sur l'élément singulier parmi les codes naturalisés.

Selon l'une des hypothèses qui sous-tend ce chapitre et qui pose la matérialité de la médiation comme ce qui produit une résistance dans le procès énonciatif des œuvres du corpus, il semble que l'on puisse dire que le phénomène perceptif induit par cette résistance, de par les problèmes qu'il pose au point de vue cognitif, correspond effectivement à une forme de défamiliarisation. Ce terme est à entendre comme voisin de « singularisation³⁸ », au sens proposé par Victor Chklovsky dans *L'art comme procédé* : « le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » (1965, p. 83). En ce sens, la défamiliarisation, non loin de la distanciation brechtienne³⁹, éloigne les objets de leur perception automatisée pour en

³⁸ Il ne s'agit pas, entre « défamiliarisation » et « singularisation », d'une relation synonymique, mais de deux possibles traductions du terme « *ostranénie* » (остранение).

³⁹ À ce sujet, Viva Paci souligne que « le terme *ostranénie*, de Chklovski, traduit le plus souvent en français par *singularisation*, parfois aussi par *distanciation*, *défamiliarisation*, et

intensifier la *vision* – terme que Chklovsky pose en opposition à la reconnaissance automatique et familière des objets de la communication quotidienne et prosaïque.

D'autres théoriciens du champ intermédial ont également souligné les effets défamiliarisants des références intermédiales – ou de ce que Renate Brosch qualifie de « thematic and stylistic intermediality » (2015, p. 354) –, et ce, que leurs travaux se situent dans la perspective de la migration (transfert) ou dans celle de l'imitation. Renate Brosch jette une intéressante lumière sur la notion de défamiliarisation en faisant voir qu'elle relève à la fois du procédé et de l'effet. Elle parle par exemple d'un livre qui provoque un « frontal assault on Hollywood's dream factory, *achieved by defamiliarizing the remembered experience of films* » (2015, p. 355, je souligne), supposant ainsi que la défamiliarisation concerne *une action de distorsion* que l'on peut avoir sur un objet qui, dans le cas cité, est un ensemble d'œuvres cinématographiques. La défamiliarisation, chez Brosch, est ensuite légèrement déplacée vers l'expérience de lecture, lorsque l'auteure suppose que les procédés mis en œuvre « make for an estrangement⁴⁰ or alienation in the reading experience » (2015, p. 355), avant de passer plus explicitement du côté de l'effet de lecture dans la conclusion, où il est exposé que la migration ou l'imitation d'une médialité dans une autre « achieves defamiliarizing effects » (2015, p. 357). Cette oscillation entre le procédé et l'effet se retrouve également chez Viva Paci qui explique, toujours au sujet de la défamiliarisation chklovskienne, que l'on peut « agrandir, ralentir, fragmenter, détailler, projeter, mettre à nu la matière et le temps (donc les structures) qui soutiennent *les choses*, en éloignant ainsi *les choses* de la perception automatisée » (2012, p. 55, l'auteure souligne). On remarque donc que l'oscillation qui a lieu dans le texte de

plus rarement par *estrangement*, rejoint [...] les possibles traductions courantes du *verfremdung* brechtien » (2012, p. 72). Les propositions de ces deux auteurs diffèrent par contre dans leurs visées politiques.

⁴⁰ Autre traduction possible de « острание ».

Brosch est à interpréter en tant qu'elle est le signe que la défamiliarisation, n'étant l'apanage ni de la production, ni de la réception, relève déjà de l'interaction.

C'est donc dans une dynamique essentiellement relationnelle que doit se penser la défamiliarisation. Les propos que Marie-Pascale Huglo formule à partir de Nina Perivolaropoulou sont, à ce sujet, éclairants : « en se déplaçant, certaines modalités apparaissent, elles deviennent visibles sitôt qu'elles sortent de l'évidence de leur milieu d'émergence et de diffusion. Cette possibilité de libérer notre perception et de rendre les choses à nouveau sensibles rappelle les idées de Viktor Chklovski sur l'art comme procédé et sur l'*estrangement* » (Huglo 2007, p. 30). C'est donc en étant extraites du milieu auquel on les rattache habituellement et conventionnellement pour mieux entrer en relation – pour ne pas dire en collision – avec d'autres éléments d'une production donnée que les modalités (les *modes d'apparition*, selon la terminologie qu'utilise Huglo) en migration deviennent manifestes. L'*estrangement* qui naît du contact – du choc, du montage, de l'agencement – entre les forces manifestes n'est pas sans conséquences en ce qui concerne l'existence et le discours sur les *frontières médiatiques* pour lesquelles, on le verra, ces heurts dans la relation s'avèrent capitaux. C'est effectivement en portant attention à ces relations *en tant qu'elles produisent un discours sur la (re)médiation* que l'on peut davantage en mesurer l'effectivité (voire la performativité).

Notons qu'au fil des pages, « défamiliarisation » et « singularisation » seront des notions liées, mais distinguées : la défamiliarisation sera davantage comprise dans une logique formelle en tant qu'elle est la cause de ce dont la singularisation est l'effet, soit le processus de création de l'identité dynamique des objets du monde. En cela, défamiliarisation et singularisation distinguent deux aspects que Chklovsky recoupe sous le terme unique « острание ».

C'est ainsi que se conçoit l'une des fonctions heuristiques de la défamiliarisation, lorsqu'elle émane de la résistance de la matérialité de médiations mises en relation dans une œuvre (quelle qu'en soit la médialité) : la désautomatisation de la réception rend possible non seulement la reconnaissance des mécanismes de médiation, mais également les discours qui les portent, les accompagnent et les singularisent (en produisent une identité). Ces dernières propositions, lourdes de significations, feront plus précisément l'objet des prochaines sections, mais il importe de noter dès maintenant que ces arguments sont formulés dans une perspective qui nécessite d'aborder le phénomène formel et thématique dont il est ici question autrement que dans un paradigme représentationnel. Je suis en cela la réflexion que Jens Schröter formule à propos de ce type de relations intermédiaires :

one would obstruct an interesting perspective if [...] one were to *skip representation*. What I mean is that if photography can point or relate to a written text we are already dealing with a relation between two media. One medium refers to another and thereby it can comment on the represented medium, which would allow making interesting inferences to the « self-conception » of the representing medium. And it can also represent the represented medium in such a way that its everyday, "normal" states of being are *defamiliarized* or, as it were, transformed. [...] This means that we are already on the [side] that I designate *ontological intermediality* (2011, p. 5, je souligne).

Ainsi sortons-nous, avec Schröter, d'une logique sémiotique de la référence – telle que mise de l'avant dans les discours de Werner Wolf et d'Irina O. Rajewsky, par exemple – pour aller vers la question du devenir des médialités, entendant qu'elles ne sont pas indépendantes des discours qui les entourent et les traversent. Dans quelle logique sommes-nous alors, s'il n'est question ni strictement d'imitation, ni de transfert, ni de représentation?

La logique de la remédiation

Au prisme de l'inter

Les réflexions de Schröter offrent à ce sujet une piste de réflexion qui permet de conjuguer les enjeux, questionnements et arguments exposés jusqu'ici, pour y inclure notamment la pensée performative – bien que Schröter ne fasse pas *explicitement* mention de la performativité. Dans l'article d'où elles sont prélevées, les dernières lignes citées nourrissent une discussion sur la notion de *remédiation* – telle que proposée à l'origine par Bolter et Grusin⁴¹ – qui vise à en exposer une conception qui, *a priori* légèrement déplacée, a en réalité pour effet de créer un espace de confluence entre deux champs discursifs de l'intermédialité : le modèle transformationnel (auquel la démarche de Bolter et Grusin appartient) et le modèle ontologique. Ainsi dans cet espace peut-on s'interroger sur l'évolution (transformation constante) d'une médialité en tant qu'elle est essentiellement relationnelle et processuelle, et ce, par un regard posé sur la poétique d'une œuvre donnée. Cela résonne avec la perspective que Brosch adopte devant le texte littéraire (bien que cette auteure ne fasse pas explicitement mention de *remédiation*, mais d'intermédialité et de références intermédiales, qui s'y rattachent) :

Intermediality has the potential to provoke revision of the schemata brought to bear on the text. These revisions do not just benefit the individual engagement with a narrative text, but also have a social/cultural function : By altering individual perceptions and challenging prior beliefs, they can, in the long run, also impact cultural memory, because they can little by little undermine conventional interpretations. The inclusion of

⁴¹ Le but de l'ouvrage *Remediation : Understanding New Media* est d'abord de chercher ce qu'il y a de « nouveau » dans les « nouveaux médias ». Leur hypothèse générale, soutenue par une étude concentrée sur les technologies visuelles (« *visual technologies* » [2000, p. 14]), est la suivante : « What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media » (2000, p. 15).

intermedial reference can prompt such an intensifying effect; and the more marked and extended its contribution to the narrative is, the greater the effect (Brosch 2015, p. 357).

Il devient donc intéressant d'explorer la notion de remédiation dans une acception qui ne serait plus (que) généalogique – à la manière des premières propositions de Bolter et Grusin –, mais plus fortement poétique en la mettant à l'épreuve d'un corpus où la remédiation, comprise comme une somme d'actes de « médiation de médiation » (Bolter et Grusin 1999, p. 56), définit le procès d'énonciation et de signification des œuvres. Ni transfert, ni imitation, ni référence ou représentation, mais *remédiation* : sous ce terme peuvent effectivement se marier un grand nombre d'enjeux mis en œuvre dans les productions de Perec, Modiano et Nolan⁴².

Bien que l'entreprise de Bolter et Grusin ne soit pas orientée autour des phénomènes poétiques, ces deux derniers auteurs incluent dans leur argumentation des formes d'interactions intermédiaires de nature semblable (à partir d'exemples tirés d'un corpus cinématographique, notamment) selon trois modalités – qui apparaissent comme autant de lignes de forces permettant les recoupements : l'emprunt (*borrowing*), le refaçonnement (*refashioning*) et la réaffectation (*repurposing*). C'est là une gamme d'actions qui incite à penser la résistance de la matérialité de la médiation dans une production donnée en tant qu'elle participe à la logique d'une transformation mutuelle par l'interaction; ce qui fait résistance agit sur la médialité prégnante et vice-versa. Contrairement à Bolter et Grusin qui stipulent que ce type de relations « does not violate the presumed sanctity of the medium » (1999, p. 49), on comprend que la remédiation est plutôt ici conçue dans une interaction où la réciprocité indirecte (souvent asymétrique), est au moins à penser. Cette proposition vient dès

⁴² « *Remediation* » est souvent traduit, dans les textes francophones, par « remédiatisation ». Cette traduction a sciemment été rejetée pour deux raisons. D'abord parce qu'elle est souvent conjointe, dans la sphère francophone, à ce qui relève de l'adaptation : remédiatisation d'un récit littéraire dans un médium non littéraire, par exemple. La deuxième raison est que « remédiatisation » connote davantage le média et le médiatique que la médiation.

lors amoindrir le *telos* et les relations de domination unidirectionnelle qui se dégagent parfois de l'approche que Bolter et Grusin ont adoptée au tournant du siècle. Si les médiations et médialités agencées dans les œuvres se trouvent *(trans)formées* dans l'interaction, il en va de même, à une échelle légèrement décalée, pour la médialité la plus prégnante (performée par l'œuvre littéraire ou cinématographique, dans le cas présent), *(trans)formée* également dans cette interaction d'où les différences émergent : « Fundamental differences have to be ascertained making it possible to describe what was "added" to the represented medium by the representing medium, i.e., just how it was "displaced". But these differences are the result and not given » (Schröter 2011, p. 5). La notion de remédiation participe en outre au but méthodologique de cette thèse, qui consiste à mettre en œuvre un déplacement de l'objectification vers l'action. Pour expliciter ce mouvement, citons le titre d'un article de Christelle Reggiani qui, issu de questionnements qui ne sont pas tout à fait étrangers aux miens, s'intitule *Perec : une poétique de la photographie*. Y sont analysés les rapports complexes qui lient Georges Perec à cette médialité particulière. En comparaison, ma propre démarche est plutôt issue d'un positionnement dans les espaces d'interaction qui *précèdent et traversent* « la photographie » (ou la peinture, la lettre, le plan, le journal), dans l'espace des actions qui informent une *poétique de la remédiation*.

Au prisme de l'*hyper*

Le recours au concept de remédiation permet également de qualifier de façon plus précise l'effet de défamiliarisation induit par la poétique des œuvres. Il est effectivement important de rappeler que l'exposé sur la défamiliarisation se concentrait sur les occurrences où la notion est mobilisée au sein du discours précis sur l'intermédialité stylistique ou thématique; il était donc question d'une défamiliarisation induite par les complications formelles qu'un

agencement intermédial produit, complications qui dérangent les codes des œuvres mimétiques ou réalistes s'offrant comme représentations du réel. Il s'agit donc d'un type de défamiliarisation spécifique qui, peut-on dire avec Bolter et Grusin, émane d'une dynamique relevant de l'*hypermédiacité* (« hypermediacy »). En effet, dans le champ des études intermédiales, les aspects – d'une très large gamme – qui provoquent un effet de contrepoint par rapport à la transparence de la médiation sont plus généralement reliés à ce concept, que les deux auteurs, concentrant principalement leur démarche sur les médias visuels, définissent ainsi : « A style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium. One of the two strategies of remediation; the other is (transparent) immediacy » (1999, p. 272). L'*immédiacité* (*immediacy*), quant à elle, en tant que notion complémentaire, a tantôt pour but, tantôt pour effet « to make the viewer forget the presence of the medium » (1999, p. 272). La logique de l'*hypermédiacité* traduit une forme de « fascination with media » (1999, p. 31) qui peut se manifester selon plusieurs modalités, allant de la mise en abyme à la multiplication des fenêtres sur le web en passant par le protocole d'utilisation complexe d'une nouvelle technologie. Posée en contrepoint de l'*immédiacité* liée aux effets de transparence et d'effacement du médium, l'*hypermédiacité* est plutôt conjointe à une opacification de la médiation notamment par une accentuation, une mise en évidence de ses divers modes de fonctionnement.

Toutefois, l'acception particulière de l'*hypermédiacité* qui résonne fortement avec le phénomène de défamiliarisation tel qu'exposé plus haut ne fait pas l'objet d'analyses détaillées dans *Remediation : Understanding New Media*, l'ouvrage phare de Bolter et Grusin. Contrairement à la logique de l'*immédiacité* (d'abord théorisée par Bolter) qui a tôt fait d'être clairement définie, les auteurs expliquent dans la préface de l'ouvrage que celle de

l'hypermédiacé (davantage liée au champ d'expertise de Grusin) a été enfantée par la multimédiacé (« *multimediacé* »), dont elle a longtemps porté le nom. Cet héritage demeure palpable dans les pages du livre dans la mesure où les exemples utilisés pour définir la notion relèvent en grande majorité du *multi-*, c'est-à-dire de cas de combinaison médiatique où textes, images et sons sont coprésents ou qu'ils mènent les uns aux autres par des hyperliens, par exemple. Les autres types de modalités de l'hypermédiacé sont toutefois relégués à l'arrière-plan et il faut concéder que leur engagement méthodologique – tracer une généalogie des médias visuels – permet moins d'explorer le fonctionnement de l'hypermédiacé hors de ce qu'ils définissent comme des « médias visuels ».

Bolter et Grusin proposent par contre une avenue intéressante qui pourrait permettre d'explicité cette « hypermédiacé défamiliarisante » lorsqu'ils discutent la thèse de Richard Lanham, selon qui l'art du XX^e siècle (et l'art numérique en particulier⁴³) fonctionne dans une tension entre le « looking at » et le « looking through », par rapport au médium. Entre l'intransitif et le transitif, entre la médiation et la représentation, entre la pensée de la matérialité et le geste d'interprétation, pour reprendre la distinction de Gumbrecht. Ces deux expressions – *looking at* et *looking through* – ne résultent pas d'une relation d'opposition mais d'une échelle de focalisation et expriment bien, de ce fait, la singularité de la présente approche parmi les travaux déjà parus sur les œuvres à l'étude : tenter de porter un regard sur ce que la critique a plutôt traversé, sans toutefois maintenir une stricte dichotomie entre la substance et la forme (la « substance » des œuvres étant justement constituée par des « formes », par des matérialités dont il est intéressant d'analyser les modes d'apparaître et les relations).

⁴³ La parution du livre de Lanham remonte à 1993. Richard Lanham, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Il importe effectivement de rappeler que la remédiation n'appartient pas uniquement aux aspects formels des œuvres, mais constitue aussi, dans ses différentes modalités, une part prédominante des lieux d'interrogation du corpus témoin. L'emprunt, le refaçonnement et la réaffectation, par exemple, apparaissent à différents degrés et niveaux des œuvres, leurs implications dans les socialités étant également interrogées par et dans les récits – qui s'élaborent dans une relation plus ou moins étroite avec le fait narratif, selon le cas. C'est alors le *devenir* de la médiation qui est mis de l'avant : ce que nous disent les œuvres, c'est qu'aucun objet (médiatique) stable n'émerge d'un acte de médiation. Chaque réutilisation, chaque déplacement, chaque convocation d'un objet textuel, photographique, musical, et plus encore chaque mutilation, prélèvement, découpage ou transformation modifie sa trajectoire et le crée à nouveau, dans un incessant mouvement de remédiations. Ainsi non seulement les textes et film explorent-ils leurs propres moyens dans une relation avec d'autres médialités, mais ce faisant, ils produisent un discours sur la manipulation, le détournement ou la recontextualisation des médiations agencées et sur les effets (sur la performativité) de ces remédiations perpétuelles. Dès lors, les médiations dans les œuvres peuvent être analysées d'une part selon les relations qu'elles entretiennent avec la matérialité prégnante dans un rapport qui tend vers la verticalité, d'autre part selon les relations qu'elles entretiennent avec les autres membres de l'agencement dans un rapport davantage horizontal.

Performativité de l'agencement

Il convient en dernier lieu d'expliciter la valeur performative de la remédiation poétique, force active sous-entendue par le recours au concept d'*agencement*, qui permet de concevoir les relations intermédiales dans *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige* autrement qu'en termes d'hybridation – où les différences seraient réduites – ou de simple addition –

comme dans une logique du *multi-*. Tel que le souligne Christina Ljungberg, « [t]his intermediality already demonstrates how a seemingly simple transgression is inherently performative, since *it creates something new and unprecedented* at the same time as one medium is reflected in another » (2015, p. 552, je souligne). C'est dans une conception en filiation avec celles du *montage* qui ont été mises de l'avant par exemple par Bertolt Brecht et Walter Benjamin pour le théâtre, par Sergueï Eisenstein pour le cinéma, avec des accents résolument deleuziens que l'agencement a été convoqué dès le premier chapitre. Kattenbelt résume le phénomène : « the different elements of the performance should, so to say, crash on each other, with the result that a new energy is released, which directly, that is to say, physically affects a shock experience » (2008, p. 26).

La notion d'agencement permet en quelque sorte de reprendre l'idée du montage dans une perspective non-essentialiste où les différents éléments montés n'ont pas d'existence antérieure à la relation. Deleuze et Guattari le définissent ainsi : « On appellera *agencement* tout ensemble de singularités et de traits prélevés sur le flux – sélectionnés, organisés, stratifiés – de manière à converger (consistance) artificiellement et naturellement : un agencement, en ce sens, *est une véritable invention* » (1980, p. 506, je souligne), accentuant ainsi l'idée selon laquelle la relation et l'action – le prélèvement sur le flux – sont premières. Bien que les études intermédiales aient eu recours à ces théoriciens dans une relativement faible proportion, Marion Froger en a noté la pertinence dès les balbutiements de l'intermédialité nord-américaine : « [l']agencement deleuzien se révèle un concept clé pour des études intermédiatiques. Il pointe la nouveauté non pas dans les juxtapositions ou associations du texte [...], mais dans les devenirs de ces composantes. » (2000, p. 25). Et en effet, toujours selon Deleuze et Guattari, « ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de

devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient » (1980, p. 291).

Il est dès lors intéressant de faire le lien entre ces propositions et l'idée des « frontières médiatiques », expression qui mérite d'être minimalement discutée en raison de sa grande popularité. Porter attention à la valeur performative des agencements dans une poétique de la remédiation permet d'avancer qu'après avoir été « brouillées⁴⁴ », les frontières sont ici *levées* : dans une strate ontologique autre, elles émergent justement des agencements qui mettent en lumière, qui exacerbent la différence. Les frontières médiatiques ne sont donc pas brouillées ou dissoutes dans les œuvres du corpus; elles sont déplacées et non-originales, produites par les chocs et les heurts dans l'agencement qui crée les médialités. Cela n'est pas étranger aux propos de Walter Moser, qui s'est intéressé à des phénomènes de remédiation semblables dans le domaine de l'interartialité : « [L]a 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 [...]. Le média apparaît alors, prenant la consistance d'une opacité. Il émerge donc, en tant qu'objet de connaissance d'une relation intermédiaire qui l'aurait (toujours déjà) précédé » (2007, p. 80).

Finalement, penser en termes d'agencement permet de surcroît de considérer différents degrés ou niveaux d'interaction pour ainsi nourrir la problématisation de la dichotomie entre forme et substance. On peut effectivement concevoir l'agencement dans une relation plus stratifiée – tendant vers la verticalité – qui unit par exemple *Un cabinet d'amateur* (le livre) au *Cabinet d'amateur* (le tableau peint fictif) et aux différentes œuvres que ce dernier inclut en abyme,

⁴⁴ Le « brouillage des frontières » apparaît effectivement comme une sorte de lieu commun de la pensée intermédiaire.

ainsi que dans la relation davantage horizontale qui lierait les quelques missives restées sans réponse que Modiano transcrit à la suite les unes des autres. Entre ces deux types de rapports se trouve toute une gamme d'agencements qui induisent différentes relations se plaçant plus difficilement sur les échelles de la verticalité ou de l'horizontalité, ou qui combinent les deux dans une certaine mesure.

Condensation

La prégnance des relations intermédiaires, qui déterminent les pans formels et discursifs principaux des œuvres tout entières tissées par ces interactions, rend possible d'avancer que la résistance de la matérialité de la médiation, dans ce corpus témoin, plus encore que d'inclure des « médias non-dominants⁴⁵ » dans leur procès d'énonciation, informe ce qui est ici identifié comme une véritable *poétique de la remédiation*. Ainsi pouvons-nous soutenir qu'une démarche qui limiterait sa problématisation à l'effet de présence des médialités dans les œuvres soulèverait déjà des enjeux intéressants, mais il semble qu'il manquerait éventuellement tout un pan à l'entreprise : celui de l'*inter*, qui demande que soit convoquée la pensée de la relation et de l'interaction. Dans une perspective qui remet ce deuxième pan de l'avant, la résistance de la matérialité de la médiation est à replacer dans un contexte plus large où elle se voit manipulée à maints égards dans ces œuvres qui problématisent avant tout la *remédiation*, dans ses modalités les plus variées. C'est en effet par l'agencement, la déconstruction, la reproduction, la duplication, l'exposition – et j'en passe – de la médiation que se construisent dans un même mouvement la forme, le discours et les objets des trois œuvres de Perec, Modiano et Nolan. Dès lors, si la résistance de la matérialité de la médiation dans ces productions engendre un effet de présence (selon l'expression précédemment discutée de Gumbrecht), c'est une présence souvent anamorphique⁴⁶, parfois transgressée, toujours problématique.

⁴⁵ J'emprunte ce terme à Wolf, qui parle de ces médias non-dominant qui sont « only covertly or indirectly involved in the signification » (1999, p. 38).

⁴⁶ Pour une discussion contemporaine et renouvelée sur l'anamorphose à partir d'une perspective littéraire, voir Servanne Monjour, *La littérature à l'ère photographique : mutations, novations et enjeux de l'argentique au numérique*, Montréal, Mémoires et thèses de l'Université de Montréal, 2015.

Il ne s'agit donc pas seulement de dire que les œuvres de mon corpus sont traversées par différents modes d'apparaître (Huglo 2007) comme ont pu l'être un nombre élevé de productions, des paysages de Flaubert décrits comme des peintures jusqu'aux recyclages et métissages postmodernes, par exemple. *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige* apparaissent plutôt comme des lieux d'interrogation non seulement de la médiation, mais des effets d'ordres considérablement variés qui peuvent choir d'une action ajoutée à la trajectoire d'une médiation ou d'une médialité donnée. Ce niveau métadiscursif commun aux trois œuvres est ce qui justifie que je ne parle pas strictement de remédiation au sens où les productions *représenteraient un autre média*⁴⁷ ou même plusieurs, mais plus fortement d'une *poétique de la remédiation* où ce phénomène précis (malgré sa grande complexité), parmi les dynamiques intermédiaires, est fortement exploré et réfléchi dans le mouvement même où l'œuvre se construit par l'enchevêtrement des médiations convoquées. Nous avons effectivement vu, avec Schröter, que la notion de remédiation, d'abord proposée par Bolter et Grusin pour tracer une généalogie de la représentation visuelle, peut ouvrir vers une logique du devenir (et) de la médiation lorsque détournée du paradigme de la représentation et de la figure, dominante dans leur argumentaire, de la médiation comme fenêtre sur le monde.

⁴⁷ Rappelons que cela correspond à l'une des définitions que donnent Bolter et Grusin de la remédiation : « We call the representation of one medium in another *remediation* » (2000, p. 45).

Conclusion

Ainsi ont été posées, dans cette première section, les bases d'une conception performative et participative du discours et, de façon plus générale, de la médiation, à partir de l'adoption d'une posture intermédiaire. Aborder l'hétérogénéité énonciative de mon corpus en tant qu'elle présente une forme de résistance de la matérialité de la médiation faisant ainsi poindre les « frontières » – les différences – entre genres et modes médiatiques distincts par un phénomène de défamiliarisation met en évidence une plus large activité discursive traitant de la (re)médiation en tant que telle. Si la critique a plutôt eu tendance à rendre les interactions intermédiaires transparentes dans l'analyse des œuvres de Perec, Modiano et Nolan, le but premier de la présente démarche est d'opacifier davantage ces relations pour observer ce qu'elles peuvent offrir comme nouvelles pistes d'analyse. Considérer ces problèmes dans une perspective qui ne relève pas du représentationnel permet d'avancer que les pièces de mon corpus ne font pas que *représenter* différents médias : elles en produisent une *vision* à partir de leur propre médialité, qui se trouve alors elle-même opacifiée, défamiliarisée, voire (trans)formée dans l'interaction. Ce point de vue, formulé à partir des propos de Schröter qui fait le pont entre ce type de coprésence et l'intermédialité ontologique, diffère de façon assez importante des propositions ayant déjà été formulées pour parler de procédés – majoritairement formels – similaires. Le tropisme performatif dans la pensée contemporaine est à l'origine du glissement qui s'opère vers une logique relevant moins de la représentation que de l'action et du devenir. Ce dernier point s'avèrera d'ailleurs crucial dans la suite de la réflexion, où seront entre autres pensés les procédés de singularisation des objets du monde dans un questionnement plus général sur le façonnement de l'identité.

Comme il a été mentionné plus tôt, les relations intermédiaires « intracompositionnelles » ne constituent pas un phénomène inexploré dans la recherche contemporaine. Toutefois, la problématisation de ces relations a donné lieu à des perspectives traitant de l'*imitation* et des *transferts* entre médias qui s'arriment difficilement avec une conception non-essentialiste et mouvante des médialités, puisqu'elles supposent nécessairement la préexistence de caractéristiques médiatiques relativement fixes qui peuvent, *dans un deuxième temps*, migrer ou être imitées. L'idée ici défendue est plutôt que les interactions intermédiaires contribuent à créer ces médialités dans un constant processus de singularisation.

On se retrouve donc devant des œuvres qui, plutôt que de se présenter comme des représentations mimétiques du réel en tâchant de se faire oublier par les lecteurs et spectateurs en tendant vers une certaine *transparence du medium*, versent résolument dans le régime de l'hypermédiacité – régime qui entretient également un rapport à la performativité –, où les dynamiques intermédiaires sont mises de l'avant autant qu'elles sont interrogées et problématisées.

Le questionnement qui motive d'abord cette thèse origine de l'observation que non seulement les œuvres littéraires et cinématographique se rejoignent-elles dans l'élaboration de ce que j'ai appelé une poétique de la remédiation, mais elles entretiennent également toutes les trois un rapport substantiel avec la *disparition*. Disparition du tableau *Un cabinet d'amateur* (et à travers lui, de la peinture) dans le livre homonyme de Perec, disparition de Dora Bruder (et à travers elle, d'une population) dans celui de Modiano, disparition du corps (et à travers lui, du soi) dans le film de Nolan. On peut alors se demander si la disparition, dans ces trois

productions, ne serait pas ce qui constitue sinon le prisme, du moins la cause ou le moteur des stratégies littéraires et cinématographiques qui dialoguent avec une résistance de la matérialité de la médiation, ce qui ouvrirait vers une problématisation accentuée de la relation entre disparition et (re)médiation. Il devient dès lors intéressant de s'interroger à savoir quelles sont les valeurs heuristiques de la prise en compte de ce lien qui semble inextricable entre la disparition dans l'œuvre et la poétique de la remédiation, dans le contexte d'une analyse intermédiaire.

Ce questionnement appelle deux types d'investigations : l'un qui mène à penser la disparition en tant que telle et le processus de singularisation des objets du monde dans une logique en contrepoint de la référentialité à partir de ce que les dynamiques du corpus et les préceptes théoriques de l'intermédialité offrent comme cadre épistémologique, et l'autre qui concerne davantage les phénomènes de remédiation tels qu'ils sont à la fois mis en œuvre et thématiques dans *Un cabinet d'amateur*, *Dora Bruder* et *The Prestige*.

PARTIE 2 : DISPARAITRE

Autour de la disparition

- Ah, Amaury, mon ami, crois-tu qu'il soit mort? sanglota Olga.

- Non, Olga, non, mais à coup sûr, il a disparu.

– Georges Perec, *La disparition*

Que le motif de la disparition, commun aux trois œuvres à l'étude, soit considéré comme étroitement lié à la poétique de la remédiation qui les caractérise compose le présupposé élaboré en amont de la présente recherche. Suivant cette intuition, l'hypothèse qu'il est désormais possible de formuler est que la disparition constitue en réalité un facteur d'émergence de dynamiques intermédiaires, et plus précisément un facteur explicatif de la résistance de la matérialité de la médiation telle qu'elle est mise en œuvre dans le corpus. Cette hypothèse implique de considérer la disparition comme ayant, malgré l'apparence paradoxale que cela revêt, une *valeur productive* indissociable des valeurs négatives d'absence, de retrait ou d'effacement auxquelles elle est plus généralement rattachée. Cela s'arrime avec les propos de l'auteur de *No Medium*, Craig Dworkin – chez qui l'expression « opaque material remainder » (2013, p. 9) résonne par ailleurs avec le concept de résistance de la matérialité de la médiation plus tôt mis de l'avant –, qui s'intéresse plus spécifiquement à la disparition de l'*inscription*. Il explique : « Erasures obliterate, but they also reveal; omissions within a system permit other elements to appear all the more clearly. » (2013, p. 9). De manière à la fois plus large et plus radicale, la présente section visera à développer l'idée selon laquelle non seulement la disparition peut-elle effectivement mettre en évidence certains éléments d'un « système » – d'un agencement, dirons-nous plutôt – mais elle peut également constituer la *cause* de son émergence, c'est-à-dire l'élément sans lequel cet agencement n'aurait pas été produit.

Mais encore faut-il savoir ce que « disparition » signifie. Cette notion fait effectivement partie de celles, nombreuses, dont le sens semble *a priori* aisément préhensible, mais qui, à la manière du temps chez saint Augustin⁴⁸, posent substantiellement problème quand on tente d'en cerner les contours. Peut-être cette difficulté trouve-t-elle un début d'explication dans la conjugaison, parmi les définitions usuelles du mot (et des mots de même famille tels que « disparaître » et « disparu, ue »), de termes qui siègent parmi les plus discutés de la philosophie occidentale depuis plus de deux millénaires : l'être, le paraître, l'existence, la présence et l'absence, la mort.

Ainsi, dans le but d'aller plus avant dans l'étude du rapport entre (re)médiation et disparition – qui constitue le lieu d'interrogation premier de la présente thèse et dont cette deuxième section tâchera de tisser les nœuds centraux –, il convient désormais de s'arrêter plus précisément sur la notion de disparition. Dans ce chapitre, le terme en lui-même sera discuté avant que ne soient définis les différents tracés du motif de la disparition dans chacune des œuvres du corpus témoin.

⁴⁸ « Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais; si je cherche à l'expliquer à celui qui m'interroge, je ne le sais plus. » (Saint Augustin, *Œuvres complètes*, Librairie Louis Vivès, 1870, p. 325).

Conjuguer être et paraître : la part de l'existence

La question de l'existence, au sens fort du terme, est l'une des premières qui posent problème lorsque l'on traite de l'idée de disparition. Un objet disparu existe-t-il encore? Évidemment, si notre trousseau de clés « disparaît », on n'oserait dire que le trousseau « n'existe plus ». Il est simplement égaré, *ailleurs*, hors de notre champ de vision, mais on ne saurait remettre son *existence* en question. Toutefois, pendant que l'on cherche ledit trousseau de clés, un doute peut se former : l'aurions-nous oublié sur le banc du parc, lorsque des nuages se faisant menaçants nous ont fait courir à l'abri? Le fait de retrouver le trousseau dans les poches de notre imperméable viendra promptement *faire disparaître* ce doute. Le doute sera-t-il alors *ailleurs*? Bien sûr que non : en tant qu'abstraction, il n'*existera* tout simplement plus. Entretemps, les nuages menaçants auront peut-être *disparu*, eux aussi. Seront-ils alors *dans un autre lieu*? Auront-ils *cessé d'exister*? Se seront-ils plus vraisemblablement *transformés*, leur forme vaporeuse ayant disparu au profit de la forme éminemment liquide de la pluie?

Ces péripéties autour du trousseau de clés convoquent différentes façons de comprendre la notion de disparition. L'une correspond au premier sens du terme, soit celui qui est en usage dès les premières (quoique rares) utilisations du mot en français vers le XVI^e siècle⁴⁹ : il s'agit du fait de n'être plus *visible*, de ne plus paraître. C'est en ce sens que le trousseau, n'étant plus pour nous visible, aura disparu. Toutefois, d'autres définitions de « disparition » s'ajoutent jusqu'au milieu du XIX^e siècle et c'est ainsi que l'on retrouve, lorsque les sens du terme acquièrent une relative stabilité, la « dissipation d'une chose abstraite ». Voilà comment peut être pensée la disparition d'un doute, d'une envie, d'un climat social, d'une valeur sans que la

⁴⁹ Les considérations historiques sur les termes sont formulées à partir du Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, Alain Rey, 2012 et du Dictionnaire des concepts philosophiques, Larousse, 2006.

visibilité ne fasse office de critère déterminant. Si notre doute disparaît, cela ne signifie pas qu'il n'est plus *visible*, puisqu'il ne l'a jamais été en premier lieu. C'est plutôt qu'il a cessé d'exister dans notre esprit. Finalement, les nuages ont *disparu* dans la mesure où ils ont cessé d'être *présents*, convoquant en cela un troisième sens de « disparition ». Contrairement au doute, les nuages ne correspondent pas à proprement parler à une entité abstraite qui n'aurait d'existence que conceptuelle. Toutefois, à la différence du trousseau de clés également, leur permanence n'est pas davantage assurée : peut-être le vent les a-t-il déplacés, peut-être la montée du mercure a-t-elle permis l'évaporation des gouttelettes, peut-être au contraire se sont-ils dissipés à mesure que des gouttes devenues lourdes en sont tombées. Ils ne se trouvent plus dans le lieu où ils se sont d'abord manifestés, mais qu'en est-il du statut de leur existence?

Ces différentes valeurs sémantiques n'ont pas coexisté dès les premières occurrences du mot en langue française. L'addition des modalités de l'existence à celles du paraître semble avoir été tributaire, dans l'histoire du mot « disparition » (et de ceux de même famille), de l'inclusion relativement tardive et graduelle du régime de la *présence* dans les définitions. On rencontre d'abord le sens par extension « cesser d'être présent » dans la définition de « disparaître » vers la fin du XVII^e siècle, ceci étant ce qui aurait mené par euphémisme – selon le *Dictionnaire historique* – à « cesser d'exister » dans le sens, notamment, de mourir. Les définitions de « disparition » suivent la trajectoire de celles de « disparaître », accusant toutefois un retard qui s'étend parfois à plus d'un siècle. En effet, dans la langue française, le régime de l'existence ne s'ajoute aux valeurs de « disparition » qu'au milieu du XIX^e siècle⁵⁰.

⁵⁰ Remarquons que l'attestation de ce sens est en cela contemporaine à l'essor des principes de la phénoménologie après Hegel, qui ont justement marqué un tournant dans l'interprétation de

Dans la conjonction de ses définitions, on peut remarquer que la disparition, telle qu'elle est conçue dans le monde occidental, convoque des schèmes appartenant à la perspective phénoménologique. Nicolas Zufferey explique : « [é]tymologiquement, notre mot "disparaître" renvoie à la phénoménologie : "disparaît" ce qui est privé (*dis-*) de paraître, et donc n'apparaît plus. » (2007, p. 55). L'idée de la privation dans ces derniers mots de Zufferey introduit une nuance capitale : elle permet de distinguer la disparition de l'inapparent, notions qui ne sauraient se confondre. En effet, contrairement à la valeur exclusive du préfixe *in-* tel qu'il apparaît dans « *inapparent* », *dis-* dénote plutôt la séparation, la différence. Ainsi le disparaître ne se pose-t-il pas comme négation de l'apparaître : il s'en *dissocie*, et ce, dans un rapport problématique qui tend vers la conflictualité. La disparition n'est donc pas à proprement parler l'objet d'une « phénoménologie de l'inapparent⁵¹ » (Heidegger) à laquelle correspond « un voir de ce qui par essence ne se montre pas » (Dastur 2004, p. 72). Il s'agit plutôt, comme le suggère Zufferey, d'une privation de paraître non pas de ce qui n'apparaît *pas*, mais de ce qui n'apparaît *plus*, impliquant ainsi l'idée – qui reste toutefois à définir – d'un heurt dans une trajectoire donnée. Pour George Varsos et Valeria Wagner, la disparition pose même substantiellement problème à l'entreprise phénoménologique :

Le renversement opéré par rapport à la perspective usuelle de la quête phénoménologique n'est d'ailleurs pas sans importance : face à une disparition, ne serait-ce que celle dans un jeu de prestidigitation ou d'un tour d'illusionnisme, on n'interroge pas le phénomène mais son effacement et absence, tout en postulant la persistance éventuelle de la chose qui aurait disparu. De surcroît, on interroge de telles absences en des termes qui confinent aux impasses de la métaphysique et problématisent les outils conventionnels d'observation concrète, de connaissance positive et de communication discursive. L'idée et l'évènement de la disparition mettent ainsi en relief

la triade être/existence/paraître en reconfigurant leur interaction. Témoignent de cette forte interaction les propos de Jean-Paul Sartre dans l'*Être et le néant* : « L'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il paraît » (1943, p. 12).

⁵¹ L'expression en langue allemande, « Phänomenologie des Unsichtbaren » pourrait être traduite littéralement par « phénoménologie de l'*invisible* ».

la tournure aporétique qui marque toute problématique concernant les relations entre être et paraître. (2007, p. 12).

Il se trouve, dans cette dernière citation de Varsos et Wagner, une proposition dont la primordialité est égale à l'ambiguïté : si les auteurs semblent de prime abord suggérer que la disparition suppose effectivement le maintien de la persistance de l'objet disparu, cette persistance est toutefois qualifiée d'*éventuelle* – donc d'incertaine. Comment (et à quoi bon) postuler l'incertain? Ce passage admet l'interprétation selon laquelle les auteurs ne font pas ici référence à la persistance de l'*être* de la chose disparue, mais à la persistance de l'*état* dans lequel cette chose (ou cette personne) avait la possibilité de se manifester au moment de sa disparition. Il s'agit donc moins de savoir si l'objet dans son essence existe encore que de prendre conscience qu'il s'est, par sa disparition, déréférencié. Voilà qui pose davantage le problème de l'expérience possible que celui du réel, ce que Varsos et Wagner illustrent à partir de la figure de l'observateur :

Pour ce qui est de l'observateur, ces modes d'existence sont toujours marqués, de manière plus ou moins aiguë et problématique, par le registre de l'incertitude — du possible, de l'éventuel, du probable. C'est ainsi que la disparition affecte toute forme de constitution et de transmission de connaissance, d'évaluation ou de critique et de mémoire de ce qui a ou qui aura eu lieu, en modifiant la matière même de ce dont il s'agit, devenue en quelque sorte informe, sans résolution, crucialement ouverte sur le temps et l'espace. (2007, p. 13).

L'éventualité concerne donc l'état de l'objet, allant dès lors de pair avec l'incertitude de le voir reparaitre *tel qu'il a déjà été*⁵². C'est là un principe qui permet de comprendre la disparition comme impliquant un « déchirement de la structure référentielle du réel⁵³ » (Alloa 2007, p. 17), idée qui se peut compléter par les propos de Jean-Louis Déotte : « [l]a disparition

⁵² Rappelons-nous les nuages qui, ayant changé de lieu ou de forme, ne reparaitront plus dans l'état dans lequel nous les avons vus, bien que les particules qui les ont formés à ce moment précis *existent* encore, nous dirait Lavoisier.

⁵³ Emmanuel Alloa propose cette formule à partir des thèses de Jean-Louis Déotte.

physique prive d'emploi les déictiques » (2001, p. 25), qui demeurent ainsi enveloppes vides aptes à pointer vers aucun référent. Notons qu'à l'éventualité de la persistance doit s'ajouter, pour que la disparition soit disparition, la persistance de l'éventualité. C'est-à-dire que, pour parler encore une fois avec Déotte, « quand on dit d'une personne qu'elle est portée disparue, on ne sait pas ce qu'on dit puisque ne sachant ni si elle vit encore, ni si elle a été assassinée, on doit suspendre toute thèse ontologique, tout jugement d'existence » (Déotte 2007, p. 95). Ainsi la disparition perdure-t-elle aussi longtemps que cette *suspension* problématique de la thèse ontologique est également effective. C'est d'ailleurs là le premier lieu de distinction entre disparition et mort – dont le rapport sera développé plus avant dans la prochaine section –, et ce, même au sens légal et politique du terme. Les disparus sont ceux dont la mort est probable, voire certaine, mais pour qui il y a toutefois absence du cadavre qui permettrait d'articuler une finalité et d'admettre le deuil.

La disparition n'est donc pas à proprement parler un donné, mais un problème, un conflit avec la réalité et l'ordre du paraître, une suite d'impossibilités qui ont donné lieu à un lot infini de questionnements, et ce, depuis Parménide au moins. Quand il s'agit de la représenter, cette disparition qui de surcroît problématise elle-même la représentation, les procédés mis en œuvre divergent grandement, des personnages fuyants ou s'évanouissant de la littérature française contemporaine⁵⁴ aux installations plastiques enfouies sous terre⁵⁵ en passant par les jeux sur l'effacement en régime numérique. Les prochaines pages viseront donc à expliciter, à partir d'une posture intermédiaire, ce qui permet au motif de la disparition de se dessiner dans les trois œuvres à l'étude afin de mettre subséquentement ce motif en rapport avec la poétique

⁵⁴ Voir à ce sujet les travaux de Dominique Rabaté, notamment *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015.

⁵⁵ *Vertical Earth Kilometer* de Walter Maria ou le *Monument contre le fascisme* de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, par exemple.

de la remédiation qui les caractérise. Prendre chacune des œuvres du corpus en relation avec les productions auxquelles elles sont intrinsèquement liées et qui les précèdent dans le temps offrira la possibilité de mettre en relief, par comparaison, les contours de la disparition. Cela permettra de poursuivre la réflexion, dans la prochaine section, sur la participation de la (re)médiation à la construction des objets du monde à travers le prisme de la disparition. Le questionnement intermédial demeure effectivement premier : la figure de la disparition, abordée à partir de la posture intermédiaire qui a été plus tôt posée, permettra de mettre au jour des processus et des systèmes de relations qui intéressent l'intermédialité, mais elle ne fera pas l'objet, en elle-même, de questionnements explicitement philosophiques ou phénoménologiques de façon plus détaillée.

Procédés de déréférentialisation dans *Un cabinet d'amateur*

Un cabinet d'amateur apparaît souvent dans l'ombre de l'œuvre colossale qui le précède, le roman le plus marquant peut-être de Georges Perec, soit *La vie mode d'emploi* (VME 1978). L'écrivain explique : « J'ai écrit *Un cabinet d'amateur*, récit que j'ai publié après *La vie mode d'emploi*. C'est un tableau qui représente une collection de tableaux et chaque tableau est une allusion à un chapitre du livre » (Perec cité par Schwartz 1987, p. 101). Ainsi le *Cabinet d'amateur* est présenté par son auteur comme étant guidé par l'organisation et les thèmes de *La vie mode d'emploi* et le volume respectif des deux livres contribue à accentuer la position subalterne d'*Un cabinet d'amateur* : des quelques centaines de pages que contient *La vie mode d'emploi*, on passe à quelques dizaines (moins de 90) pour *Un cabinet d'amateur*. Plutôt que de me concentrer sur la nature des références intratextuelles qui informent *Un cabinet*

d'amateur et qui le relie inextricablement à *La vie mode d'emploi* qui l'inspire – entreprise déjà menée à bien par nombre de spécialistes de Perec –, je prendrai plutôt comme point de départ les différentes modalités de disparition de la peinture dans les deux textes.

Parmi les « romans⁵⁶ » qui constituent *La vie mode d'emploi* se trouve effectivement un personnage singulier qui entretient une relation insolite avec la peinture (l'aquarelle, plus précisément). Ce Bartlebooth, dont l'importance relative est d'ailleurs considérable, est un milliardaire solitaire qui, n'étant pas attiré par les plaisirs typiques offerts aux gens de grande fortune, se consacre à l'élaboration d'un projet susceptible d'organiser sa vie tout entière. « [L]e désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.⁵⁷ » (VME, p. 156). Le but de ce programme consiste justement à effacer, par dissolution, les couleurs de 500 aquarelles sur les lieux qu'elles représentent – et où elles ont été peintes. La démarche pour atteindre ce but, échelonnée sur quelques décennies, est toutefois considérable : Bartlebooth, naturellement peu doué pour l'art de la peinture, se fait enseigner par le peintre Valène les rudiments puis l'art du dessin et de l'aquarelle à raison d'une leçon quotidienne pendant dix ans. La deuxième phase du projet, occupant les vingt années suivantes, implique de voyager autour du monde pour peindre 500 marines représentant des ports de mer, et ce, au rythme d'une aquarelle tous les quinze jours. Chaque aquarelle achevée se voit ensuite envoyée à

⁵⁶ Le sous-titre de *La vie mode d'emploi* a d'abord été « romans », explicitant ainsi l'aspect composite de cette somme organisée autour d'un immeuble parisien dont on visite les différents appartements et chambres.

⁵⁷ Voilà qui peut également résumer l'entreprise d'écriture de *La vie mode d'emploi*.

l'artisan Gaspard Winckler, qui la colle sur une feuille de bois pour ensuite la découper en un puzzle de 750 morceaux. Suite à quoi,

[p]endant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge. (VME, p. 158).

La démarche de Bartlebooth est rigoureusement autotélique : « inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait : sa perfection serait circulaire : une succession d'évènements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis » (VME, p. 157). Le « material remainder » (Dworkin), soit la feuille de papier Whatman, loin d'être pensé comme trace d'une performance appelée à faire œuvre après l'acte évanoui de la création, est plutôt l'affirmation de ce « rien », de « la blancheur de [son] néant premier » (VME, p. 528), qui constitue la visée du projet : un acte de *négation* tout en même temps que la condition de possibilité d'un cycle à venir d'épuisement d'un fragment de la totalité du monde. La dissolution de l'aquarelle achève ici de faire de la peinture une performance idéale où rien ne compte que l'effacement de l'acte et de la trace.

Toute autre est la trajectoire du tableau éponyme d'*Un cabinet d'amateur* qui, différence primordiale, est « loin d'être sa propre fin » (UCA, p. 20). Ce tableau fait un pas de côté par rapport à la démarche de Bartlebooth : dans la mesure d'abord où le tableau peint par Heinrich Kürz produit un discours sur l'histoire de la peinture, mais également parce qu'il se met lui-même en abyme, il apparaît comme autoréférentiel plutôt qu'autotélique. Un article

scientifique intradiégétique propose d'ailleurs à ce sujet une « analyse détaillée du tableau de Heinrich Kürz » (UCA, p. 26). Cette analyse fictive montre

comment le jeune peintre avait, pour répondre à la commande particulière de Hermann Raffke, élaboré une œuvre qui était en elle-même une véritable « histoire de la peinture », de Pisanello à Turner, de Cranach à Corot, de Rubens à Cézanne; comment il avait opposé à cette continuité de la tradition européenne son propre itinéraire en faisant figurer sur la toile diverses œuvres de l'école américaine (et germano-américaine) dont il était directement issu; et comment, enfin et surtout, il avait doublement signifié l'importance esthétique de cette démarche réflexive sur sa situation de peintre, d'une part, en représentant au centre de la toile ce tableau même qu'on lui avait commandé [...]; et d'autre part, en incorporant à l'intérieur de ces reflets au deuxième, au troisième, aux énièmes degrés, deux autres de ses propres tableaux, l'un, œuvre de jeunesse, que Raffke lui avait acheté quelques années auparavant, l'autre un travail depuis longtemps en projet mais encore à l'état d'ébauche (UCA, p. 26-27).

La toile se pose ainsi d'emblée comme faisant partie d'un agencement complexe de plusieurs niveaux de représentations et de significations, qu'elle produit tout en y inscrivant sa position précise. En tant que cabinet d'amateur, elle existe de nature parce que d'autres toiles y sont reproduites – elle est ainsi puzzle sans même se faire découper –, mais ces toiles existent à leur tour parce qu'elles y sont encryptées.

Contrairement aux « objets finis » de la démarche d'un Bartlebooth qui déchire aussitôt achevés les brouillons des aquarelles qu'il réalise en un seul jet, le tableau *Un cabinet d'amateur* résiste à toute délimitation, tant physique que conceptuelle et temporelle. Œuvre traversée par ce qu'elle traverse (ceci incluant le livre homonyme en tant que tel et le musée dans lequel elle se voit exposée), le *Cabinet d'amateur* d'Heinrich Kürz conjoint différentes forces, résultant « d'un processus d'incorporation, d'un accaparement : en même temps projection vers l'Autre et Vol, au sens prométhéen du terme » (UCA, p. 60). Par opposition aux brouillons uniques rapidement détruits de Bartlebooth, « pour ce seul tableau, il n'y avait pas moins de 1 397 dessins, brouillons et croquis divers, et il fallait presque trois cents pages à Lester Nowak pour analyser ce prodigieux matériel. » (UCA, p. 58). Ainsi l'objet n'est-il

d'aucune manière *fini* : exposé parmi les pièces qu'il représente (dont lui-même), son cadre est lui aussi enchâssé par la salle du musée qui en reprend la composition. « Les seules autres œuvres exposées dans la salle étaient celles qui provenaient également de la collection de Raffke et elles étaient disposées sur les murs à des emplacements correspondant à ceux qu'elles occupaient sur le tableau de Kürz » (UCA, p. 20). Résultant d'un millier d'esquisses qui le précèdent, il contient aussi la représentation d'œuvres projetées qui restent encore à peindre. Cela sans parler de son mode d'inscription dans le récit, où l'on attribue sa popularité aux différentes notices et critiques dont il a fait l'objet. Il est également à noter que ce sont ces derniers documents qui permettent au lecteur de connaître la nature et la composition du tableau de Kürz, qu'ils décrivent et commentent.

Ainsi l'objet central d'*Un cabinet d'amateur* de Perec, dont le sous-titre est, *a fortiori*, « histoire d'un tableau », incarne-t-il un lieu de problématisation, de mouvance et de dissolution des frontières, questionnant de ce fait la permanence ontologique. Ce problème des limites de l'objet, qui rend impossible la séparation claire entre un dedans et un dehors pour ce que l'on prend d'abord pour l'objet central du livre, est ensuite enrichi par des formes de *renversements référentiels* qui viennent instiguer les rapports de la toile au régime de la disparition (en tant que conflit avec les régimes du paraître et de l'existence). Ces renversements, considérés comme des procédés de déréférentialisation en ce sens qu'ils viennent tout à fait modifier les coordonnées et modes d'apparaître initiaux de « ce qui était » sans toutefois ouvrir vers un état qui serait final, touchent trois modalités de l'objet : sa matière, sa position spatiotemporelle et son inscription dans le récit.

Le premier renversement a lieu dans et par le matériau même du *Cabinet d'amateur*, peinture contre peinture, quand « un visiteur exaspéré qui avait attendu toute la journée sans pouvoir

entrer dans la salle, y fit soudain irruption et projeta contre le tableau le contenu d'une grosse bouteille d'encre de Chine » (UCA, p. 23). L'image plurielle du *Cabinet d'amateur* se voit réduite au noir par ce geste iconoclaste venant en renverser les qualités premières : d'œuvre phare qui exhibe, le *Cabinet* devient œuvre noire qui dissimule. D'œuvre extrêmement travaillée avec une profondeur qui concerne tout autant la signification que les mises en abyme, il se voit réduit à un résidu matériel plat dont le statut même d'œuvre d'art est à questionner (il s'en trouve à tout le moins changé). Aussi la toile se voit-elle presque immédiatement retirée du musée, et avec elle toutes les autres pièces exposées de la collection. La disparition de la collection sous l'encre la fait donc également disparaître de la salle d'exposition, collection évanouie en même temps que son image devenue noire. L'encre de Chine a ainsi eu l'effet de faire disparaître le représentant et le représenté dans un même jet.

Quelque six mois plus tard, à la mort du collectionneur Raffke, la toile subit un deuxième renversement, qui concerne cette fois sa position dans l'espace et dans le temps. Renversement explicitement réflexif, qui relègue le *Cabinet d'amateur* au reflet métaphorique du musée qu'est le cimetière⁵⁸. Perce exacerbe effectivement le rapprochement en faisant du tombeau de Raffke une réelle salle d'exposition mortuaire. Le collectionneur lui-même, « naturalisé par le meilleur taxidermiste de l'époque » (UCA, p. 28), se fait habiller et positionner à la manière dont il est représenté dans le *Cabinet d'amateur*, tableau qui se voit exposé dans le caveau selon la position qu'il occupait dans le musée. Objet d'art dénaturé offert à l'unique regard du défunt, le *Cabinet d'amateur* passe de l'autre côté du miroir, du côté macabre et en négatif de sa première salle d'exposition. Le caveau scellé, il devient objet noir dans un lieu noir, complètement soustrait au régime du paraître, malgré la permanence de sa matière.

⁵⁸ Selon Bethan Stevens, de fait, « [s]ince the nineteenth century, the cemetery has been repeatedly used as a metaphor for the museum and has become a cliché. » (2013, p. 59).

À ce moment du livre, la trajectoire de l'objet physique, « inhumé pour l'éternité en même temps que son propriétaire » (UCA, p. 58), peut être considérée comme immobilisée. Le tableau ne peut plus se manifester, ni en tant que lieu de représentation de la collection Raffke, ni en tant qu'objet de manipulation. Cependant, une autre forme de renversement avait déjà eu lieu dans le récit, alors que le *Cabinet d'amateur* peint avait commencé à faire place au *Cabinet d'amateur* en tant que texte. D'abord tout entier centré sur le *Cabinet d'amateur* de Kürz, le texte apparaît de prime abord comme étant au service du tableau, justifié et organisé par lui seul. Toutefois, juste avant le récit de l'inhumation, l'énonciateur principal cède sa voix à celle de l'universitaire Lester K. Nowak, dont l'article (consacré au *Cabinet d'amateur* de Kürz) commence par une étude du genre des cabinets d'amateurs, dissolvant alors la spécificité du tableau de Kürz dans le genre bien connu auquel il appartient. Plus encore, on reconnaît que cette portion du texte de Perec qui se construit en relation avec le discours de l'analyste parle en réalité du *Cabinet d'amateur* textuel, Perec produisant ainsi une relation à la fois métaphorique et spéculaire entre son écriture et le genre pictural. « Toute œuvre est le miroir d'une autre » (UCA, p. 24), nous dit Nowak, rappelant ainsi la relation entre ce court récit et *La vie mode d'emploi* paru l'année avant. « [U]n nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées. Dans cette perspective, il convenait d'accorder une attention particulière à ce type de peintures que l'on appelait communément les "cabinets d'amateur" » (UCA, p. 24). Cette clé de lecture lancée permet effectivement de reconnaître que le texte de Perec revêt les aspects d'un cabinet d'amateur textuel, lieu d'exposition de documents écrits aux nombreux niveaux d'enchâssements. Le *Cabinet d'amateur* peint

disparaît alors de sa propre histoire et ce n'est qu'à la toute fin du livre qu'il réapparaît pour exposer les rouages du faux et de la fiction dans le texte, ce dernier reprenant alors son rôle narratif plus conventionnel dans les pages finales. Ainsi le *Cabinet d'amateur*, objet *a priori* central du livre, voit-il son image disparaître, son cadre enfoui sous terre et son inscription dans le langage reléguée derrière les mécanismes du texte. Il reste toutefois à souligner que malgré cette triple disparition, jamais le *Cabinet* ne perd sa fonction de clé de voute, et ce, à chaque niveau d'agencement (agencement signifiant des tableaux de la collection Raffke, agencement de la stratégie des faussaires qui s'étend aux documents textuels, puis agencement des éléments du récit). La disparition plurielle ne ternit donc en rien la *performativité* du *Cabinet d'amateur*, ses multiples effets s'étendant au-delà de ses aspects strictement matériels. Les modalités de disparition du tableau, dans *Un cabinet d'amateur*, constituent plutôt un cas de *résistance de la matérialité* – en tant que conjonction de matière, d'activité et d'effets – au-delà du statut ontologique de l'objet matériel. Contrairement aux aquarelles autotéliques de Bartlebooth qui devaient retourner au néant en disparaissant, insistant alors sur l'aspect performantiel de la peinture, la disparition du *Cabinet d'amateur* en tant qu'objet matériel permet au contraire de faire surgir les autres éléments des systèmes relationnels auxquels il appartient (on en revient ici à la citation de Dworkin en début de chapitre) et insiste plutôt sur son aspect performatif, sur sa faculté de mettre un agencement au jour.

Nous verrons ensuite, plus loin, comment l'agencement en vient toutefois à informer un lieu de rivalités potentielles entre les médialités.

Dora Bruder, après la faillite de la narration

Précisons à nouveau les éléments de la genèse (par ailleurs bien connue) de *Dora Bruder* (1997). En 1988, en feuilletant un journal français datant de l'Occupation pour s'imprégner du climat et de l'ambiance de cette période – qui sert souvent de décor à son œuvre –, Patrick Modiano est frappé par l'avis de recherche d'une adolescente juive, Dora Bruder, dont il voit alors le nom pour la première fois. L'auteur a raconté cette prémisse en entrevue à quelques reprises après la parution du livre, mais c'est également par là que le livre commence :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (DB, p. 7).

La fascination et le sentiment de vide éprouvés par Modiano à la suite de la lecture de cet avis de recherche, auquel il n'a « cessé [de] penser pendant des mois et des mois » (DB, p. 53), ont engendré deux entreprises d'écriture différentes. De la première est issu un roman, *Voyage de noces* (VN 1990), très librement inspiré de l'avis du *Paris-Soir*. On y retrouve une adolescente de l'âge de Dora Bruder, Ingrid Teyrsen, qui habite le boulevard Ornano et qui fait une fugue au début des années 1940. Modiano dessine à travers Ingrid une identité et une trajectoire qui auraient pu correspondre à celles de Dora, dont il ne connaît encore presque rien, pas même la date et le lieu de naissance. La deuxième démarche d'écriture, celle de *Dora Bruder*, s'achève sept ans plus tard et entretient une relation beaucoup plus étroite avec la réalité : élaborée dans le mouvement d'une quête archivistique réelle, il ne s'agit plus, à proprement parler, d'une *fiction*. Les instances du narrateur et de l'auteur viennent également se confondre, achevant de

brouiller le seuil entre ce qui pourrait constituer une diégèse et ce qui lui serait extérieur. Les deux démarches correspondent en cela à deux mouvements distincts de réponse à la disparition telle qu'elle est impliquée par l'avis de recherche de Dora Bruder découvert en 1988. Si le « dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* » a pu être étudié pour dégager les enjeux que l'un permet de mettre en évidence à propos de l'autre et vice-versa⁵⁹, il semble que la relation entre l'écriture et la disparition en tant que telle est une piste qui reste à explorer. Plutôt que la façon dont se dessine le motif de la disparition à proprement parler, rendu de façon assez explicite par l'importance de l'avis de recherche initial, c'est son implication par rapport à la motivation du geste d'écriture et aux potentialités du récit qui sera ici réfléchi.

La comparaison de *Dora Bruder* à *Voyage de noces* fait effectivement ressortir que le problème de la disparition, dans le livre de 1997, n'induit pas les mêmes rapports aux personnages et à la narration que dans la plupart des autres romans de l'auteur. Le récit fictif de *Voyage de noces* fait de la disparition l'un des événements déclencheurs de l'histoire de la jeune Ingrid, qui décide de ne pas rentrer chez elle un soir de 1941, puis de celle de Jean, narrateur emblématique des récits modianiens qui, deux décennies après avoir croisé la route d'Ingrid devenue adulte, fuit lui aussi son lieu de résidence pour retracer des parties de la vie de cette dernière. Ingrid et Jean revêtent tous deux les traits du « personnage modianien [qui] disparaît parfois pour s'éviter de graves ennuis [ou qui] éprouve un désir très fort de disparaître à une certaine vie pour ensuite réapparaître dans une autre » (Lecaude 2007, p. 239). La disparition ici traitée comme un événement ayant lieu dans le fil du récit a donc un avant et un après bien définis, et bien qu'elle détermine la trajectoire des personnages, elle ne problématise à aucun moment leur existence en tant que telle. Ils continuent d'agir ou de se

⁵⁹ Voir Michaël Sheringham, « Le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », in Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Céciles Defaut, 2009, p. 243-266.

manifester au sein du récit, notamment. Ils ne font souvent que changer de lieu, d'identité ou de motivation, sans que leur position relative ne vienne tout à fait miner la possibilité d'une narration au passé. Le personnage d'Ingrid, d'abord conçu par Modiano comme une stratégie de remise au monde de Dora, évolue en ce sens en miroir de cette dernière : sa fugue et sa mort sont mises en récit, alors que ce sont précisément ces éléments qui demeurent inaccessibles et impénétrables – en perpétuel questionnement – chez Dora Bruder.

La démarche qui a d'abord mené à *Voyage de noces* illustre bien la dynamique relationnelle entre la disparition et l'imaginaire telle que la développe Santini : « [l]a disparition d'un corps solide ou d'une chose physique a toujours une suite, comme si elle était le point de départ d'une histoire. En fait, cette dynamique est très simple : tout élément qui disparaît fait place à l'imaginaire » (2007, p. 35). C'est effectivement par le biais d'un imaginaire incarné dans la fiction romanesque que Modiano tente d'abord de combler le manque que sa lecture de l'avis de recherche provoque, sans que l'écriture de *Voyage de noces* ne permette toutefois à l'auteur de « se rapproch[er] d'elle [Dora Bruder], dans l'espace et le temps » (DB, p. 54). Ainsi la mise en récit d'une disparition a rendu possible l'écriture d'un roman qui s'inscrit en continuité avec le restant de l'œuvre de l'auteur, mais la création des éléments fictionnels a plutôt eu pour effet de bloquer l'immédiateté du contact avec la jeune fugueuse vers lequel l'auteur tendait avec « l'écriture du roman [qui] devait avoir en quelque sorte une dimension performative » (Sheringham 2009, p. 259). Le nom Dora Bruder a conservé l'opacité d'un signifiant déboussolé, ne pointant vers rien ni personne.

Entre l'écriture de *Voyage de noces* et celle de *Dora Bruder* survient par contre une importante remise en question de l'écrivain, dont il fait part en 1994 dans un article de *Libération* : Modiano y exprime le fait déterminant qu'il ait commencé à « douter de la

littérature ». Sans verser dans l'analyse psychologique, il semble que le fait que l'écrivain, qui occupe lui-même un rôle important dans *Dora Bruder*, ait commencé à « remettre en cause le statut de la fiction romanesque [et à se poser] la question du rôle du roman » (Amar 2011, p. 351) pendant la rédaction du livre soit signifiant. Ceci pour penser la relation entre l'acte de médiation et la médialité des « normes littéraires préconçues » (2011, p. 351), qui se voient alors questionnées par l'auteur. De 1990 à 1997, on passe de l'imaginaire à la quête documentaire, de la narration à l'agencement.

Mais agencement de quoi, exactement? De plans, de lettres, de fiches, de plaques d'immatriculation, de photographies, de romans *a priori* sans relation directe avec Dora Bruder avant que les gestes de remédiation de Modiano ne viennent les suturer. S'il était déjà possible de reconnaître, selon Sheringham, une visée performative au roman *Voyage de nocces*, il semble que cette performativité soit finalement exacerbée dans *Dora Bruder* : l'écriture revêt cette fois une force d'action performancielle en se plaçant du côté des « real-time, dynamic processes over static objects or representations » (Salter 2010, p. xxiii). Une écriture qui se fonde dans une quête double : d'une part dans la recherche de Dora Bruder, qui n'a pas uniquement lieu dans les établissements où se trouvent les archives mais aussi *dans* le geste d'écriture qui organise, découpe, agence et fouille ainsi les documents en les exposant et en se réfléchissant lui-même, et d'autre part dans la quête de légitimation d'une écriture capable de déjouer les normes préconçues de la fiction romanesque. Ainsi la disparition et le désir qu'elle entraîne font de l'écriture un lieu ouvert, espace d'action et d'interaction plutôt que de narration. Ce qui se trouve alors mis en œuvre est un geste d'écriture qui ouvre sans cesse vers l'extérieur tout en exposant son propre devenir, traduisant une impossibilité de faire œuvre, et qui place le travail de l'écriture dans une logique de la performance. Modiano détourne ainsi

l'opposition entre l'œuvre et le document, selon laquelle « l'œuvre suppose une autonomie, une autosuffisance, relativisée par le contexte, le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même » (Chevrier et Roussin dans Zenetti 2012, p. 31). *Dora Bruder* vient effectivement s'agencer avec les documents qui y sont remédiés en mettant en évidence sa propre impossibilité à tout révéler, son incomplétude et, surtout, son aspect processuel et inachevé – toujours ouvert à de potentielles nouvelles informations. Aussi Modiano ne se présente-t-il pas comme un « gardien de la mémoire » (Schulte Nordholt 2011, p. 524), mais comme l'acteur d'une quête et d'une construction performative de la mémoire, qui ne peuvent admettre de finalité. Le livre est, en même temps que la quête elle-même, l'agenda d'une recherche en devenir qui se manifeste sous le mode du « un jour je », réitéré dans les premières pages du texte (« Un jour, j'irai à Sevran » [DB, p. 19] « Un jour, j'irai. Mais j'hésite. » [DB, p. 14] « Un jour, je retournerai à Vienne » [DB, p. 22]), ainsi qu'un lieu de questionnements, tant sur les données recherchées que, de façon peut-être plus importante, sur la méta-question que ces questionnements amènent : « comment savoir? » (DB, p. 22).

À l'instar du *Cabinet d'amateur* mais dans une strate ontologique distincte, c'est notamment le statut originel de Dora Bruder comme référent extérieur qui est ici mis à mal, contribuant encore une fois à miner la logique de la représentation et une certaine conception de la médiation qui, telle une fenêtre, constituerait un lieu de *passage vers* le référent. On ne tend pas davantage *vers* Dora Bruder qu'on ne tend *vers* une finalité, impossible à articuler. Le geste d'écriture de Modiano, positionné hors du genre narratif du récit de fiction, vient non pas représenter dans un après-coup, mais se greffer et s'agencer au réseau d'archives disloquées et relocalisées dans le mouvement même où il l'expose, produisant ainsi un discours performatif sur les dispositifs qu'il déconstruit – incluant sa propre écriture – ou, du moins, dont il dévoile

(ou occulte) certains rouages et modes de fonctionnement. De *Voyage de noces* à *Dora Bruder* a donc lieu une forme d'anachronisation signifiante. D'une narration convenue où Ingrid *est* dans un premier temps, disparaît dans un deuxième, réapparaît ensuite autrement avant de finalement se suicider plusieurs années plus tard – même si ces éléments ne sont pas nécessairement présentés dans cet ordre –, on passe à une déconstruction de cette linéarité naturalisée qui suppose qu'il faille d'abord être pour disparaître. Pour Modiano, Dora Bruder disparaît plutôt avant même d'avoir *été* et c'est précisément sa disparition qui la fait *exister*, malgré les aspects problématiques de cette existence.

L'écriture entretient ainsi une relation différente avec le motif de la disparition que celle qui est normalement à l'œuvre dans les romans de fiction modianiens. Il n'y a pas de récit possible pour la disparition de Dora, qui n'a pas plus de fin qu'elle n'a d'origine, pas davantage d'avant que d'après, tout comme il n'y a pas d'origine à la quête de Modiano, qui réécrit sa propre mémoire pour être déjà, en 1965, « sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient déjà là, en filigrane » (DB, p. 11). Ou encore, pour justifier une « impression de marcher sur les traces de quelqu'un » (DB, p. 49) ressentie en 1971. C'est effectivement une toute autre forme de relation à la mémoire qui est mise en œuvre par le passage de la narration à une poétique de la remédiation : plutôt que sur le mode du souvenir au passé et d'une narration tendant vers le biographique, l'agencement intermédial qui constitue *Dora Bruder* est de l'ordre de la remembrance, dans le sens d'un remembrement aux aspects cubistes toujours à créer plutôt que d'un souvenir à retrouver. On verra, plus loin, les implications éthiques que cela peut engendrer par rapport aux gestes de remédiation.

The Prestige : quand la disparition a lieu

Le « prestige » : à la fois effet et objet final d'un tour. Matériel, esthétique, affectif.

Le roman de Christopher Priest (P 1995) et le film réalisé par Christopher Nolan tournent tous deux autour du même tour de magie intitulé *The Transported Man*, que l'illusionniste Alfred Borden est le premier à présenter sur la scène londonienne de la fin du XIX^e siècle. Objet de l'obsession de Rupert Angier et de l'orgueil de Borden, ce tour et les trucs successifs qui sont mis en œuvre pour le performer conservent leurs aspects généraux et principaux traits d'une production à l'autre. Il est toutefois possible de remarquer que l'enjeu précis de la disparition, dans le passage du littéraire au filmique, acquiert une valeur accrue de par ce qu'elle contribue à produire des espaces prégnants et chargés dans des lieux qui sont plutôt rapidement traversés ou survolés par les récits dialogiques du livre. Les accents ne sont effectivement pas mis aux mêmes endroits, d'une production à l'autre, en ce qui a trait aux éléments problématiques du fonctionnement des variations successives du *Transported Man* en tant qu'élément nodal de la rivalité entre les deux illusionnistes londoniens. Mais comment est-il possible d'*accentuer* la disparition?

Comme son nom l'indique, *The Transported Man* consiste à « transporter » rapidement (le corps de) l'illusionniste d'un espace à un autre de la scène ou de la salle. Dans le roman, l'instantanéité de ce déplacement s'apparentant à une téléportation est d'abord le principal élément recherché et mis de l'avant par les deux rivaux. Le tour est effectivement présenté comme le fait d'un homme « who transported himself instantly from one part of the stage to the other » (TP, p. 198), d'après Angier. Puis vient une réaction stupéfaite de Borden : « He was one man. He was in one place. He appeared in another. He could not have a double, or a

stooge; equally he could not have travelled so quickly from one position to the other » (TP, p. 99). Ce dernier se console d'ailleurs, après une remarquable performance d'Angier, du fait qu'il demeure le plus rapide dans l'illusion : « No matter what his secret, Angier's performance effect was still not as quick as mine. My body is made to transport from one cabinet to the other in an instant » (TP, p. 101).

Dans le récit de Priest, la complexité du *Transported Man* et l'impénétrabilité de son secret résident explicitement dans le fait que le tour, bien que centré sur l'illusion du transport immédiat, convoque plusieurs registres de l'illusion : « At the heart of the mystery were three, possibly four, of the six fundamental categories of illusion. He had made himself *Disappear*, he had then *Produced* himself elsewhere, somehow there seemed to be an element of *Transposition*, and all had been achieved in apparent *Defiance of Natural Laws*. » (TP, p. 100, l'auteur souligne). Après avoir exposé ce problème, Borden poursuit : « A disappearance on stage is relatively easy to arrange » (TP, p. 100), réduisant ainsi la complexité de cette action après lui avoir conféré une place d'une importance relative faible dans le déroulement global du tour. Tout autre est, dans l'adaptation filmique de Nolan, la position relative de la disparition, qui apparaît plutôt comme une action centrale et fédératrice d'espaces conflictuels.

La prégnance des problèmes posés par la disparition est effectivement introduite dès la première scène, incipit contenant tout à la fois le germe et la finalité du film dans sa globalité (cette séquence ouvre, clôt et illustre les mécanismes du récit). On y entend la voix de l'ingénieur Cutter, qui explique la structure ternaire des tours de magie : il y a d'abord « the pledge » – le pacte, la promesse –, qui consiste à exposer un objet, un animal ou une personne,

puis « the turn » – le tour –, qui fait faire à cet élément « quelque chose d’extraordinaire⁶⁰ ». Sur ces mots, Cutter fait disparaître un oiseau engagé devant les yeux étonnés d’une fillette, identifiant dans ce mouvement la disparition de l’oiseau au « quelque chose d’extraordinaire » qui constitue la partie médiane, le *tour*. Puis il poursuit, explicitant le lieu précis du problème que pose la disparition : « Making something disappear isn’t enough. You have to bring it back ». Mais comment répondre à cette injonction? Comment assurer le *retour du même* après une disparition? Voilà qui synthétise tout l’enjeu du film, qui pose davantage la question du « comment réapparaître » que celle de l’immédiateté du transport. Cette scène d’ouverture introduit également un autre aspect problématique de la disparition dans une production scénique : si l’oiseau de Cutter *disparait* effectivement en ce sens qu’il n’est plus visible aux yeux du spectateur et de la petite fille, un montage parallèle lui associe un Angier en représentation qui, s’il disparaît lui aussi aux yeux des spectateurs intradiégétiques, ne disparaît pas aux yeux des spectateurs du film : on le voit plutôt tomber sous la scène et finir sa chute dans un réservoir d’eau qui se referme fatalement sur lui. Est alors ajouté le paramètre de la persistance (du corps) dans ce qui devient l’un des *lieux* de la disparition : le dessous de la scène, son envers, lieu de l’interdit et du désir. Il faut découvrir « what is going on under that stage », rugit Borden, frustré par l’imperméabilité de la scène. Avant de parler plus avant de ce « hors-scène » qui fait de la disparition un mécanisme à la fois technique et fatal, il est intéressant de penser la façon dont le focus sur l’acte de disparition qui a lieu entre les points de départ et d’arrivée du *Transported Man* produit un hiatus plein, lieu de production de la différence et d’un point de rencontre entre les régimes de la représentation et de la performance, posant le problème du retour qu’elle exige et empêche à la fois.

⁶⁰ L’expression originale du film est « something extraordinary ».

Il y a effectivement un écart majeur entre la simplicité technique du *tour* (l'acte de disparition en tant que tel) et les implications du *truc* (du mécanisme secret qui permet le *prestige*). Pour se soustraire à l'espace de représentation scénique, Angier utilise une trappe qui le mène sous scène, et Borden, le double fond d'un cabinet. Voilà, simplement, comment ils disparaissent aux yeux des spectateurs. Toutefois, comme nous l'a expliqué Cutter dès les premiers mots du film, le truc n'est pas complet tant qu'il n'y a pas le *retour du disparu* qui constitue la réelle prouesse, le véritable enjeu. Le moment précis de la disparition devient l'hiatus entre le corps présent en A et le (même) corps réapparu en B pour produire l'illusion de téléportation et contient, en cela, le dépliement du secret, la mise en œuvre du mécanisme du truc. Parce que truc il y a, évidemment, pour défier le fait qu'il soit physiquement impossible que le *même* corps réapparaisse au deuxième endroit dans une fenêtre de temps aussi réduite. Mais ce truc dont le mécanisme a lieu dans l'espace sous ou hors de la scène, qui demeure inexorablement caché aux spectateurs, appartient-il à proprement parler à l'espace du spectacle? De la représentation?

Le leitmotiv de la *performance* à travers le film – en ce qui a trait au personnage de Borden plus particulièrement – permet plutôt de considérer cet hiatus comme étant le lieu où l'espace d'une forme précise de performance vient s'entrelacer plus fortement avec celui de la représentation. Rappelons à cet égard la figure du vieil illusionniste se déplaçant avec peine dont il a brièvement été question dans la section précédente : en le regardant marcher lentement et courbé alors qu'il monte dans son fiacre après une représentation, Borden, sachant à ce moment que l'illusionniste traîne un lourd bocal entre ses genoux et qu'il dissimule par sa démarche hésitante une force physique en réalité considérable, le pointe à un Angier incrédule en expliquant : « This is the trick. This is the performance », livrant en

quelque sorte la clé du film. Borden pose effectivement la distinction entre le moment passé de la *représentation* en tant que déroulement du spectacle et le régime toujours en devenir de la *performance*, qui l'enchâsse et la protège : élaborée pour assurer la protection du secret, la performance est ce qui déborde de l'espace et du cadre finis de la représentation pour investir la totalité du hors-scène et de la sphère sociale. Elle est, en cela, *le truc en lui-même*, qui ne saurait se limiter à sa mise en œuvre sur scène.



Captures d'écran du film *The Prestige*. À gauche : Chung Ling Soo dans l'espace de la représentation. À droite : Chung Ling Soo dans l'espace de la performance.

Les références à la performance extra-scénique de Borden, effectivement, ne manquent pas. Lui qui est considéré comme un « dreadful showman » demeure indubitablement un « wonderful magician » de par sa complète dévotion à son art : « He lives his act », nous dit Angier. La femme de Borden le supplie d'ailleurs, évidemment sans succès : « Stop performing », faisant alors référence à ses comportements dans les sphères sociale et personnelle où il ne serait jamais « lui-même », mais toujours dans le maintien du personnage d'illusionniste qui transcende les limites de la scène. Borden l'avait toutefois avertie : « Secrets *are* my life », minant ainsi cette distinction entre un soi authentique et un soi

performé. La performance serait lieu de vérités et de secrets – de vérités gardées secrètes – là où la représentation est lieu d’indiscernabilités. Dans *The Transported Man*, l’hiatus de la disparition est précisément cet espace-temps en retrait du spectacle où le trompe-l’œil cède la place au truc, au secret, au mécanisme du prestige. À ce qui relève de la performance, autrement dit.

Performance qui comporte, en miroir, une autre forme de conflit avec le régime du paraître : celui qui découle du besoin de rendre inapparent, hors du cadre de la représentation, le corps double de l’illusionniste. Avec deux techniques différentes qui seront explicitées plus loin, les magiciens trouvent effectivement chacun le moyen d’être deux sans qu’ils ne soient deux êtres – moyen nécessaire à l’effet de téléportation –, mais survient alors le problème de la permanence de ce corps double qui, produit dans l’hiatus de la disparition où s’engendre à la fois la différence et le même, se doit de redevenir *un* après la représentation. Il y a donc déguisement pour l’un et meurtres pour l’autre, ces deux techniques (performanciennes plutôt que scéniques) tâchant cette fois non pas de faire disparaître les corps, mais de produire l’illusion de leur *inexistence*. Et qui découvre ce double corps, meurt.

Le *truc*, qui réside donc en la capacité de produire un corps *idem* à l’intérieur de l’espace-temps de la disparition, est effectivement passible de mort pour qui le *voit*. Seuls les aveugles engagés par Angier pour disposer des cadavres échappent-ils effectivement à ce sort. Survient en premier lieu la mort de Sarah – femme de Borden –, qui se suicide dans l’atelier de l’illusionniste après lui avoir révélé : « I know what you are! » (c’est-à-dire : un homme dont la vie est partagée par des jumeaux identiques), révélation qui la pousse à mettre fin à ses jours dans le lieu même de l’élaboration des mécanismes. Un (premier) Borden est ensuite condamné à mort pour le meurtre d’(un premier) Angier après qu’il eût découvert, sous la

scène, la façon dont ce dernier « tue ses propres corps » au moment où ils tombent sous la scène. C'est finalement au tour d'Angier de mourir aux côtés de sa machine électrique duplicative lorsque Borden, ayant pourtant été précédemment exécuté, réapparaît dans cet espace (produisant ainsi, en quelque sorte, le *prestige* du film). Angier, une balle de pistolet au ventre, expire finalement après que ce deuxième corps de Borden lui eût exposé les ressorts de son secret. De la façon dont il arrivait, dans l'espace et dans le temps de la disparition, à produire du même.

La disparition n'est donc pas traitée comme une absence, dans *The Prestige* de Nolan, mais comme un lieu conflictuel posant le problème de l'être unique, de la permanence du corps et du secret fatal, ainsi que comme espace de confluence entre les régimes de la représentation scénique (lieu d'indiscernabilités) et de la performance (lieu de dissimulations) en tant que plus large production/destruction du soi de l'illusionniste. Le rapport au corps sera intéressant à traiter davantage dans la troisième section de la thèse, où le problème du double et du même sera mis en lien avec les processus anachroniques que l'hiatus de la disparition dans le *Transported Man* implique.

Condensation

Cette esquisse du motif de la disparition dans les œuvres du corpus montre entre autres que la disparition pose davantage le problème de la relation que celui du régime dual de la présence et de l'absence. C'est-à-dire que les trois productions font de la disparition une opération de dissolution des frontières, de renversement référentiel, d'opacification du nom propre qui contribue à remettre l'objet dans un réseau problématisant son tracé et ses limites essentielles. À la centralité habituelle du paramètre spatial (où est le disparu?) s'adjoignent ceux d'un temps anachronisé (la disparition produit-elle l'existence?) et, surtout, de la pertinence du questionnement ontologique (le disparu a-t-il déjà *été*, en premier lieu? A-t-il encore besoin d'être pour exister?) Si la *présence* des objets peut effectivement poser problème, ce n'est pas qu'elle devienne *absence*, mais distance, conflit, désir.

Par les nœuds conflictuels que le motif de la disparition tisse avec les régimes de la représentation (manifestés par les procédés de déréférentialisation), de la narration (par les impossibilités du récit) et de la monstration (par les atteintes à la matière), les œuvres viennent problématiser les relations les plus convenues entre objet et médiation et exploitent, dans ce mouvement, celui de la *remédiation*. On se retrouve effectivement face à une dynamique intermédiaire aux reflets contradictoires où la médiation est posée comme lieu d'une forme de proximité avec l'objet disparu, ce lieu rappelant toutefois sans cesse non pas son absence, mais l'impossibilité de la connaissance immédiate de l'objet. Si la médiation semble *a priori* faire écran, opposer résistance à la manifestation en soi de l'objet, elle ouvre pourtant vers un autre régime d'interaction : celui de l'hypermédiateté, auquel le prochain chapitre sera consacré.

Vers l'hypermédiateté

*Les lucioles n'ont disparu qu'à la vue de ceux
qui ne sont plus à la bonne place pour les voir
émettre leurs signaux lumineux.*

– Georges Didi-Huberman, *La survivance des
lucioles*

La disparition, soit la *privation de paraître*, pour paraphraser Zufferey (2007), ne suppose pas, comme on l'a vu, une soustraction du monde qui serait absolue. Un tel anéantissement, malgré l'intensité des conséquences (tragiques ou heureuses) qui pourraient s'ensuivre, n'aurait pas les mêmes implications que le problème de la disparition, qui demeure dans le registre de l'incertain et de l'in-fini. La notion de disparition est effectivement rendue singulière par le paradoxe qui la compose. Dominique Rabaté, à partir du thème récurrent dans la littérature française contemporaine du « désir de disparaître », offre une synthèse précise : « Si le désir de disparaître, quand il n'est pas pure violence subie, reste ambivalent, c'est parce qu'il entre dans la logique profondément paradoxale de la trace. Car l'accomplissement parfait du projet de disparaître doit se signifier comme tel. S'il ne laissait réellement aucune trace, il s'annulerait parfaitement, devenant invisible, disparition de la disparition même, si l'on peut dire. » (2015, p. 36). Pour Alloa également, « on ne peut parler de disparition qu'à condition que demeure une trace, un sillon sensible, un [sic] présence esthétique, fût-elle minimale » (2007, p. 19), donnant ainsi la possibilité à l'expression (oxymorique, selon l'auteur) « esthétique de la disparition » de faire sens.

Le disparaître implique donc un reste souvent traité à partir de la figure dominante de la trace, figure puissante de par le rapport indiciel qu'elle suppose. Mobilisée par les deux auteurs cités,

la figure de la trace traverse aussi l'œuvre de Patrick Modiano, incluant *Dora Bruder* où elle est liée à la présence en filigrane (sorte de trace spectrale), à ce qui est « laissé derrière » ou à un chemin à suivre. Les deux notions, disparition et trace, sont conjointes dans leur paradoxe caractéristique, qui se résume ainsi : *il y a parce qu'il n'y a plus*. La trace donnant à voir « l'absence même » (Krämer 2012, para. 13), la contiguïté des deux notions trouve justification dans le rapport au regard : « Dans la visibilité de la trace, ce qui l'a engendrée se dérobe à nous et demeure invisible » (2012, para. 13), renvoyant directement à la privation de paraître qui définit la disparition.

Dans une idéologie qui associe la présence du corps à une présence immédiate et authentique, on comprend que la logique de la trace occupe une place centrale dans le problème général de la disparition grâce à sa valeur d'indice (au sens peircien du terme). Est sanctifié ce qui a été *en contact direct* avec un terme manquant plutôt que ce qui est issu d'un rapport symbolique⁶¹. On en revient souvent à la trace primitive, l'empreinte, laissée directement, *immédiatement* par le pied qui s'est posé sur le sable. Or, cette trace idéalisée comporte une grande part de fantasme. Didi-Huberman en souligne l'opacité constitutive : « Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine? » (2008, p. 309), ce questionnement brouillant le lien qui semble naturel entre une empreinte et le passage d'un corps précis. L'idéalisation de l'empreinte témoigne en réalité d'un double processus d'essentialisation : celui de la trace que l'on fixe et celui de ce qui l'aurait laissée, et ce, dans une délimitation arbitraire d'un temps et d'un espace. La conception de la disparition comme absence-dans-la-trace la restreint dans des rapports entre présent et passé ainsi qu'entre présence et absence qui la confinent dans un indépassable paradoxe.

⁶¹ Un certain imaginaire de la photographie a notamment été bâti sur ce paradigme, cristallisé dans les écrits de Roland Barthes.

Or, ce n'est pas cette logique qui domine dans *Un cabinet d'amateur*, ni dans *The Prestige*, ni même dans *Dora Bruder*, bien que la figure de la trace puisse s'y retrouver. Mais cette trace, quand elle n'est pas empreinte – présence en filigrane fantasmée par l'auteur-narrateur –, elle est placée sous le signe de la (re)médiation : Modiano pose le contraste entre ce qu'ignorera pour toujours de la vie de Dora et les « quelques traces d'elles [qui] subsistent aux archives de la Préfecture de police » (DB, p. 83). Ce qui *subsiste*, dans les œuvres du corpus, est effectivement toujours pris dans une épaisseur médiale. Cette même épaisseur médiale qui, selon ce qui a été exposé dans la section précédente, informe la *poétique de la remédiation* commune aux trois œuvres.

Ainsi peut-on tisser plus fermement le nœud entre la poétique de la remédiation et le motif de la disparition. L'hypermédiacité des œuvres – logique formelle défamiliarisante attirant l'attention sur les processus (inter)médiaux –, conjointe au motif de la disparition qui en est le moteur, produit un discours qui dégage l'objet d'une logique de la référence pour le faire basculer, par isomorphisme, dans le régime de l'*hypermédiateté*. Autrement dit, les aspects formels des œuvres du corpus permettent de concevoir la disparition comme un facteur d'émergence d'objets *hypermédiats*, dans une acception à entendre en tant que contrepoint à l'immédiateté, à l'immédiat. Ce chapitre déploiera cette dernière hypothèse – et reviendra notamment sur les définitions d'hypermédiacité et d'hypermédiateté pour clarifier leurs acceptions respectives – en poursuivant la réflexion sur l'idée de disparition à travers un prisme intermédial, à la lumière de certains enjeux qui ont pu émerger de la présentation du motif de la disparition dans les œuvres au chapitre précédent. Ceci dans le but de finalement expliciter ce qui est entendu par « hypermédiateté », point de pivot de cette thèse.

Hors du constatif : disparition et performativité

Il convient d'abord de penser plus avant la « valeur productive » de la disparition, expression *a priori* aussi oxymorique qu'éthiquement problématique. Dans la langue française, les deux auxiliaires, être et avoir, peuvent accompagner le verbe disparaître. Mais peut-on véritablement *être* disparu? À quoi cet *état* correspondrait-il? Contrairement à d'autres figures qui défient l'ordre du paraître ou qui impliquent une forme d'effacement ou de dégradation – le fantôme ou la ruine, par exemple – l'état de la disparition pose davantage problème. On peut, à cet égard, faire par exemple la comparaison avec la ruine, qui est « un *état des choses* (un bâtiment en ruine, une colonne émietlée, ou encore un film morcelé); elle renvoie, directement ou indirectement, à un processus par lequel une chose s'est trouvée ruinée ou est en train de *devenir* ruine » (Habib 2008, p. 58, l'auteur souligne). Ainsi la ruine est-elle à la fois le processus et *l'état qui résulte* de ce processus. Or, comment penser le *résultat* d'une disparition, compte-tenu qu'il s'agit d'une figure « crucialement ouverte sur le temps et l'espace » (selon les propos précédemment cités de Varsos et Wagner [2007, p. 13])? Il faut effectivement reconnaître qu'elle apparaît plutôt comme un processus sans produit, un processus toujours en procès.

Cela implique le problème de la constatation (qui peut être pré-langagière) et du constatif (qui est un mode d'énonciation du langage). Si l'état d'une ruine peut en effet se constater, si le fantôme – ou une forme de présence fantomale – peut faire l'objet d'un constatif, la disparition, processus sans état essentiellement problématique pour le régime de l'existence, bloque cette possibilité. Jean-Louis Déotte explique : « On ne peut pas constater la disparition. Ou bien une phrase empirique peut constater une existence ou bien elle ne le peut pas, auquel cas, il n'y a rien sous l'objectif de ma phrase cognitive. Mais la disparition n'est pas ce

rien. » (2007, p. 95). Constaté la disparition signifie, paradoxalement, l'annuler en mettant fin au problème et au désir (sur lequel on reviendra) qui la constituent. La constatation en freine l'aspect processuel pour faire basculer la disparition dans une logique de la fin, de l'absence ou de la mort. Ce lien entre la constatation et l'immobilité est un *topos* qui se retrouve également dans les écrits que Didi-Huberman consacre à Pasolini : « En croyant constater l'irréversible disparition des lucioles, Pasolini, en 1975, n'aura donc fait que s'immobiliser dans une sorte de deuil, de désespoir politique » (2009, p. 44). Le deuil est ici ce qui suit l'articulation d'une finalité et l'immobilisation du désir, annulant de ce fait le problème de la disparition dans son aspect in-fini.

Si la disparition ne peut se constater, comment alors se « produit-elle »? En prenant exemple sur les travaux de J. L. Austin discutés plus tôt, on peut supposer que la disparition, si elle s'arrime difficilement avec l'ordre du *constatif*, appartiendrait alors à l'ordre du *performatif*. Ou du moins relèverait-elle, plus largement, de la performativité. Comme le dit Déotte, une disparition « n'est pas ce rien » d'une phrase empirique inapte à constater l'existence d'un objet. Pour cet auteur, elle émane plutôt de la conjonction d'un acte de langage – de nomination, plus précisément – et d'une problématisation (et non d'une négation) de la présence : « Ce qui dure toujours, c'est qu'une personne que je peux nommer, n'est ni présente, ni absente » (2007, p. 95). C'est qu'on puisse parler du « *Cabinet d'amateur* » alors que la toile ne correspond en rien à l'état dans lequel elle apparaissait quand elle a reçu son titre. C'est qu'on puisse lire et écrire le nom « Dora Bruder » sans pouvoir un jour trouver son corps. Voilà d'ailleurs comment agit la « trace » dans les œuvres du corpus : plutôt qu'empreinte pointant l'absence de ce qui l'a laissée, ce que l'on relie à un objet disparu devient condition de son existence-dans-la-disparition plutôt que constat d'absence. Ainsi la

disparition a-t-elle lieu tant qu'un écart existe entre un nom, une image, une trace que l'on relie à un objet ou une personne et la possibilité de pointer, physiquement ou symboliquement, cette personne ou cet objet (ou, à l'inverse, leur anéantissement certain).

La disparition relève donc de la performativité en ce sens, d'abord, que l'on *fait disparaître* un objet en appuyant la disjonction entre le nom ou l'image et la certitude d'un état plutôt qu'en *constatant* une absence⁶². Mais la disparition est aussi performative en soi, elle-même facteur d'émergence de nouvelles relations. En effet, selon Varsos et Wagner, « [a]u-delà de sa fonction déconstructive, qui révèle les liens problématiques entre les structures d'expérience, les catégories de la pensée et de la représentation ainsi que les médias qui les déploient, la figure de la disparition a aussi une fonction productive, en ce qu'elle laisse entrevoir des expériences et des critères de perception inattendus » (2007, p. 16). La disparition, en somme, transforme. C'est la disparition qui confère la valeur au *Cabinet d'amateur* et à la collection qu'il représente, la disparition de Dora qui justifie la recherche et la mise au jour de l'agencement de médiations qui informent le roman de Modiano, la disparition des magiciens qui produit l'effet spectaculaire garant de leur succès et qui engendre, surtout, la problématique du double corps. Les propos de Varsos et Wagner, qui eux-mêmes résument une idée partagée par une collection de textes, résonnent avec ceux de Baudrillard également : « je pense qu'il y a une énergie dans la disparition, je pense qu'on en tire quelque chose. La disparition n'est pas l'anéantissement. Lorsque la référence disparaît, et avec elle le sens

⁶² Pensons aux gestes des Mères de la place de Mai, en Argentine, qui sont connues pour s'être regroupées devant le siège des instances politiques afin de réclamer le retour de leurs enfants enlevés. En prononçant leurs noms et en montrant leurs photos, surtout, ces mères ont contribué à créer la figure des Disparus (*los Desaparecidos*), mettant au jour le problème politique des disparitions forcées dont les enjeux diffèrent d'autres formes de violences subies.

premier, la situation se transforme en une floraison de possibilités, de virtualités. » (2003, para. 21).

Le disparaître posant plus largement le problème de l'expérience sensible et de la connaissance en plus des enjeux existentiels exposés au précédent chapitre, cette floraison de possibilités peut elle-même être pensée à partir d'une inflorescence d'approches. Comme le souligne Santini, « la disparition est toujours un peu la condition d'apparition de quelque chose » (2007, p. 35), l'imprécision de cette phrase étant essentielle à sa véracité : condition d'apparition d'un imaginaire, d'une fiction, d'un système relationnel qui était déjà là, de relations qui au contraire se créent, d'un élément qui s'érige « à la place de », d'une perception renouvelée, d'un désir, d'une émotion, et cette liste ne saurait s'arrêter. La question de la médiation demeure toutefois centrale, tel qu'en témoigne la résistance de sa matérialité dans le corpus. Baudrillard, en traitant de la référence et du sens, ouvrait lui-même vers le langage dans sa faculté de construire de nouvelles relations là où le disparaître déchire la « structure référentielle » (Déotte). Ainsi peut-on être tenté de répondre à la question de Dominique Rabaté lorsqu'il se demande si ce qui disparaît « mèn[e] nécessairement à la création de nouvelles médiations [...] ? » par une franche affirmative.

Or, on voit que cette brève réflexion sur les liens entre disparition et performativité suppose une double relation contribuant à l'anachronisation qui apparaît graduellement, au fil de l'argumentaire, comme inhérente au disparaître. La médiation agit comme condition *sine qua non* de la disparition, qui elle-même engendre la (re)médiation, ce mouvement contribuant à reconfigurer le sens, la valeur ou l'identité de ce qui disparaît. Posant dès lors le problème substantiel de l'origine, dont il sera question dans la prochaine section, la disparition, processus anachronique sans résultat, appartient essentiellement au *devenir*. Cette proposition

introduit le problème de la fin et de la possibilité du récit dont la relation, déjà esquissée dans la présentation de *Dora Bruder*, mérite d'être traitée plus en détail.

Hors du récit : disparition et in-fini

Si un processus « prend fin » lorsque se cristallise son résultat, il semble que la disparition, toujours processuelle, doive justement être comprise comme un antagoniste à la possibilité d'articuler une fin. Pour Varsos et Wagner, cette relation d'exclusion entre la disparition et la fin est centrale dans la définition de l'idée de disparition : « Nous parlerons de disparition pour autant qu'il y ait suspension ou interruption plutôt que clôture ou accomplissement et qu'il manque la certitude de la fin qui aurait permis d'identifier et articuler une finalité. » (2007, p. 12). Posant également l'in-fini comme trait essentiel, Jean-Louis Déotte exprime franchement que « ce qui fait qu'une disparition est disparition, c'est qu'elle dure toujours » (2007, p. 95). Et tant que dure la disparition, on ne peut admettre de clôture qui ferait d'elle un *évènement*, même pluriel. La disparition, toujours en train de se faire, annule toute forme de téléologie qui permettrait à un récit de s'orienter sur une ligne du temps, et toute possibilité de retour vers une origine – vers une situation qui serait initiale. S'il est effectivement possible de faire le récit d'une enquête sur (ou mue par) la disparition (dont les romans policiers ou les documentaires fonctionnant sur le mode du « sur les traces de (...) » en sont les exemples type), c'est alors *l'envers* de la disparition – et non elle-même – qui fait l'objet de la narration.

Les derniers auteurs cités font effectivement de la fin, incarnée dans le paradigme de la mort⁶³, la condition d'une mise en ordre du temps et de l'espace qui se trouve empêchée par la désorientation – spatiale et temporelle – qui fait la disparition. Jean-Louis Déotte, traitant de son aspect plus politique dans la deuxième moitié du XX^e siècle, souligne que « [l]'angoisse provoquée par la disparition forcée d'un proche est beaucoup plus invalidante que sa mort avérée, suivie des rituels funéraires, lesquels replacent le décédé dans une généalogie » (2014, para. 19). Ainsi la mort, permettant le deuil mettant fin à l'angoisse et au questionnement perpétuel, peut-elle pointer vers un espace funéraire précis et, surtout, replacer le défunt dans sa propre histoire, dans le plus grand récit des générations, sa vie et sa mort offrant l'articulation d'un avant (lui) et d'un après (lui) ainsi que d'une chaîne d'évènements. Pour Varsos et Wagner, la mort devient condition de possibilité d'un récit mémoriel. Ils rappellent en cela les propos de Benjamin sur le conteur (ou le « narrateur », selon les traductions) : « La mort certaine devient une condition pour la formation de la mémoire des survivants. Saisissant ce lien entre mort, transmission d'expériences et narration, Walter Benjamin dira même au sujet du conteur traditionnel, que "la mort est la sanction de tout ce qu'il peut raconter" » (2007, p. 10). La disparition sans la certitude de la mort ou de l'anéantissement dissout les coordonnées spatiales et temporelles qui pourraient engendrer une représentation narrative linéaire. « Pour la temporalité, la disparition dure toujours. Pour la spatialité, le disparu "loge" au milieu du monde, au milieu des lieux qu'on peut nommer » (Déotte 2003, p. 41). Dissolvant ces repères spatiotemporels, désorientant les embrayeurs, minant le mouvement référentiel, la disparition ne peut pas, en elle-même, investir le langage.

⁶³ Précisons que les auteurs ne font pas l'amalgame entre mort et fin absolue; ils font référence à la mort comme *une* fin, celle de la vie notamment, mais celle, également, de l'incertitude.

La différence entre la disparition et la mort est d'ailleurs un lieu visité par les trois œuvres du corpus, dont les régimes littéraire et cinématographique, malgré leur fort potentiel narratif, se voient plutôt exploités comme espaces d'agencements, de remédiations faisant parfois obstacle à la narration. Le cas de *Dora Bruder*, par comparaison avec le roman *Voyage de noces* auquel il fait suite, vient d'ailleurs exemplifier presque à la lettre les propos de Déotte, Varsos et Wagner sur la mort comme condition du récit. L'élément déclencheur de *Voyage de noces* est précisément l'annonce de la mort, du suicide d'Ingrid ayant eu lieu dans la chambre d'un hôtel. Cette fin connue, univoque, ouvre alors à rebours vers le récit qui se déploie à travers la voix du narrateur. Or la mort de Dora, si elle peut être déduite ou imaginée par l'inscription de son nom parmi les déportés vers Auschwitz en 1942⁶⁴, résiste toutefois à la conclusion par l'absence du corps. C'est ce qui fait également dire à Meyer-Bolzinger qu'on « disparaît plutôt qu'on ne meurt, chez Modiano, en particulier les jeunes filles » (2007, p. 233). Dora Bruder est *toujours disparue*, en 1965, quand Modiano se forge par l'écriture une mémoire afin d'en sentir la présence-absence en filigrane. Elle est *toujours disparue* en 1988, lorsqu'il découvre l'avis de recherche, et *toujours disparue* quand, « en écrivant ce livre, [il] lance des appels, comme des signaux de phares dont [il] doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit » (DB, p. 42). *Toujours disparue*, aussi, quand nous le lisons.

Dans *The Prestige*, production recélant une narrativité à la fois plus forte et plus complexe que les deux textes, il faut également attendre la mort pour que se résolve le casse-tête du récit, dont les plus importants éléments – les mécanismes du truc – se dérobent dans l'espace de la disparition, hors scène et hors cadre. Il faut que survienne l'exécution d'un Borden pour que la

⁶⁴ Au cours de ses recherches, Patrick Modiano a vu le nom de Dora Bruder dans le *Mémorial de la déportation des Juifs de France* de Serge Klarsfeld (1978), qu'il ne mentionne toutefois à aucun moment. On reviendra plus loin sur cette omission signifiante des *Mémoriaux* de l'historien dans *Dora Bruder*.

survivance de son jumeau identique donne la clé du secret qui permet, de façon rétroactive, d'attribuer un nouveau sens aux scènes dont la signification pleine ne se comprend qu'en relation au *secret*. Si la mort et la disparition « ont lieu », comme il a été exposé plus tôt, dans un espace contigu, elles ne sont à aucun moment identifiées. Dans le cas précis des spectacles de prestidigitation où la disparition doit être réitérable, la mort apparaît – non pas sans tracer un certain axe de symétrie entre les personnages rivaux –, comme ce qui permet cette itérabilité pour l'un et ce qui y met fin pour l'autre. C'est la mort des corps dupliqués par la machine d'Angier qui permet l'illusoire retour à l'unicité originelle prête à se dupliquer à nouveau, et encore la mort, conférant également l'unicité au jumeau Borden, qui vient cette fois empêcher la performance que ce dernier oriente autour d'un corps duel. Les (faux) journaux intimes qui précèdent la narration et les performances qui recèlent les *secrets*, en tant que lieux étroitement liés à la disparition, posent des éléments dans le devenir du film, mais bloquent la mise en ordre des événements et relations. Il faut la mort pour que se tisse le récit véritable, érigeant ainsi la *fin* en une condition de vérité.

Dans *Un cabinet d'amateur*, on fait face à une déchirure de ce lien ici établi entre la mort et la fin par la figuration du tombeau comme lieu d'un paraitre renversé plutôt que d'un lieu funèbre. Après qu'Hermann Raffke eût été trouvé mort, ses obsèques ont lieu « selon un protocole qu'il avait très précisément décrit dans son testament et qui prolonge d'une façon quelque peu macabre certaines des analyses de Lester Nowak » (UCA, p. 28), ces éléments faisant tous partie, en réalité, de la supercherie élaborée par les faussaires à laquelle la mort même de Raffke contribue. Raffke qui, rappelons-le, descend au tombeau dans la posture éternelle du collectionneur, immortalisée par le meilleur taxidermiste de l'époque. Offert à son regard fixe se trouve non seulement le noir *Cabinet d'amateur*, mais également un portrait de

lui-même en jeune homme, reflet d'une jeunesse infinie qui n'est pas sans rappeler l'action du portrait de Dorian Gray. Le tombeau devient donc l'espace non d'une mort, mais du prolongement infini d'une activité, celle du collectionneur et du faussaire, et celle également du *Cabinet d'amateur* qui continue de dominer ce musée scellé et imperméable au récit. Ce qui permet plutôt d'articuler une finalité, dans *Un cabinet d'amateur*, n'est donc pas la mort, mais la liquidation complète de la (fausse) collection qui, après que le dernier tableau ait été vendu, permet le passage narratif de moins de deux pages qui *met en récit*, rétroactivement encore, les éléments et événements de la supercherie. Dans les 82 autres pages, « [l']espace et la perspective prennent le pas sur un déroulement linéaire de la temporalité romanesque » (Quélen et Rebejkow 1996, p. 178).

Ainsi les œuvres du corpus ne sont-elles pas dépouillées de toute force narrative, mais cette narrativité, bloquée par la résistance de la matérialité de l'agencement intermédiaire et désorientée par l'in-fini, occupe un espace qui n'est pas celui du tracé de la disparition – bien qu'il y soit parfois contigu, voire complémentaire. Le motif de la disparition loge plutôt dans l'espace délinéarisé de la remédiation, dans cet espace performatif, de résistance et de devenir où se construisent et se remembrent des objets dans un mouvement demeurant opaque à la représentation (narrative, référentielle ou visuelle). Résistant ainsi au paradigme représentationnel⁶⁵, reconfigurant les rapports d'espace et de temps, se liant inextricablement à la (re)médiation, versant dans une logique de la performativité, la disparition semble appeler un régime d'interaction qui, peut-être, lui serait propre. Un régime dont la conjonction de la dynamique des œuvres et du regard intermédiaire qui l'analyse permet l'élaboration dans le but

⁶⁵ Ces mots sont écrits et pensés dans une logique formelle et se situent donc hors du débat éthique – incarné au début des années 2000 par Georges Didi-Huberman et Claude Lanzman – sur la représentabilité de la disparition comme traumatisme.

de concevoir plus avant la relation entre disparition et (re)médiation ainsi que les valeurs participatives associées à cette relation. Un régime qu'il est ici proposé d'appeler : hypermédiateté.

L'hypermédiateté comme régime interactionnel

Il est significatif que le motif de la disparition, dans trois œuvres appartenant à différentes décennies, à différents genres et à différentes médialités, soit conjoint à une poétique de la remédiation dont ont plus tôt été soulevés les effets défamiliarisants qui en déterminent l'hypermédiacé. En plus de conférer une signature formelle particulière aux œuvres, il semble que cette hypermédiacé partagée puisse, dans le cas présent, avoir une forte valeur heuristique dans l'analyse de l'interrelation entre disparition et (re)médiation, et ce, dans une optique qui permet également de penser plus avant la participation de la (re)médiation au devenir des objets et individus. La conjonction du motif de la disparition et des formes de résistance de la matérialité de la médiation dans les œuvres produit effectivement un métadiscours sur un régime d'interaction particulier que la disparition aurait la possibilité d'induire : un régime d'interaction qui, inféré par le fonctionnement de l'hypermédiacé, sera ici nommé *hypermédiateté*.

Mise en perspective d'un concept

Avant d'expliquer plus avant ce que j'entends par hypermédiateté, il semble nécessaire de me distancer minimalement de quelques ensembles de discours. Le préfixe « *hyper* » et les radicaux « *medium* » ou « *media* » ont effectivement été fréquemment conjoints pour qualifier différents phénomènes, dans la littérature scientifique et dans le discours artistique aussi bien que dans la parole populaire. Le fait qu'ils aient également été prolongés par différents

suffixes multiplie les possibilités sémantiques. On attribue généralement la première occurrence du terme « *hypermedia* » à Ted Nelson en 1965, qui l'utilise pour regrouper des termes tels que « *hypertext* » et « *hyperfilm* » qui qualifient des fichiers électroniques complexes dont la construction en réseau potentiellement expansible est non linéaire. Bien que les propositions de Nelson précèdent de plusieurs années les développements du web et l'essor des technologies numériques, sa conception des fichiers en réseau reste près des acceptions les plus usuelles, dans la sphère informatique, de l'hypermédia : pour Nelson, il s'agit d'abord d'un « body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper » (1965, p. 96). Plus de trois décennies plus tard, Bolter et Grusin en donnent cette définition (qui ne se confond pas avec leur « *hypermediacy* »⁶⁶) : « Computer applications that present multiple media (text, graphics, animation, video » (1999, p. 272).

Retenons deux aspects à l'*hypermedia* tel que le concevait déjà Nelson : la capacité d'un corps (« *body* ») – parfois aussi appelé « *system* » ou « *structure* » – à intégrer des éléments composites et le parcours de lecture non linéaire, voire interactif que cela incite. Le principe d'inclusion peut se trouver conjoint à la logique du multi-, comme dans les travaux de Chiel Kattenbelt sur le théâtre⁶⁷ : « It is because of its capacity to incorporate all media that we can consider theatre as a hypermedium, that is to say, as a medium that can contain all media. [...]

⁶⁶ Chez Bolter et Grusin, un « *hypermedia* » fonctionne sous la logique de l'« *hypermediacy* » (1999, p. 272), mais ces deux notions ne sont en aucun cas identifiées. Cette distinction est ici signifiante, notamment dans la mesure où Georges Perec est souvent cité parmi les précurseurs des fictions hypertextuelles ou hypermédiales et que parler de l'hypermédiateté à partir d'un texte de Perec pourrait laisser entendre que l'on s'intéresse aux arborescences dans son œuvre ou aux réseaux inter- et intratextuel qui l'informent.

⁶⁷ Bien que Kattenbelt effectue une forme de rapprochement entre le multi- et l'hyper-, il ne les confond pas nécessairement. Ces deux logiques impliquent effectivement des relations différentes, notamment en ce qui a trait à l'indépendance relative des médias qui interagissent.

To think this assumption one step further, we might say that at the level of the medium, theatre is a physical hypermedium, whereas at the level of sign systems the Internet is a virtual hypermedium » (2008, p. 23). En s'appuyant sur Kandinsky, Kattenbelt suggère que c'est notamment la possibilité d'accueillir différentes médialités en préservant leur intégrité matérielle qui fait du théâtre l'hypermedia type. On peut ensuite exemplifier la prise en compte de la participation du lecteur/spectateur par les propos de Renée Bourassa, qui remarque que les « espaces palimpsestes » générés par les fictions hypermédiatiques numériques « convoquent la mobilité du corps spectatorial, qui s'échappe alors du dispositif scopique propre au cinéma ou au théâtre » (2010, p. 9-10). Les travaux de Bourassa se consacrent plus précisément aux fictions hypermédiatiques, qui regroupent « des mondes fictionnels et des espaces ludiques modulés par les technologies numériques » (2010, p. 9). Sans être en opposition avec ces traditions, il convient de préciser que ce n'est pas en filiation directe avec elles que le concept d'hypermédiateté sera élaboré, bien qu'il puisse y avoir certaines résonances avec les principes de fonctionnement des régimes hypermédiatiques. On verra que c'est notamment le rapport à l'immédiateté qui témoignera d'une posture épistémologique différente.

Les deux types de discours mentionnés partent du média (ou du *medium*) pour lui adjoindre une qualité de plus, celle de l'*hyper*, qui permet l'incorporation d'autres médialités pour l'un et l'élaboration de structures et de parcours interactifs et délinéarisés pour l'autre. Quand on se détache de l'objet (l'hypermédia ou les productions hypermédiatiques) pour se concentrer sur sa *qualité* (« hypermédialité » et « hypermédiateté » étant les termes les plus fréquemment rencontrés dans les travaux francophones, le premier en tête), la notion d'*hypermediacy* de Bolter et Grusin demeure, semble-t-il, un incontournable avec ce qu'elle implique de rapports

difficiles à établir avec l'immédiateté. Rapports compliqués par les enjeux de traduction, cette fois, dont les implications conceptuelles sont considérables : Bolter et Grusin utilisent le terme « *immediacy* », dont la traduction littérale pourrait être « immédiateté », pour parler d'une *logique formelle essentiellement médiale*. Rappelons que pour les deux auteurs américains, l'*immediacy* est une forme de représentation visuelle qui a pour but de faire oublier la présence du média⁶⁸ en misant sur sa transparence ou sur la naturalisation de ses codes et vise ainsi une *impression* d'immédiateté, mais non l'immédiateté au sens fort ou philosophique du terme. Idée fantasmée selon laquelle « a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly » (Bolter et Grusin 1999, p. 48). C'est pourquoi le choix a été fait, dans les présentes pages, de traduire le couple proposé par Bolter et Grusin d'une façon qui éviterait ce problème épistémologique et heuristique. Les termes à consonance francophone « immédiacie » et « hypermédiacie » assurent une symétrie à la fois conceptuelle et phonétique (par opposition au couple « immédiateté/hypermédialité » qui se retrouve dans les travaux de Bourassa [2008, 2010], par exemple).

Notons que les traductions de Bolter et Grusin ne sont pas les seuls lieux du brouillage des valeurs d'« immédiateté ». Cette même notion se retrouve chez Guiyoba, qui a lui aussi établi une distinction entre immédiateté et hypermédiateté, rappelant de façon presque littérale les concepts de Bolter et Grusin (auxquels il ne fait pourtant pas référence). Guiyoba attribue toutefois à ce couple notionnel la « poussé[e] aux extrêmes » (2011, p. 68) – soit l'exacerbation de l'oscillation entre les deux pôles –, à la condition postmoderne plutôt qu'aux technologies numériques. L'immédiateté est vue par cet auteur comme une « médiateté »

⁶⁸ « A style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium » (Bolter et Grusin 1999, p. 272).

atrophiee là où l'hypermédiateté serait hypertrophiée, mais les deux extrêmes demeurent toujours le fait de « la médiateté (ou *médiation*, en philosophie)⁶⁹ » (2011 p. 64). Chez Guiyoba, le recours à l'*immédiateté* n'est pas une prise de position. Avant d'interchanger quelques termes, il explique, en note : « On pourrait aussi parler de médialité, d'immédialité, d'hypermédialité et d'archimédialité, notions qui pourraient recouvrir, ne serait-ce qu'en partie, celles en *-teté* ci-dessus. Nous les utiliserons d'ailleurs, souvent, à la place de ces dernières. » (2011 p. 63). De fait, en plus de passer de l'hypermédiateté à l'hypermédialité en les posant comme synonymes, Guiyoba, passe d'« immédiateté » à « hypomédiateté » puis à « immédiation », ayant précédemment posé « médiateté » et « médiation » comme synonymes également.

Cependant, lorsque l'on prend ensemble la poétique de la remédiation mise en œuvre dans le corpus et le motif de la disparition qui la motive, on peut concevoir encore autrement cette relation entre immédiateté et hypermédiateté, en rapport cette fois avec ce qui a été posé dans les dernières pages comme principes du disparaître.

Disparition, désir et immédiateté

L'immédiateté se conçoit différemment selon les perspectives et traditions, mais son étymologie permet de conserver une relative constance dans ses significations : il s'agit de la qualité de ce qui nie ou s'oppose (*im-*) à la médiation (*médiat*). Les conceptions de la médiation étant tout aussi variées dans l'histoire de la philosophie, la possibilité même d'une immédiateté du réel, à l'instar de celle d'une présence pure – on le sait au moins depuis Platon – pose problème. Quels que soient la nature ou le fonctionnement de ce qui agit comme

⁶⁹ Notons que Guiyoba utilise également « médiateté » comme synonyme de ce que d'autres ont pu appeler « médialité » ou « médiativité » et fait alors référence aux différences hypertrophies ou atrophiées entre « médiatetés ».

médiation, « [i]n many traditional philosophical accounts we cannot experience the world directly or immediately because we cannot know the world without some form of mediation. » (Grusin 2015, p. 128). Comme pour la présence pure, il ne pourrait alors y avoir que des « effets d'immédiateté » là où une forme de médiation (des sens ou de la conscience, par exemple) donnerait l'illusion d'une transparence intuitive, dans une idéologie semblable à celle que Bolter et Grusin mettent de l'avant dans leur définition de l'immédiateté des médias – ce mouvement formel qui tend vers l'effacement d'un média par rapport à son référent.

Revenir toucher, sans y plonger, aux enjeux phénoménologiques induits par la notion de disparition permet toutefois de penser un rapport plus précis à l'immédiateté dans le cas particulier du problème de la disparition. Plus encore que ne le fait la médiation – de façon différente, du moins –, la disparition problématise l'immédiateté en se posant elle-même comme le contrepoint de « l'apparition, cette immédiateté du sensible⁷⁰ ». Selon Jean-Louis Déotte, avec la disparition, « c'est toute la créance dans le sensible immédiat – le pain béni des phénoménologues – qui est invalidée » (2003, p. 42). On l'a vu, la disparition produit effectivement une forme de désorientation des repères, de temps et d'espace notamment, qui bouleverse les schémas les plus élémentaires qui permettent d'articuler un rapport à soi, à l'autre, au langage, au monde. Varsos et Wagner expliquent : « Fin, forme, continuité, temporalité linéaire, ordre de séquences événementielles, projection dans l'avenir, l'idée même des personnes, événements ou objets jadis "sensibles" : tout doit être revu lorsque la langue ou tout autre moyen de configuration, de représentation, de transmission de matériaux ou de figures de vie se confrontent au disparaître, et aux modalités qu'il convoque » (Varsos et

⁷⁰ Tiré du Dictionnaire des concepts philosophiques.

Wagner 2007, p. 13), y compris la possibilité de penser l'immédiateté quand la permanence ontologique, incertaine, défait même les catégories de la présence.

Que l'immédiateté soit, dans l'absolu, une possibilité ou une chimère, elle émerge, dans le problème de la disparition, comme élément d'un *désir*. Connaissance et contact immédiats versent dans l'impossible, et pourtant, on ne cesse de vouloir y tendre. « [L]orsqu'une chose disparaît, l'esprit, fasciné, tente d'en combler le vide sans jamais tout à fait y parvenir », nous dit Santini (2007, p. 35), qui pose « le manque et le désir comme les corollaires de la disparition » (2007, p. 35). Il s'avèrerait toutefois insuffisant de parler uniquement du désir de l'objet. À ce propos, les mots que Deleuze exprime en lien avec sa conception du désir élaborée avec Guattari dans *L'anti-Œdipe* sont signifiants : « Je ne désire jamais quelque chose de tout seul. Je ne désire pas un ensemble non plus, je désire *dans* un ensemble⁷¹. » Dans la logique de ces auteurs, effectivement, « [t]oujours du produire est greffé sur le produit, c'est pourquoi la production désirante est production de production » (1972, p. 12) et *ne s'identifie pas au manque*. C'est à cet ensemble de production, *dans lequel* prend forme le désir en tant que corolaire (voire inhérence) de la disparition, que je confère l'épithète d'hypermédiat. Là où se joue le désir d'une immédiateté toujours différée, engendrée par la disparition elle-même, dont émergent deux pans relationnels : cette immédiateté impossible et l'hypermédiateté qui en est le contrepoint essentiel.

L'hypermédiateté qualifie un régime d'interaction où les seules relations possibles ont lieu par et dans la médiation, à la manière de ce qui se joue dans le corpus. Il ne s'agit en aucun cas, toutefois, de supposer qu'une photo, un témoignage ou quelconque forme d'archive *rende*

⁷¹ Verbatim de l'entrée « Désir » de *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet, réalisé par Michel Pamart, diffusé en 1995.

présent ou vaille comme substitut pour une personne, une réalité ou un objet disparu. Il ne s'agit pas davantage de penser une forme d'hyperréalité où le réel aurait disparu derrière les simulacres comme a pu nous l'enseigner Jean Baudrillard. Par une relation d'isomorphisme avec l'hypermédiacité formelle qui caractérise les œuvres, on peut plutôt concevoir l'hypermédiateté comme un régime où la production d'agencements intermédiaires (re)construit, avec des effets à la fois cubistes et anamorphiques, différents membres d'une identité déréférencée et participe ainsi au tracé de la trajectoire de ce qui, par l'action de la médiation, persiste et disparaît tout à la fois. La logique référentielle se voyant minée par la force de déréférencement de la disparition, ces agencements, comme les déictiques vidés, ne pointent toutefois vers rien ni personne. Les photos d'un disparu ne *renvoient* pas vers lui : elles participent à la surdétermination de son existence, qu'elles contribuent également à reconfigurer.

Lorsque la médiation est dépouillée de toute potentialité référentielle, elle devient, en elle-même, lieu de l'immédiat. Un lieu de création de relations, un lieu où la distinction entre immédiat et médiat s'estompe (ou devient littéralement insignifiante). En d'autres termes, l'hypermédiateté est un régime où l'immédiateté de la médiation, dont Grusin (2015) a déjà proposé l'idée, est effective. L'hypermédiateté constitue en cela une forme de radicalisation, une poussée à l'extrême des propositions amenées en première partie de thèse, où ont été discutées les valeurs transitives et intransitives de la performativité dans une optique où les actes de médiation participent au devenir des objets du monde (la singularisation participe de l'ontologie, autrement dit). Dans cette perspective, ni l'objet, ni la disparition ne sont premiers : l'hypermédiateté est un régime essentiellement, perpétuellement, anachronique.

Poursuivre l'anachronisation : de l'origine à la relation

Penser l'hypermédiateté maintient effective l'idée que la disparition n'est pas un *évènement* qui s'inscrit dans une trajectoire linéaire. On ne pourrait admettre un schéma conçu comme un fil sur lequel se tiendrait d'abord l'être immédiat, où surviendrait ensuite l'évènement de la disparition qui, lui, donnerait lieu à l'émergence d'une dynamique hypermédiatée; il s'agit plutôt d'une relation rhizomatique qui permet toutes les formulations combinatoires et dont la logique complexifie sa mise en langage. Les trois termes, soit désir d'immédiateté, régime hypermédiat et disparition, se co-construisent, s'inter-déterminent et, dans la relation, (re)définissent leur objet. Ensemble, ils font naître une force d'anachronisation par leur inadéquation à une temporalité linéaire, par leur résistance au tracé d'une ligne du temps avec ses relations de causalité. De ce point de vue, l'hypermédiateté a une action semblable à celle de la survivance, à laquelle elle se verra effectivement liée dans la prochaine section : la survivance, traduction et adaptation du *Nachleben* warburgien par Didi-Huberman, « désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'anachronise. Elle impose ce paradoxe que les choses anciennes viennent quelquefois *après les choses moins anciennes* » (2002, p. 85, l'auteur souligne). Penser l'anachronisation – comme mouvements de désorientations temporelles – a des conséquences épistémologiques importantes : « L'origine, par conséquent, forme elle-même une temporalité impure d'hybridations et de sédiments, de protensions et de perversions » (Didi-Huberman 2002, p. 87). Origine plurielle et hybride qui n'est donc, au final, pas originelle.

Cette reconfiguration de l'origine se joue dans l'hypermédiateté dans la mesure où l'on admet que la disparition confère à cette logique son effectivité parce qu'elle était déjà là, relativement occultée par la forme positive de l'existence de l'objet. C'est-à-dire que les

différentes formes de médiations et de discours qui contribuent au devenir d'un objet ou d'une personne, qui configurent son identité et le système relationnel dans lequel il évolue, acquièrent une valeur nouvelle lorsqu'elles sont agencées dans le mouvement d'un désir d'immédiateté – en tant que corolaire de la disparition –, mais elles étaient quand même, pour une partie d'entre elles du moins, *déjà là*. *A fortiori*, par les actions posées dans le régime de l'hypermédiateté (par les actes de remédiation, notamment, qui viennent manipuler la matérialité ainsi que les sens et valeur d'actes précédents), on (re)crée l'identité de ce qui a désormais une existence-dans-la-disparition. Le fonctionnement peut être compris en tant qu'il est, dans une certaine mesure, analogue à la formation des objets numériques échafaudés par une somme de données. Les termes qu'Abby Smith formule au sujet des données numériques sont, pour cette comparaison, éclairants : « There is, essentially, no object that exists outside of the act of retrieval. The demand for access creates the "object" » (Smith 1998, cité dans Dworkin 2013, p. 32). Il y a des données disparates, différentes strates, différents éléments prenant part à différentes relations, mais il n'y a pas d'objet, pas d'identité qui précède l'interaction de ces particules.

L'idée ici convoquée du « retrieval » n'est pas sans rappeler l'injonction de l'ingénieur Cutter, dans *The Prestige* : « Making something disappear isn't enough. *You have to bring it back* », dont on peut d'ailleurs souligner la force d'anachronisation induite par l'expression « bring back ». Appel pour un retour du même dans un autre temps, pour ce « même » qui se voit toutefois produit par la disparition. Ainsi, pour que la disparition soit disparition, il n'est pas suffisant que subsistent des *traces*, selon la discussion qui ouvre ce chapitre. Il faut également que ces « traces » soient agencées, suturées par le désir d'un (ré)apparaitre, par ce désir d'immédiateté qui engendre alors son objet. Alloa rappelle effectivement que « [l]oin d'être

rendue caduque par l'épreuve de la disparition, la question du "comment faire apparaître" se fait ici plus impérative encore » (2007, p. 20). Mais cet « apparaître » se confond-il avec un « retour »? Comment penser l'acte du « retrieval » et l'injonction du « bring it back », s'ils ont eux-mêmes une valeur performative en ce qu'ils contribuent à créer l'identité de ce dont ils réclament le retour?

Ces questionnements sont notamment complexifiés par le fait que les agencements de médiations qui se forment dans le mouvement de la disparition n'ont pas nécessairement de relations directes ou explicites avec les objets au devenir desquels ils participent. Des lettres que Dora Bruder n'a pas écrites ou des documents qui concernent des gens inconnus d'elle, des extraits de livres qui ne mentionnent pas le *Cabinet d'amateur*, des mécanismes de tours qui ne sont pas ceux du *Transported Man*, se voient conjoints par la suture d'un geste de remédiation, geste qui implique également une forme d'hypermédiateté verticale – enchâssante – signifiante. Telle qu'elle émane du discours des œuvres, l'hypermédiateté n'est donc pas à penser uniquement comme force d'émergence d'un portrait cubiste reconstruit par un agencement de médiations, mais comme tout un tableau – un milieu – dont le décor serait, lui aussi, hypermédiat. Autrement dit, l'agencement de médiations, en régime hypermédiat, (re)crée à la fois une identité et un milieu pour cette identité toujours en devenir⁷².

⁷² D'un point de vue intermédial, le principe historiographique – tel que le pense notamment Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* – pourrait constituer un lieu intéressant pour penser l'hypermédiateté, bien qu'il appelle une discussion différente sur les mécanismes du Temps ainsi que sur les valeurs des déictiques, du deuil et du récit. Toutefois, les œuvres du corpus ne se situant pas à proprement parler dans une visée historiographique (malgré les enjeux historiques qui traversent *Dora Bruder*), le geste de l'historien et les enjeux de l'écriture de l'Histoire, tout comme les déterminations temporelles qui leur sont propres, ne seront pas ici réfléchis en détail. Voir, pour une discussion plus approfondie des implications discursives et performatives de l'écriture de l'histoire, les travaux que François Dosse

Condensation

Il est donc ici proposé d'utiliser la relation entre le motif de la disparition dans le corpus témoin et les effets que produit l'agencement de médiations diverses comme illustration d'un régime d'interaction qui a ceci de particulier d'ouvrir exclusivement vers le travail et la matérialité de ces médiations, lesquelles ne mènent toujours qu'à d'autres médiations et ainsi de suite. Non seulement dans un rapport horizontal de collectes de données, mais dans le rapport vertical, également, qu'induisent les actes de remédiation (pensons au texte de Perec qui remédie une thèse, qui elle-même remédie une sorte de notice de catalogue, qui remédie la peinture). C'est là une proposition qui tente de penser une alternative aux limites dans lesquelles on confine souvent la disparition : limites temporelles amenées par une relation entre présent et passé qui ouvre mal vers un devenir, limites heuristiques induites par le paradoxe d'une présence-absence et limites conceptuelles par la pensée plus essentialiste du spectral et de la trace.

Justifier les problèmes du récit par l'in-fini de la disparition et replacer cette figure dans le régime de la performativité, à partir du discours théorique sur le disparaître mis à l'épreuve du motif de la disparition dans le corpus, a permis d'interpréter l'agencement de médiations constitutif des œuvres comme élaboration d'un régime d'interaction capable de placer la disparition dans la logique du devenir. Devenir de la disparition qui n'a essentiellement pas de fin et qui n'obéit pas, par conséquent, à une logique linéaire ou à un quelconque *telos*, mais devenir aussi de ce qui disparaît et dont l'existence n'est pas *cessée*, mais versée dans une existence-dans-la-disparition.

consacre à ses plus importantes figures françaises. Notamment : François Dosse, *Paul Ricœur et Michel de Certeau : L'histoire entre le dire et le faire*, Paris, L'Herne, 2006.

C'est cette existence-dans-la-disparition qui se manifeste dans le régime de l'hypermédiateté, où la médiation devient elle-même immédiate, où diverses interactions ont lieu dans ce mouvement où les médiations se voient agencées par la suture des actes de remédiation. Cette conjonction de la remédiation et du motif de la disparition a donc une forte valeur heuristique dans la mesure où elle permet de penser la participation de la (re)médiation aux processus d'institution des identités (tant des objets que des personnes). La notion d'« identité » en étant d'ailleurs une qui, dans ce contexte, continuera de se voir confrontée à celle de « singularisation » dans la prochaine partie.

A fortiori, penser la disparition comme facteur d'effectivité d'une hypermédiateté toujours déjà en latence, puis penser la valeur productive du désir d'immédiateté qui lui est inhérente, permet de concevoir la disparition comme étant elle-même créatrice de son propre objet (la disparition fait exister le disparu) et l'hypermédiateté comme lieu pluriel du mouvement des trajectoires de cet objet. Ainsi, dans la mesure où l'hypermédiateté est un régime d'interaction pourvu d'une temporalité essentiellement anachronique, l'objet n'est ni originaire, ni préexistant.

Conclusion

Le régime de l'hypermédiateté, régime d'interaction dont la logique est mise en œuvre dans le corpus, permet donc de poursuivre à présent la discussion sur les enjeux d'existence et de présence qui ont ouvert cette section. Plutôt que comme cessation de l'état de présence et d'existence que les définitions usuelles du disparaître impliquent, il semble que la disparition telle qu'elle est ici conçue induise une *variation* dans ces deux registres : la présence fait place à un espace de désir – dans ses aspects productifs tels que mis de l'avant par Deleuze et Guattari – et l'existence, maintenue quoique différée, devient existence-dans-la-disparition, existence hypermédiatée (avec ce que cela peut comporter, toutefois, de conséquences tragiques dans l'impossibilité du deuil). C'est-à-dire que l'on passe alors dans un registre où la médiation devient seul lieu de contact ou de connaissance avec un objet dont la permanence ontologique est questionnée, un registre où la médiation peut seule produire de l'immédiat (à ne pas confondre avec une *présence pure* de l'objet du désir).

Le concept d'hypermédiateté est élaboré pour tenter de penser une forme particulière de « connaissance positive » (selon l'expression de Varsos et Wagner 2007) qui serait étroitement liée, voire engagée par le disparaître. Il s'agit, simplement, d'un concept qui vise à reconnaître les valeurs performative et participative de la (re)médiation dans une structure différente de celles de la représentation et de la référentialité. À la différence de la figure de la mort dont la finalité ouvre la possibilité du récit, à la différence encore de la ruine dont l'état se peut constater et représenter, au contraire de l'anéantissement qui ne suppose pas de suite ou du fantomal qui fige et essentialise, divergeant également de l'absence qui relève moins de la privation et du conflit, la disparition, essentiellement ouverte dans le temps et l'espace, est liée à la médiation dans une logique qui relève davantage d'un devenir, d'une (re)configuration.

Devenir et (re)configuration qui concernent autant l'objet de la disparition que les actes de médiation qui s'y voient alors conjoints.

Cela demande dès lors de penser la force d'anachronisation de l'hypermédiateté qui, en admettant la participation de la médiation au devenir des objets et individus, mène à reconsidérer leur statut originel, et *a fortiori*, l'idée même d'origine. De la disparition émerge à la fois l'immédiateté comme désir et son contrepoint, l'hypermédiateté, mais c'est en même temps l'interrelation de ces deux derniers termes qui engendre la disparition. Et dans la conjoncture des trois se (re)crée l'objet, qui *toujours disparaît* dans cet espace ouvert. L'hypermédiateté devient, en ce sens, la qualité du « retour » en tant qu'injonction inhérente à la disparition : « retour » hypermédiat de ce qui, par ce retour, disparaît.

L'hypermédiateté suppose donc que s'établisse un parcours allant de médiation en médiation – à la manière dont le procès des œuvres est organisé –, puis que soient considérés les effets produits par la force relative des agencements qui en résultent. Il s'agit d'un régime d'interaction *dans lequel* prennent forme ces relations de co-construction qui exposent l'arbitrarité des limites – des frontières – ontologiques des objets et des individus. Rappelons *Un cabinet d'amateur*, qui a tût fait de déconstruire les lignes de démarcation du *Cabinet d'amateur* peint, faisant de lui un objet sans intérieur ni extérieur, traversé par une somme de temporalités, dont la valeur est tributaire de discours légitimés par différentes institutions. Dora Bruder disparaît pour sa part avant d'avoir existé, dans ce milieu hypermédiat où peut la rencontrer la mémoire de Modiano. Avec *The Prestige*, c'est l'hypermédiateté d'une existence dans la performance qui vient tantôt doubler l'unique, tantôt unifier le double, toujours dissoudre le *soi (self)*. Dans chacune de ces productions, la (re)médiation assure à la fois la disparition et l'injonction du « retour ».

La disparition comme processus de déréférencialisation est un motif heuristique intéressant pour se demander non plus comment l'absence par disparition est représentée, mais plutôt comment persistent, comment sont (re)construits, voire comment sont remembrés l'objet et son milieu hypermédiats. Pour tenter une réponse, la performativité – à la fois transitive et intransitive – de la remédiation sera remise de l'avant dans la troisième section, et ce, à partir du discours des œuvres. Cette dernière partie s'appliquera surtout à redistribuer le concept de médiation dans ses différences par le retour d'un regard posé sur la résistance de la matérialité et sur la façon dont ce phénomène poétique induit les relations intermédiaires qui nous intéressent. Seront donc analysés les procédés de remédiation qui, par les effets de défamiliarisation qu'ils impliquent, couplés à une structure référentielle défailante, rappellent que tout acte de médiation, toute médialité n'occupe pas la même fonction et ne possède pas la même valeur par rapport au devenir d'une identité. Autrement dit, il s'agira de voir comment la remédiation, dans ce cas précis, a la double valeur performative de créer les médialités qui à leur tour informent les objets.

PARTIE 3 : RETOURNER

La section qui s'ouvre est constituée de trois analyses en diptyque. Chacune des trois œuvres s'est vue liée à l'une puis à l'autre pièce du corpus et les trois collisions ainsi créées ont fait émerger trois concepts qui sont autant de lieux d'interrogation : l'authenticité, la survivance et l'institution.

C'est ici que viennent se conjoindre les deux pans principaux des questionnements ayant émergé des parties précédentes. D'une part : dans cette poétique de la remédiation, comment les médialités se font-elles apparaître mutuellement? Comment sont-elles construites dans ces interactions? Et d'autre part, mais souvent en même temps : comment ces interactions intermédiaires produisent-elles à la fois la disparition *et* ce qui disparaît?

De façon parfois explicite, parfois moins, le désir d'immédiateté et son corolaire, l'hypermédiateté, transparaissent toujours et renouvellent sans cesse l'invitation à questionner les modalités de leurs interactions. Or, le jeu de question-réponse est toujours le même : Qu'y avait-il avant la médiation? La médiation. Comment y accéder? Par la médiation.

Ce sont les conceptions de l'identité et de l'origine, notamment, qui se trouvent bousculées par ce regard simultanément posé sur les processus de disparition et de remédiation. Cette idée rappelle comment le mot « singularisation » est ici à comprendre : comme un mouvement vers une cristallisation identitaire, un devenir-identité n'aboutissant jamais tout à fait des objets qui, dans leur hypermédiateté, s'informent.

Authenticité(s) de la copie et de l'illusion chez Perec et Nolan

il voulait lui démontrer que derrière la page écrite, il y a le néant; que le monde existe seulement comme artifice, fiction, malentendu, mensonge.

il n'y a pas de certitude hors de la falsification.

– Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*

The Prestige et *Un cabinet d' amateur* se closent tous deux sur une adresse plus ou moins directe au destinataire réfléchissant le processus de lecture/spectature fictionnelle. « But of course, you're not really looking. You don't really want to work it out. You want to be... fooled », nous dit l'ingénieur Cutter, insistant ainsi sur l'isomorphisme entre le public du film et celui du spectacle de prestidigitation⁷³. Le texte de Perec se clôt pour sa part sur une double révélation liée par une comparaison étonnante entre deux régimes du « faux » : « Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, *comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif* » (UCA, p. 84, je souligne), révélant au lecteur la double entreprise de « falsification » : celle qui est menée par les personnages faussaires, et l'autre, par le narrateur. L'étonnant de la comparaison vient ici du fait que si les tableaux de la diégèse et les détails du récit sont effectivement faux, ils le sont par réponse à des mouvements opposés : les tableaux sont « faux » parce qu'ils n'ont pas été *inventés* (ce sont, pour la plupart, des copies, dont l'origine est détournée), tandis que les détails du récit sont « faux » précisément parce qu'ils le sont, inventés. La relation de comparaison qui coordonne les deux niveaux de la phrase finale

⁷³ Cet isomorphisme entre la position spectatorielle devant ce qui relève de la prestidigitation et la posture du public devant les actes de représentation ou de fiction étant par ailleurs un *topos* richement exploité à travers l'histoire des arts visuels.

d'*Un cabinet d' amateur* cache donc davantage une opposition entre un faux destructeur (la copie en peinture) et un faux créateur (la fiction), illustrant en cela l'aspect souvent déformant – voire renversant – des jeux de miroir chez Perec.

L'isotopie du faux chez cet auteur est loin d'être univoque. On pourrait au besoin dire qu'il y a, dans l'œuvre de Perec et dans *Un cabinet d' amateur* en particulier, du faux faux, du vrai vrai, du faux vrai, du vrai faux, bref, de quoi s'amuser indéfiniment dans un carré sémiotique formé de ces contraires et contradictoires. Toutefois, lorsque l'on porte attention aux processus de mystification mis en place par et dans le texte (le collectionneur Raffke désirant « mystifier à son tour les collectionneurs, les experts et les marchands de tableaux » [UCA, p. 83] et le narrateur multipliant les procédés de remédiation pour rendre crédibles ses propos fictifs), on remarque que le jeu n'est pas seulement bâti autour du vrai et du faux en tant que pôles mutuellement exclusifs, mais autour des paramètres de l'authenticité : le vrai, oui, mais également le pur et l'unique, et ce, par rapport au fantasme d'une origine qui se trouverait *avant* ou *hors* de la *transformation* – ou plus précisément, dans ce contexte, de la (re)médiation.

L'authenticité apparaît également comme un lieu de désir engendré par les enjeux de la performance et des mécanismes de l'illusion dans *The Prestige*. Les personnages – principaux et féminins – cherchent à discerner l'identité « réelle » des deux protagonistes, tentent de relier ce qui les anime à une force d'intériorité qui serait, enfin, le lieu de leur sincérité. Si le spectateur croit d'abord qu'il en sait davantage que les personnages grâce aux révélations contenues dans les carnets de notes des magiciens, ce n'est que tromperie de la narration (falsifiante) qui, à la manière de celle d'*Un cabinet d' amateur* – avec des procédés différents –, étend la mystification au contexte extra-diégétique. Dans les deux œuvres, le

pacte implicite d'authenticité du biographique se voit exploité pour accentuer les écarts entre les éléments fantasmés du réel et leur invention par l'écriture.

Plutôt que l'opposition vrai-faux qui semble *a priori* sous-tendre la mystification perecquienne, ce sont les registres du secret, du mensonge et de l'illusion qui, dans *The Prestige*, se voient confrontés au fantasme d'authenticité. Dans les deux cas, ce fantasme apparaît comme une modalité du désir d'immédiateté – qui a plus tôt été traité dans sa relation à la disparition. Désir d'immédiateté d'une origine et d'un « noyau essentiel » (*core*) qui seraient, rappelons-le, purs, uniques et vrais. Selon les travaux que Christoph Zeller consacre à Walter Benjamin, effectivement, « unity, purity, truth and originality [are the] attributes of an underlying concept of authenticity » (2012, p. 71). La dynamique des œuvres m'amène toutefois à déplacer l'originalité comme qualité pour en faire le substantif vers lequel pointent les trois autres : le vrai, le pur et l'unique s'agencent ainsi pour pointer l'idée construite d'une origine – pure, unique, vraie, mais surtout, immédiate (avant/hors de la médiation). « *Mediated immediacy* » étant d'ailleurs ce que Zeller considère comme la définition même de l'authenticité (2012, p. 74). La question posée, dans les deux productions, est non seulement celle de savoir s'il existe quelque chose d'original ou d'originel, mais celle, également, de trouver le chemin qui mènerait vers l'origine. Les chemins tracés étant nécessairement hypermédiats, ce sont leur performativité, finalement, qui construit les coordonnées arbitraires de l'origine.

Devant ce fantasme de l'origine, Georges Perec et Christopher Nolan opposent l'idée que la seule authenticité se trouve dans l'explicitement inauthentique – qui rejoint, d'une certaine manière, l'essentiellement hypermédiat. Les lieux de cette authentique inauthenticité correspondraient à la copie affichée pour *Un cabinet d'amateur* et au régime de l'illusion pour

The Prestige. De ce point de vue, les processus de mystification dans les deux œuvres ne consistent pas à proprement parler à faire passer du faux pour du vrai, mais de l'inauthentique pour de l'authentique (ou vice-versa, comme on le verra à propos d'une éthique de l'illusion dans *The Prestige*) jusqu'à faire des valeurs paroxystiques de l'inauthenticité (la copie et l'illusion) les seuls lieux authentiques.

Dans les deux productions se retrouvent, selon différentes proportions, une thématization de l'authenticité comme fantasme d'une connaissance de l'origine (pure, vraie, unique) et de l'authenticité comme une expression de sincérité du soi (d'un soi pur, vrai, unique). Ces deux aspects répondent, d'ailleurs, à une forme de complémentarité : « Transposée du temporel au spatial, l'antériorité devient intériorité selon la double transparence du "derrière" (le "fond") et du "dedans" (le "contenu") » (Junod 1976, p. 147). Dans les œuvres, le premier pan provoque une sensation de vertige et le deuxième induit une forme d'exigence du sacrifice par dissolution du soi.

Un cabinet d'amateur

Vertiges vers le réel

Notions d'Histoire : à Londres, au tournant du XIX^e siècle, un illusionniste d'origine chinoise présente un numéro dans lequel il fait apparaître un bocal rempli d'eau. Le roman *The Prestige* fait explicitement référence au tour du bocal et à son inventeur, dont le nom est Ching Ling Foo. Toutefois, (le vrai) Ching Ling Foo avait un rival qui s'est fait connaître, sur la scène londonienne, en tant que Chung Ling Soo. Ce dernier était en réalité d'origine américaine et aurait développé un sentiment de vengeance après que Foo ait refusé de lui donner la prime offerte à quiconque pourrait deviner le secret derrière l'apparition du bocal. Le livre de Priest

ne fait pas mention de la rivalité entre le prestidigitateur chinois et l'Américain qui en copie l'esthétique, mais on notera que dans le passage du roman au film, l'illusionniste chinois mis en scène porte plutôt le nom de Soo (le pasticheur américain), bien que son faciès soit résolument asiatique (étant joué par l'acteur chinois Chao Li Chi). Il faut prendre les œuvres en dispositif pour voir qu'il y a ainsi actualisation non seulement du thème de la rivalité dans le geste d'adaptation, mais illustration subtile, aussi, des mécanismes et chemins tortueux de la manipulation d'éléments réels dans le cadre fictionnel.

Un cabinet d'amateur est tout entier construit, lui aussi, selon le principe de ces échanges et transformations. Rappelons que chaque tableau mentionné dans le texte fait référence à un chapitre de *La vie mode d'emploi*, auquel *Un cabinet d'amateur* adresse par ailleurs une forme d'adieu. La liste des tableaux a été dressée par Perec avant qu'il ne ficèle le récit qui allait garantir leur interaction. Manet van Monfrans (1999) et Sylvie Rosiensi-Pellerin (1995) ont déjà mis au jour les sources, inspirations et références d'*Un cabinet d'amateur*, qui vont des chapitres de *La vie mode d'emploi* à un casse-tête représentant une aquarelle en passant par un ouvrage portant sur le genre des cabinets d'amateurs et l'histoire de l'art en général, dont il reprend ou tord plusieurs titres et patronymes. Le contexte diégétique vient également complexifier les choses : l'histoire se déroule à la fin du XIX^e siècle, moment « hanté par les proliférations des collections et par les multiplications des faux⁷⁴ » (Rizzo 2016, p. 17), lié en cela à une « perte de la valeur de l'original » (Rizzo 2016, p. 18). Lorsque l'on mélange la forme d'un puzzle avec la tradition des cabinets d'amateurs pour en produire une fiction

⁷⁴ Pour une discussion approfondie sur « les jeux de miroirs entre réel et fictionnel, vrai et faux, rêve et réalité, construction et démolition » dans la production littéraire du XIX^e siècle en tant qu'elle s'élabore en même temps que prolifèrent les faux et les faussaires dans les arts visuels, voir Cettina Rizzo, *L'original et ses copies. Imitation et falsification entre Arts et Écritures (1792-1910)*, Paris, Hermann, 2016.

portant sur des faussaires, en prenant soin d'y saupoudrer une foule de détails réels (peintre existant, peinture existante), semi-réels (peintre existant, peinture inventée ou vice-versa), vraisemblables ou complètement loufoques, essayer de départager le « vrai » du « faux » se révèle une entreprise plus que vertigineuse⁷⁵ : vertige de n'avoir rien pour s'agripper et de ne pas repérer de centre d'équilibre, mais vertige, aussi, face à la constatation que les pôles du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, de l'authentique et de l'apocryphe ne sont pas absolus et qu'ils sont souvent, voire nécessairement, imbriqués. Les remédiations textuelles, en cela, sont signifiantes : « Les documents sur les œuvres d'art, les catalogues, les inventaires dévoilent une pratique nécessaire pour l'homme cultivé, celle de la collection, et en même temps mettent en relief son aspect caché, voilé et pourtant réel, la présence du faux et des copies des "originaux" » (Rizzo 2016, p. 5).

Et qu'est-ce qu'on désire ardemment, dans la diégèse de ce texte construit par maints procédés de remédiations falsifiantes? Ironiquement – ou évidemment – des œuvres *originales*. À la première vente de la collection Raffke, en effet, les amateurs se rendent « en foule, impatients de voir en vrai des œuvres dont [...] ils ne connaissaient que les copies minutieuses du *Cabinet d'amateur* d'Heinrich Kürz. Mais leur déception fut immédiate : aucune des toiles reproduites dans le tableau de Kürz ne figurait au catalogue de la vente. » (UCA, p. 29-30). La disparition du *Cabinet d'amateur* aura de fait produit cet effet transposé du désir, de la toile à son réseau relationnel. Ce qui résonne d'ailleurs avec les observations que Bethan Stevens formule à propos des œuvres d'art disparues, prenant pour exemple le célèbre vol de la *Joconde* : « The theft reanimates not only the *Mona Lisa*, but all the other nearby

⁷⁵ Le vertige est d'ailleurs une isotopie prégnante dans l'œuvre de Perec ainsi que dans son appareil critique. Le *Cabinet d'amateur* peint est lui-même présenté comme « débouch[ant] tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Éternel retour » (UCA, p. 20).

paintings » (2013, p. 61). Relation ici exacerbée par la nature même du *Cabinet d'amateur*, essentiellement remédiate, dont Nowak souligne que « ce qui était en jeu dans *Un cabinet d'amateur* renvoyait autant aux œuvres originales qu'aux répliques légèrement faussées qu'en avait données Heinrich Kürz. » (UCA, p. 61), préfigurant ainsi les récents développements dans les théories de l'adaptation qui supposent que l'adaptation (l'une des modalités de la remédiation) modifie, dans une certaine mesure, « l'original⁷⁶ ».

Le *Cabinet d'amateur* engendre ce désir du « vrai », de l'origine qui s'opposerait à la copie et produit ainsi l'idée d'œuvres réputées uniques, authentiques en ce qu'elles précèdent l'acte de reproduction. Mais une œuvre peut-elle être authentique *en soi*? Selon Nathalie Heinich, l'authenticité « est un terrain de choix pour le chercheur en sciences sociales qui, dans une perspective constructiviste, viserait à établir qu'elle n'est pas une qualité substantielle, appartenant à l'objet, mais un effet du regard sur l'objet » (1999, para. 1). Or, le regard est précisément ce qui fait défaut, dans *Un cabinet d'amateur*. Mis à part le tableau éponyme, les œuvres ne se font pas, à proprement parler, *regarder*. C'est le *discours* sur – ou autour de – l'objet qui prime, rappelant le rôle performatif des documents textuels qui, certifiant les attributions et traçant les trajectoires des œuvres jusqu'à la main du peintre, sont garants de l'authenticité de la collection. On pourrait dès lors être tenté d'utiliser cette dévalorisation des objets au profit de la faculté d'authentification des documents textuels comme argument pour expliciter la valeur performative de l'écriture chez Perec, puisque les documents textuels subliment les toiles, dont la matérialité est mise à distance. Toutefois, Christelle Reggiani souligne :

⁷⁶ Voir à ce sujet les travaux déjà mentionnés de Jørgen Bruhn, d'Anne Gjelsvik ou de Regina Schober.

Si, dans *Un cabinet d'amateur*, l'écrit se trouve d'abord doté d'une fonction d'authentification, celle-ci est bientôt déjouée – à l'intérieur de l'espace de la diégèse aussi bien que dans le livre signé Perec – par la péripétie finale : contrairement au *topos*, l'écriture perecquienne, dans les formes discontinues de son nihilisme romanesque, ne sauve rien, ne saurait être la garantie d'aucune présence pérenne. (2002, s.p.)

Ce qui se construit, chez Perec, toujours finit par se détruire.

À cette performativité des documents écrits viennent effectivement s'opposer l'espace et surtout le temps en tant que modalités résistantes du réel. C'est-à-dire que les effets de ces modalités, incarnées dans les matériaux des toiles, résistent à leur reconfiguration ou transformation par le langage. Après les procédés de déréférentialisation qui font disparaître le *Cabinet d'amateur* se tissent des procédés de surréférentialisation – ajout de valeurs arbitraires aux objets – se partageant entre les différents documents textuels qui forcent l'adjonction d'une (fausse) origine à une œuvre. Or, la stricte matérialité des tableaux, qui fait l'objet des vérifications diligentes de la page finale, suffit à miner l'effectivité de toute l'entreprise textuelle. Se produit alors une rupture entre les objets du récit et les histoires qu'on leur conférait, désorientation des coordonnées de leurs origines pour qu'il ne reste enfin, comme seule vérité, que l'acte de copie. Voilà qui illustre la propension du réel à se dérober, dans la fiction perecquienne, à mesure que se délient les liens qui semblent solides, que se duplique ce que l'on croit unique et que se falsifie ce que l'on admet comme vrai, dans cette oscillation entre la performativité de l'écriture et la résistance des effets du temps.

Ce qui relève de l'hypermédiat, chez Perec, ne vient donc pas suppléer le réel mais se poser comme un régime simultanément créateur et destructeur : créateur des valeurs de la réalité autant que destructeur de l'accès au réel et de la connaissance immédiate, *vraie*. À ce vertige que provoque le mouvement de balancier entre une réalité à créer et la prégnance d'un réel inaccessible où l'origine comme point de fuite s'éloigne perpétuellement s'adjoint, dans *Un*

cabinet d'amateur, le vertige causé par une écriture qui empêche la complétude. Une écriture anamorphique qui n'admet pas d'images. Les ordres de grandeurs, comme les lignes de force, sont détournés de telle sorte que toute tentative de représentation mentale est bloquée. Perec s'amusait effectivement du fait que « dans *Un cabinet d'amateur*, on ne pourrait pas représenter le tableau. [Rires.] Alors qu'on peut très bien le décrire » (cité dans Bertelli et Ribière 2011, p.162). Les dimensions du tableau et celles de ses mises en abyme, sa composition et le nombre de tableaux qui y sont représentés plus de six fois chacun (en abyme) font effectivement du *Cabinet* un objet essentiellement textuel, a-représentationnel, a-figuratif. Des impossibilités semblables se retrouvent dans d'autres éléments du texte et n'est donc pas l'apanage du tableau éponyme. L'entreprise des faussaires, par exemple, est elle-même irréalisable de par la démesure de ses données. Les faux tableaux, réalisés par Heinrich Kürz (alias Humbert Raffke), font l'objet d'une vente aux enchères dont le catalogue recense 358 toiles. Or, il est tout à fait invraisemblable que ce seul peintre, aussi talentueux eût-il pu être, ait peint ces centaines d'œuvres : il lui aurait fallu en achever une toutes les trois semaines pendant 25 ans, alors que la réalisation du *Cabinet* seul se serait, selon ce qu'en dit l'universitaire Lester Nowak, échelonnée sur trois ans. La thèse de ce dernier personnage participe également de ces dimensions vertigineuses : selon le détail qui est donné de l'ouvrage, cette thèse de l'universitaire, avec les annexes et reproductions, contiendrait au moins 3000 pages – alors qu'elle porte sur un seul artiste n'ayant peint (selon ce que l'on fait croire) que six toiles.

À ces effets déformants peuvent s'ajouter les procédés de « zoom-in » textuels qui caractérisent chaque lieu de remédiation d'*Un cabinet d'amateur*. Les tableaux dont il est fait mention correspondent à une sélection arbitraire qui implique que le lecteur n'a accès qu'à une

petite pointe de l'iceberg que serait le milieu récuratif hypermédiat construit autour du *Cabinet d'amateur*, accentuant encore le sentiment de démesure, d'incomplétude et de blocage représentationnel. « *Sur les deux cent seize* numéros inscrits au catalogue, *huit seulement* dépassèrent mille dollars. *Cinq d'entre eux* étaient des tableaux américains » (UCA, p. 30, je souligne), nous dit-on, avant de parler de ces cinq derniers tableaux seulement. « *Sur les vingt et un* tableaux d'origine américaine représentés dans le *Cabinet d'amateur*, *cinq seulement* font l'objet d'une description un tant soit peu poussée. *Les trois premiers* sont des tableaux d'histoire [...] » (UCA, p. 67, je souligne), ce passage détaillant la thèse de Nowak, avant que ces trois derniers tableaux ne fassent l'objet d'élaborations diverses. La thèse de Nowak participe d'ailleurs au vertige du lecteur en admettant un nombre élevé de remédiations enchâssées qui, agencées bout à bout dans la linéarité du livre, déjoue le cadrage des niveaux énonciatifs. Dans ce contexte où les objets glissent et se dérobent, est-il un élément qui puisse persister?

Copies, pastiches, répliques authentiques

Si le *Cabinet d'amateur* – par l'effet désirant que produit sa disparition, entre autres – est la clé de voute de l'opération des faussaires, le tableau apparaît comme le double inversé, miroir déformant encore une fois, de toute la collection de faux tableaux dont elle est effectivement – au premier niveau – le reflet peint. Dans ce livre basé sur l'oscillation entre la création et la destruction, épousant en cela la structure même de la mystification, le *Cabinet d'amateur* d'Heinrich Kürz demeure le seul objet qui ne se voie pas anéanti par la double révélation finale. C'est-à-dire qu'en spécifiant que les tableaux, *comme* les détails du récit, sont *faux*, Perec annule la valeur des objets de la diégèse et la réalité des faits qui semblent *a priori* historiques. Seule demeure l'existence fictive du *Cabinet d'amateur* d'Heinrich Kürz,

existence refusée aux autres toiles qui se voient réduites – même dans la fiction – au statut d’objets peints sans auteur et sans histoire.

Le *Cabinet d’amateur* est, notamment, le seul tableau qui ne fait à aucun moment l’objet d’une fausse attribution, qui a son origine connue – bien que pseudonymique –, et son intention, explicite : « les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches et comme répliques, auraient tout naturellement l’air d’être les copies, les pastiches et les répliques de tableaux réels » (UCA, p. 84). Il y a de fait correspondance exacte entre ce que le *Cabinet d’amateur* paraît et prétend être et ce qu’il est effectivement – une somme de copies, de pastiches et de répliques –, contrairement aux cas des autres toiles qui se voient collées à des histoires étrangères à leur réel contexte de réalisation – ce qui a ultimement pour effet de réduire leur *valeur* à néant. Perec aura donc traité l’authenticité comme un fantasme producteur de fictions – ainsi que comme une fiction productrice de fantasmes –, mais il fait de la copie, procédé primaire de remédiation, un acte qui peut se considérer, finalement, comme appartenant au régime de la vérité. On ne peut effectivement se fier, dans cette fiction perecquienne, que sur l’explicitement inauthentique : l’ensemble de ce qui prétend ouvrir vers l’unique, le pur et le vrai s’avère trompeur.

Le tableau éponyme revêt la fonction, dans *Un cabinet d’amateur*, de déconstruire cette fiction du retour à l’origine, de la présence du génie créateur, d’« on ne sait trop quel "âge d’or" ou "paradis perdu" » (UCA, p. 60), de « l’apparition d’un lointain » de l’aura benjaminienne. À la fiction de l’authenticité qui relierait des œuvres finies à une origine et une valeur claires s’oppose de fait le *Cabinet d’amateur* : la toile est d’abord succession de copies et de transformations de faux qui participe de l’in-fini (ses cadres étant éclatés, tel qu’exposé plus

tôt, et son devenir, problématisé par la disparition), elle est traversée par différentes temporalités (ceci incluant non seulement les successions chronologiques, mais également le conditionnel, le fixe et le récursif), et constitue finalement un facteur d'émergence d'une trajectoire hypermédiante prégnante (des esquisses préparatoires à sa réception critique). Elle est facteur, également, d'indiscernabilité ou de collusion entre les actes premiers et seconds : « on pourra se demander longtemps ce qu'il faut ici admirer le plus, du génie du peintre français, ou de l'impeccable "rendu" que Kürz a réussi à en faire. » (UCA, p. 18). Elle devient finalement le reflet du réel perecquien : discontinu, décentré, inaccessible, envoûtant, déréférentialisé, toujours disparu.

Cet objet authentiquement inauthentique de la fiction illustre également presque à la lettre les propos qu'articule Deleuze à propos du faussaire :

le faussaire ne peut pas être réduit à un simple copieur, ni à un menteur, parce que, ce qui est faux, ce n'est pas seulement la copie, mais déjà le modèle. Ne faut-il pas dire alors que même l'artiste, même Vermeer, même Picasso, est un faussaire, puisqu'il fait un modèle avec des apparences, quitte à ce que l'artiste suivant rende le modèle aux apparences pour faire un nouveau modèle? Où finit le « mauvais » rapport Elmer le faussaire – Picasso, ou commence le « bon » rapport Picasso – Velasquez? De l'homme véridique à l'artiste, longue est la chaîne des faussaires. C'est sans doute pourquoi on a tant de peine à définir « le » faussaire, parce qu'on ne tient pas compte de sa multiplicité, de son ubiquité, et parce qu'on se contente d'invoquer un temps historique et finalement chronologique (1985, p. 191).

Ces thèses – celles de Perec et de Deleuze – laissent entendre, autrement dit, qu'il n'y a pas de médiation première et que la remédiation qui se reconnaît explicitement comme telle – comme reprise, transformation ou copie – s'avère parfois plus près des valeurs d'authenticité que certaines créations que l'on prétend originales⁷⁷. Il y a donc une forme de renversement : la remédiation explicite aurait comme « origine » un lieu essentiellement pluriel et hybride, mais

⁷⁷ Ce qui rappelle également la thèse déjà citée de Bolter et Grusin : « there is nothing prior to or outside the act of mediation » (1999, p. 58). Voir p. 70.

ce qui s'exprime à travers le *Cabinet d'amateur*, c'est que cette hybridité originelle serait seule possible. La copie peut venir avant les modèles, qui eux-mêmes sont déjà des copies, dans « ce monde condamné à la répétition infinie de ses propres modèles » (UCA, p. 27-28). On ne découvre rien, aucun noyau pur ou naturel, derrière ou avant l'acte de transformation, si ce n'est d'autres actes de transformation ou de remédiation. Le principe des mises en abyme, dans sa récursivité, implique justement que le reflet enchâssé précède le tout : dans la chronologie de réalisation de la toile, les transformations successives des *Cabinet d'amateur* en abyme, soit les six niveaux de remédiations des copies, ont été peintes avant que la toile enchâssante ne puisse être achevée. « Heinrich Kürz, peignant un tableau représentant une collection de tableaux, y voyait le tableau qu'il était en train de peindre, à la fois fin et commencement, tableau dans le tableau et tableau du tableau » (UCA, p. 27). Le tableau lui-même se faisant ensuite mettre en abyme dans la salle du musée où elle est d'abord exposée. On reconnaît aisément, en cela, que « *Un cabinet d'amateur* est beaucoup plus que l'histoire d'une mystification : [...] le texte se lit également comme une défense et illustration ludique des habitudes citationnelles de l'auteur. » (van Monfrans 1999, p. 290). Finalement, au vertige créé par le désir d'un réel immédiat s'oppose l'authenticité de la remédiation, ces deux pans se confrontant dans le régime (performanciel) de l'hypermédiateté.

Il faut également noter que Perec joue avec la force d'authentification (au sens légal, performatif du terme) par une remédiation des genres textuels qui font, pour différentes raisons, autorité. C'est-à-dire que ces documents ont la capacité de faire accepter comme vrai et effectif ce qu'ils contiennent, idée qui sera plus loin reprise lorsqu'il sera question de la matérialité des institutions dans *Un cabinet d'amateur*. Notons toutefois que l'un des documents centraux de la supercherie des faussaires, celui qui contient « les révélations les

plus intéressantes du point de vue de la collection » (UCA, p. 42), joue plutôt sur le rapport à l'intimité et prend la forme d'une biographie de Raffke. Dans cette biographie apparaissent des annexes contenant « des catalogues de ventes publiques où le collectionneur avait coché les numéros qui l'intéressaient » (UCA, p. 43), mais également, et surtout, la publication intégrale des « pages d'agenda et de carnets de voyages, y compris les horaires de chemin de fer, les comptes quotidiens, et [les] mentions concernant, par exemple, l'emplette de lames de rasoir ou la confection de douze chemises en baptiste chez Doucet » (UCA, p. 42-43) et des lettres personnelles. S'en dégage l'idée qu'il est entendu que la transparence par rapport à la sphère intime (divulgarion de l'emploi du temps, mention des rasoirs, des chemises) est un gage d'honnêteté qui permet d'accepter comme vrai l'ensemble des informations données (les attributions et contextes d'achat des toiles, qui sont, dans ce cas-ci, tout à fait forgés).

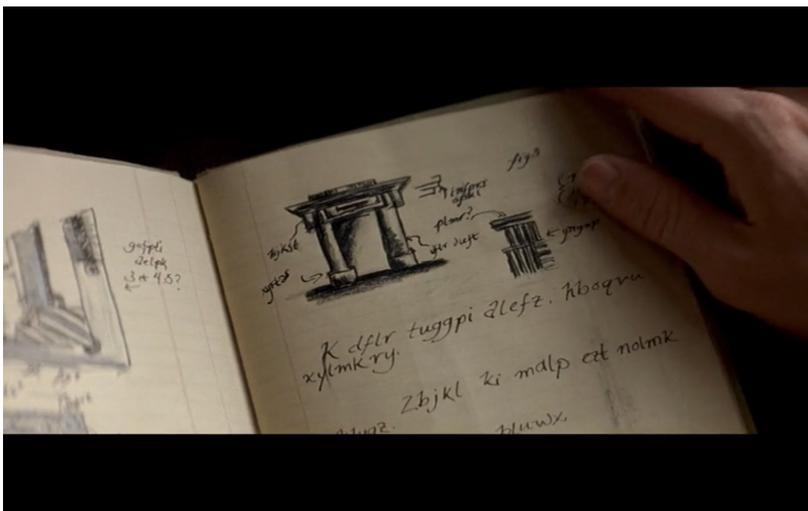
Cette authenticité supposée du document personnel, dont le pouvoir de solidification des faits est consolidé par sa nature autographe, est un lieu particulièrement riche du film *The Prestige*, où l'interaction entre le récit, l'image et les carnets de notes s'apparentant à des journaux intimes est fortement déterminée par ce postulat d'authenticité du document autographe. Or, dans une production où l'artifice est mis au premier plan, ces carnets personnels sont sans doute les documents les plus trompeurs du film.

The Prestige

Autorité falsifiante de l'autographe

Le livre *The Prestige* de Christopher Priest est un roman dialogique où sont alternées les voix de différents énonciateurs, dans des genres textuels différents. Les mémoires de Borden, le journal intime qu'Angier écrit dès l'âge de neuf ans, puis la mise par écrit d'un événement

traumatique par une héritière d'Angier (cette dernière étant exclue du film). L'auteur joue sur la valeur de sincérité que l'on attribue à de tels genres écrits : « Every word I have written here is true, and each one describes the reality of my life. My hands are empty, and I fix you with an honest look » (TP, p. 117) sont les mots ultimes du chapitre dédié aux mémoires de Borden qui racontent, de fait, des évènements corroborés par les autres narrateurs – bien qu'ils soient teintés par les différents points de vue. Il y a du non-su ou du non-vu, dans le roman, mais pas de mensonges ou d'illusions dans la forme. Dans le film réalisé par Christopher Nolan, la présence de ces documents écrits se voit remédiée par l'action des carnets de notes (*notebooks*) qui, pour ces hommes qui se fondent dans leur personnage d'illusionniste, sont à la fois lieu de consignation codée des trucs et dispositifs de magie et journaux intimes.



Capture d'écran du film *The Prestige*. Angier parcourt le carnet codé de Borden.

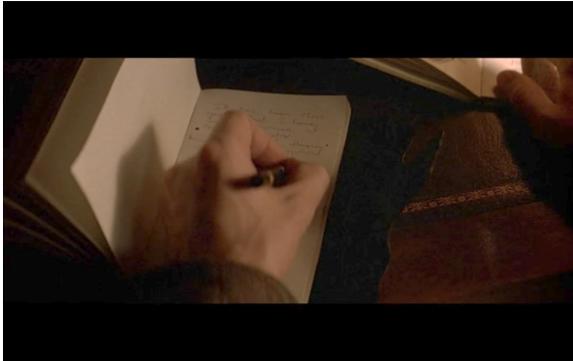
Angier exprime d'ailleurs explicitement cette convergence des médialités : « This is his diary [...]. All his secrets are right here in my hands ». Or, si ces carnets sont effectivement considérés pendant une importante part du film comme des journaux conventionnels ouvrant vers l'intériorité – l'authenticité – des personnages, ils s'avèrent en réalité trompeurs non seulement pour leur lecteur qui comprend dans le procès de la narration qu'il s'est fait berner,

mais pour le spectateur également, qui se fait placer devant sa propre crédulité face aux images et narrations qui lui sont présentées. Les journaux, effectivement, servent d'embrayeurs à plusieurs des micro-récits qui, disposés dans une chronologie non-linéaire, mènent par des chemins tortueux vers les révélations finales. Mais si ce que l'on voit correspond à ce que contiennent les carnets et que ces derniers s'avèrent trompeurs, comment peut-on alors penser la vérité de l'image?

L'écriture, dans *The Prestige*, engendre une narration que l'on pourrait qualifier, suivant la proposition développée par Deleuze dans *L'image-temps* (1985), de falsifiante⁷⁸. Ceci non pas parce que ce qui s'y trouve est nécessairement *faux* (ce n'est d'ailleurs pas expressément le cas), mais parce que les lieux de sincérité deviennent, par la résistance opposée des journaux intimes, *indiscernables*. « Une narration falsifiante n'est pas le récit d'un mensonge, c'est l'acte de fausser les paramètres, les critères du vrai, la véracité du récit » (Froger 1999, p. 145). Cette indiscernabilité du vrai et du faux, que l'on retrouve au cœur de l'analyse deleuzienne, est entre autres provoquée par les interactions entre les énonciateurs, ainsi qu'entre ceux-ci et l'instance de monstration. Les formules d'échanges entre les voix – en relation avec les images – sont diverses, l'une des plus complexes par rapport à la valeur de vérité de la séquence imagée étant celle-ci : on voit d'abord Angier, qui tente de déchiffrer le carnet de Borden. En voix hors champ, Angier paraphrase ou cite des extraits du carnet de Borden, qui servent de matière aux notes et réflexions qu'Angier écrit en même temps dans son propre journal. Cela ouvre vers une séquence narrative que l'on devine avoir eu lieu avant le temps d'écriture des carnets – mais peut-on être certain que l'événement ait réellement eu

⁷⁸ Voici comment Marion Froger résume cette notion deleuzienne : « Narration falsifiante : puissance du faux qui pose la simultanéité de présents impossibles ou la coexistence de passés non nécessairement vrais; elle pose au présent des différences inexplicables; au passé des alternatives indécidables entre le vrai et le faux » (1999, p. 146).

lieu? –, cette séquence semblant ensuite se refermer comme elle a commencé, soit avec la voix hors champ d'Angier qui termine la narration. Toutefois, un plan s'ajoute, qui vient à double tour clore la séquence. Enchâssant la lecture d'Angier, on retrouve Borden qui, dans sa cellule de prison, est en train de lire le journal d'Angier.



Captures d'écran du film *The Prestige*. Plans contigus. À gauche : Angier, dont on entend la voix, écrit son journal à partir de celui de Borden. À droite : Borden, dans sa cellule, est en train de lire ce qu'Angier écrivait.

On reconnaît à ce moment que l'image est issue d'une interaction entre les voix, d'un échange entre les points de vue qui s'enchâssent, mais cette séquence (et toutes celles qui reprennent ce procédé selon une forme plus ou moins répétée) joue également sur le devenir fluide des médialités qui semblent *a priori* s'opposer : la lecture devient voix, puis elle se dissipe en narration imagée avant de redevenir voix et écriture en tant qu'elles sont déjà, en réalité, lecture(s). La voix de l'un se fond ainsi dans la voix de l'autre pour produire une image et des portions de récits intelligibles, mais dont le rapport à la vérité demeure opaque.



Capture d'écran du film *The Prestige*. Angier s'apprête à ouvrir le carnet de Borden à l'intérieur des pages du sien, l'enchâssant littéralement.

Il serait plus juste d'avancer que, comme dans l'art de l'illusion que pratiquent les deux rivaux, cette indiscernabilité devient, justement, seule vérité. Bien que les plans où l'on montre les cahiers de notes n'occupent qu'une petite part de la somme des images et qu'ils paraissent, *a priori*, de simples embrayeurs de narrations, ils s'avèrent capitaux pour l'effet de mystification que produit *The Prestige* en inversant notamment la logique temporelle qui gouverne normalement l'écriture diariste. Si le journal intime conventionnel relate dans un après-coup des événements qui sont ainsi passés, les journaux du *Prestige* ont plutôt une valeur résolument performative en ce qu'ils produisent eux-mêmes, dans leur relation à la narration et à la monstration, les événements qu'ils (d)écrivent. Ainsi les images et séquences narratives ne sont-elles pas *vraies* ou *fausses*, véridiques ou mensongères, mais tributaires d'un espace engendré par la conjonction des cahiers et du désir de trouver l'homme authentique et son secret derrière l'écriture du journal, lieu conventionnel de manifestation sincère et d'exposition de l'intériorité.

Or, cet aspect performatif du journal est effectif précisément parce que l'objet écrit revêt d'abord un aspect performanciel, s'agençant aux lieux de performance du soi illusionniste. Alors que le spectateur – identifié par moments à l'illusionniste dans son activité de lecture – croit en premier lieu que les carnets contiennent effectivement les secrets convoités (malgré leur difficile encodage) et qu'ils ont ainsi la faculté d'ouvrir vers le soi authentique des personnages – de découvrir leur noyau identitaire –, les révélations contenues au sein même de leurs pages supposent plutôt que les carnets font partie du processus de sacrifice du soi d'abord incarné par Borden et auquel Angier devra se résoudre également⁷⁹. Pour Borden, le sacrifice du soi apparaît comme la condition *sine qua non* qui permet à l'illusionniste de passer de l'espace de la représentation à l'espace de la performance. Le sacrifice constitue et détermine la performance, selon ce que Borden laisse entendre dans le dialogue à propos de Chung Ling Soo : « This is the trick. This is the performance. A lot of self-sacrifice ». L'expression est à entendre au sens littéral : Borden, dont l'identité est partagée par deux corps, y sacrifie effectivement son unicité, son authenticité et son intériorité, déplacées pour se construire dans l'interaction entre les deux corps qui se voient parfois, en cela, bloqués dans le désir de se connaître eux-mêmes. Dans un passage du journal intime où il est question d'un nœud que Borden a réalisé sur scène, nœud qui s'est avéré fatal pour une jeune femme qui, faute d'avoir réussi à en défaire les liens, s'est noyée, il écrit : « I fought with myself that night. One half of me swearing blind that I tied a simple slipknot, the other half convinced that I tied the Langford double. I can never know for sure. » Comme dans le livre de Priest, les deux Borden partagent « myself » et « I », réduisant ainsi les actions des deux corps à une

⁷⁹ Notons que le sacrifice de ou du soi, qui va de pair avec une conception de l'identité comme processus performatif, est un leitmotiv chez Nolan. Pensons à Batman (*Batman Begins*, 2005), celui qui sacrifie son identité privilégiée pour servir le bien commun, qui laisse plus d'une fois entendre : « It's not who I am underneath, but what I do that defines me ».

seule agentivité. C'est en ce sens que l'on peut considérer le journal comme lieu de dissolution du soi : l'écriture du document personnel n'est pas une écriture du soi authentique, mais processus performanciel de sublimation de l'intériorité originelle, lieu de protection du secret, lieu de négation de ce qu'il pourrait y avoir (eu) hors ou avant la performance illusionniste. Sacrifice d'une « vérité intérieure » qui risquerait de vouloir s'exprimer. En opposition avec la force falsifiante des journaux intimes, on peut vérifier que, comme pour *Un cabinet d'amateur*, les valeurs de l'authenticité viennent plutôt se poser sur un élément normalement plus près du pôle de l'inauthenticité : l'illusion, sur laquelle *The Prestige* tient un discours éthique entre autres lié, là encore, à l'idée du sacrifice.

Authenticité de l'illusion et éthique du sacrifice

Le sacrifice apparaît comme ce qui relie et distingue à la fois les magiciens rivaux. « [Angier] can't see the way that the repetition of sacrifice in art miraculously produces the new », écrit Todd McGowan (2012, p. 106). Il résiste, en effet, à sacrifier ne serait-ce que les colombes de ses illusions et met du temps avant d'arriver à un sacrifice de soi qui s'approcherait, en intensité, de celui de Borden. Pourtant, selon l'ingénieur Cutter – qui vient une fois de plus se poser en personnage réflexif garant du lien entre la réalité des magiciens et le discours du film –, le sacrifice est essentiel à l'illusion. Au moment où Angier oppose une critique à son travail d'ingénieur en affirmant qu'il ne veut pas tuer de colombes, Cutter lui répond véhément : « Then stay off the stage! You're a magician, not a wizard. You got to get your hands dirty, if you're going to achieve the impossible. » Ce que Borden a, pour sa part, tôt fait d'identifier : « Sacrifice. That's the price of a good trick », énonce-t-il.

La distinction entre le magicien (*magician*) et le sorcier (*wizard*) est signifiante dans le procès de l'œuvre, notamment en ce qu'elle introduit une éthique de l'illusion qui sous-tend

l'opposition entre les versions rivales du *Transported Man*. Soulignons que dans le roman de Priest, la rivalité entre les deux magiciens naît précisément d'un problème de conventions : lorsqu'ils sont tous deux dans l'extrême début de leur carrière, Borden dénonce publiquement le fait qu'Angier, animant alors des séances de spiritisme chez les endeuillés, prétende entrer *réellement* en contact avec les morts en utilisant pourtant le matériel et les trucs propres aux illusionnistes. Angier défie ainsi l'éthique du magicien en prétendant être un vrai sorcier au lieu d'en *jouer le rôle*, c'est-à-dire *en prétendant que ce qui relève de l'illusion appartient au réel*⁸⁰. Dans le film de Nolan, toutefois, les considérations éthiques se voient inversées : Angier est coupable, cette fois, de *prétendre que ce qui relève du réel appartient à l'illusion*. Obsédé par le secret et le succès du truc de Borden, qui permet à ce dernier de disparaître puis réapparaître rapidement sans utiliser de double, Angier se fait construire une machine électrique (par le scientifique Nikola Tesla) capable de cloner puis de faire apparaître dans un deuxième lieu le corps de l'illusionniste. Devant cette machine trop réelle, Cutter explique : « This wasn't built by a magician. This was built by a wizard. A man who can actually do what magicians pretend to do [...] It has no trick. It's real. » Avec cette machine, Angier inverse la logique de la médialité des performances de prestidigitations. Il se fait (réellement) cloner, tout en laissant entendre, devant l'audience, qu'il s'agit d'une illusion – sans quoi, il le dit lui-même, « if people actually believed the things I did on stage, they wouldn't clap, they'd scream! ». Le réel devient ce qui rend inauthentique l'illusion, dans une inversion complète de la logique convenue selon laquelle l'illusion défie l'authenticité du réel. Le tour d'Angier vient également inverser la logique du désir des spectateurs : devant le désir que *semble réelle l'illusion*, Angier fait en sorte que *semble illusoire le réel*.

⁸⁰ Cette distinction fait d'ailleurs encore débat aujourd'hui, alors que des illusionnistes voient d'un œil très critique les adeptes du mentalisme ou de la parapsychologie.

Dans un mouvement opposé, la scène de Borden apparaît comme le lieu où l'illusion devient, finalement, authentique. Le *telos* des différents processus de dissolution et de sacrifice du soi assurant la possibilité d'un retour hypermédiat du même est précisément de rendre l'illusion originelle, totale et *vraie*. Le sacrifice, pour Borden, est « the only way to escape all this », affirmation prononcée en appuyant le poing contre un mur illustrant les contraintes du réel. Le sacrifice d'une vie unique et pleine (devenue double et divisée) que fait Borden place l'illusion à l'origine du truc et inverse ainsi le schéma selon lequel l'illusion serait secondaire par rapport au truc qui la produit. La scène devient alors espace de convergence entre les différentes productions du soi illusionniste de Borden : la performance méta-scénique qui protège le secret, les carnets de notes qui dissolvent ce secret, qui participent de la performance et dont les modalités d'écriture ajoutent au sacrifice du « noyau essentiel » (*core*), puis la représentation, qui implique la mise en scène, les procédés de diversion et l'itérabilité du tour. C'est dans cette hypermédiateté de la performance explicitement illusionniste que se manifeste le « vrai » Borden, celui qui a lui-même, comme seule nature, un devenir-illusion. La scène est le seul espace où les deux « sois » cohabitent effectivement, pleinement, en un seul corps, achevant ainsi le processus de singularisation des identités.

La centralité de la disparition dans *The Transported Man* – et dans *The Prestige* en général – est un motif qui permet d'expliquer cette exigence du sacrifice qui occupe une part importante dans le discours du film. La disparition, espace conflictuel de l'existence, ne peut admettre le retour du même sans heurt dans la trajectoire. À la division du soi en deux corps qui régit la vie de Borden s'oppose la multiplication du corps d'Angier, qui se voit alors forcé de répéter l'action oxymorique du « suicide de l'Autre » à chaque représentation. Cette violence contre

lui-même apparaît comme une forme de punition face au détournement de l'éthique de l'illusion, qui n'est plus authentique lorsque l'on *fait réellement* ce que l'on *prétend faire*.

À la somme d'indiscernabilités, de jeux de monstration/dissimulation, de vrais mensonges et de fausses vérités qui dominent dans le film de Nolan s'oppose donc l'authenticité de l'illusion plurielle de Borden. Celle-ci participe d'abord, dans l'espace performanciel, à l'exigence du sacrifice qu'implique la disparition, puis à l'éthique de l'illusion où il devient condamnable de *faire réellement ce que l'on prétend faire*. Dans cette fiction où le désir du secret vire à l'obsession, les performances scéniques et méta-scéniques (celles qui envahissent la sphère sociale) de Borden seraient finalement les seuls lieux authentiques du *Prestige*. Illusions qui se présentent comme illusions, à la manière des copies se présentant comme copies d'*Un cabinet d'amateur*. Illusion, aussi, comme seul principe identitaire venant dénier l'idée d'un soi authentique qui précéderait la performance.

Condensation

L'authenticité apparaît, dans *Un cabinet d'amateur* et *The Prestige*, comme une fiction glissante, lieu fétichisé devenu lieu de naissance d'obsessions et de désirs de vengeance. En ressort l'idée du fantasme d'authenticité comme élaboration d'un avant à partir de ce qui serait venu après, comme imagination d'une unité apposée à ce qui est composite, comme attribution d'une valeur de vérité à ce qui est déjà une somme de constructions.

Si la posture intermédiaire devant le problème de la disparition mène à interroger des formes de connaissances positives dans la relation entre objet et médiation, ces deux œuvres de Perec et de Nolan soulignent le problème de l'*indiscernabilité* qui peut se poser sur les actes de (re)médiation. Ce qui rappelle que les procédés de singularisation, dans l'hypermédiateté, ne consistent pas en une simple agglutination de discours ou d'images pour qu'en émerge une identité rendue pleine par addition : des détournements, des opacifications, des mystifications ou trompe-l'œil peuvent rendre les médialités et objets indiscernables. Avec la résistance de la matérialité de la médiation viennent parfois les effets d'embrouillage pour la connaissance.

Enchâssant ces jeux de faux vrai et de vrai faux, de vérités mensongères et de mensonges véridiques qui, dans le procès des œuvres, produisent une oscillation entre forces productrices et destructrices, s'élabore une ode à la fiction. Un clin d'œil appuyé à ce processus « conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant. » (UCA, p. 84). Faisant de leurs mises en abymes respectives, soit la copie et l'illusion, les seuls lieux pouvant prétendre à l'authenticité, les deux auteurs font également de la fiction le lieu authentique par excellence, avec toute ce que sa primauté ontologique peut comporter de ramifications existentielles, pour paraphraser McGowan (2012).

La performance comme lieu de survivances chez Modiano et Nolan

Ou bien peut-être, je disparaissais à vos yeux, progressivement, sous la somme des informations que vous projetez sur moi. Moi dont la nudité vous dérange, nudité de corps, nudité de mémoire, vous vous employez à me recouvrir, et vous appelez ça me connaître.

– Cécile Portier, *Étant donnée*

La disparition des lucioles est un titre ayant été choisi par deux auteurs dans deux contextes différents : Pier Paolo Pasolini et Denis Roche⁸¹. Les bestioles lumineuses servaient une métaphore pour l'un politique, et pour l'autre, photographique. En 2009, Georges Didi-Huberman publie une forme de réponse en contrepoint de ces deux textes qu'il intitulera, éloquemment, *Survivance des lucioles*. Disparition et survivance sont de fait des notions intéressantes à prendre en dispositif, notamment pour ce qu'elles partagent en matière de rapport au temps.

Dans *Dora Bruder* comme dans *The Prestige*, la survivance va de pair avec le déploiement d'une performance. Celle(s) des illusionnistes, bien sûr, mais celle aussi du geste d'écriture de Modiano, dont l'élaboration produit le milieu hypermédiat dans lequel peut se tisser le remembrement de la jeune fugueuse. Dans les deux cas, la survivance a lieu dans un espace performanciel en tant qu'il s'oppose, dans une certaine mesure, à une logique de la représentation. Représentation indiciaire du « ça a été » photographique pour *Dora Bruder*, puis représentation comme forme de réitération de l'action scénique dans *The Prestige*. Il ne

⁸¹ Pier Paolo Pasolini, « Il vuoto del potere ovvero L'articolo delle lucciole », *Corriere della Sera*, 1^{er} février 1975 et Denis Roche, *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Édition de l'Étoile 1982.

faut pas, toutefois, confondre le remembrement, la survivance, et une forme de rédemption ou de retour à la vie. « [Les survivances] n'ont aucune valeur rédemptrice. Et quant à leur valeur révélatrice, elle n'est jamais que lacunaire, en lambeaux [...] Les survivances ne promettent aucune résurrection. » (Didi-Huberman 2009, p. 71). Faire revivre dans un après-coup du traumatisme, effectivement, serait un souhait fort problématique de la part de l'écrivain. Il semble plutôt, comme le suggère Meyer-Bolzinger, que « *Dora Bruder* est donc un récit qui fait revivre la jeune fille en racontant qu'*il est impossible de faire revivre Dora Bruder par un récit* » (2007, p. 238, je souligne).

C'est la valeur heuristique de la survivance en tant que « concept structural » (Didi-Huberman 2002, p. 84) et essentiellement intermédial qui sera ici exploitée, notamment dans son rapport au temps tel qu'il est déterminé par la force d'anachronisation de la survivance. Cette dernière notion se distingue, effectivement, de ce que l'on pourrait entendre par « survie » (forme de maintien dégradé de la continuité d'une vie) pour offrir un regard, plutôt, sur des modalités de résistance après qu'un *temps* donné soit révolu. La forme survivante « survit à *sa propre mort* : ayant disparu en un point de l'histoire; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus » (Didi-Huberman 2002, p. 67). Didi-Huberman reprend ici ce concept warburgien du *Nachleben* (lequel acquiert, au passage, une dimension matérielle qui reconfigure le régime plus spectral de Warburg) qui peut signifier, littéralement, « vie après ». En s'aidant d'un détour par l'anglais, on pourrait dire que le *Nachleben* est davantage un *afterlife* qu'un *survival*, avec ceci de particulier que la « mort » impliquée *n'est pas celle de l'objet uniquement, mais celle du temps premier de sa manifestation*. Ainsi « [l]e *Nachleben* warburgien représente la vie (*Leben*) des formes après (*nach*) la mort de leur temps. » (Andrassi 2014, p. 7). Penser la survivance du corps par les images, comme *Dora Bruder* nous

invite à le faire dans un passage du texte qui sera étudié, permet de concevoir la remédiation comme façon de poser un acte de remembrement qui vient faire dialoguer les temps. Dans *The Prestige*, il s'agit plutôt de penser le problème de la résistance du corps disparu après le temps fini de la représentation.

Seront donc approfondis les rapports entre performance et survivance dans le livre de Patrick Modiano et dans le film réalisé par Christopher Nolan dans la particularité de leurs logiques temporelles et en lien avec l'hypermédiateté qui caractérise, ici, une survivance comme réponse à la disparition. On verra que si la performance d'écriture de Modiano crée un milieu hypermédiat pour une forme de survivance (des photographies) de Dora Bruder, la performance du soi illusionniste des magiciens du *Prestige* vient quant à elle rappeler l'in-fini de la disparition dans le cycle des représentations qui produisent l'illusion d'une disparition événementielle.

Dora Bruder

Écriture performancielle de la mémoire

La performance d'écriture, dans *Dora Bruder*, informe le milieu hypermédiat qui accueille le devenir d'une forme de survivance au présent de l'adolescente. Si *Dora Bruder*, comme la plupart des textes de Modiano, entremêle les temps, l'œuvre a cette fois ceci de particulier d'être ancrée dans le présent du geste littéraire. L'acte d'écriture, effectivement, se voit souligné dès les premières pages, qui mettent en relief le geste de l'auteur *en train d'écrire*. Il y a d'abord un mouvement défamiliarisant qui, installé dès les premières lignes, vient mettre en évidence le potentiel d'expression de l'écrivain par la remédiation – isolée mais initiale – du *Paris-Soir* et de l'avis de recherche, avec lesquels une différence est soulignée par la

disposition des paragraphes et par l'utilisation de guillemets. Sorte de résistance inaugurale où « la médialité [...] devient nécessairement apparente quand deux médias différents entrent en jeu et interfèrent » (Moser 2007, p. 80). L'agencement du texte de Modiano avec les autres médiations qui l'informent, qu'elles soient conventionnellement textuelles ou non, renforce effectivement la prégnance de l'acte d'écriture de l'auteur et, ainsi, l'aspect performantiel (qui s'ajoute à l'aspect performatif déjà soulevé, mais qui ne s'y confond pas) de l'écriture et de la médialité qu'elle affiche. Cette mise en relief du geste d'écriture se confond avec la performance identitaire de l'écrivain, qui *écrit pour être*. En 1965, dit-il, « je n'étais rien, je me confondais avec ce crépuscule, ces rues » (DB, p. 8), faisant alors référence à une période qui précède de deux ans la parution de son premier roman. Se reconnaissent dès lors un déplacement de la subjectivité et une thématisation du devenir-écrivain qui ne se confond plus avec le décor qu'il habite, mais avec l'écriture dans laquelle il se manifeste. Hors du livre, l'auteur n'existe pas. C'est ainsi que l'auteur-narrateur vient se présenter comme sujet désirant étant *déjà* à la recherche de Dora Bruder dans un temps qui précède la lecture de l'avis de recherche venu conférer, en 1988, une part d'existence à la jeune fille : en se positionnant lui-même dans l'écriture qu'il utilise pour rechercher et rappeler Dora. Il forge une mémoire et une expérience qui émergent de l'acte d'écriture et qui pourraient ainsi contribuer à le rapprocher de Dora dans cette hypermédialité, dans une logique de la création et non de l'identification. Un brouillage s'instaure, plus encore qu'entre les années et les lieux, entre la mémoire, l'expérience et l'écriture, qui se construisent dans ce même mouvement de remembrance.

Le concept de performance incarne le paradoxe de l'immédiateté, dans le temps et l'espace, d'un acte de médiation. La défamiliarisation de l'écriture, lieu de performance cette fois du soi

écrivain, met en lumière une double dynamique : si l'écriture contribue à faire de Dora un personnage essentiellement hypermédiat, elle fait aussi de l'auteur un être qui *est* par et dans son acte. Dans ce lieu se vivifie le désir d'immédiateté, désir qu'il a de pouvoir provoquer un contact direct avec Dora Bruder, dont il ne peut se rapprocher que par un acte de médiation supplémentaire.

C'est effectivement l'écriture de la mémoire (et en même temps, la mémoire produite par l'écriture) qui apparaît comme l'avenue privilégiée pour composer de prime abord avec le désir d'immédiateté qui traverse l'œuvre. L'auteur-narrateur, à partir des éléments contenus dans l'avis de recherche du *Paris-Soir* (le lieu, les noms, les dates) aligne des paragraphes qui forment autant de souvenirs, dans une forme qui n'est pas étrangère aux « Je me souviens » de Georges Perec⁸², bien que cette expression ne soit explicitement utilisée qu'une fois (« Je me souviens du boulevard Barbès et du boulevard Ornano déserts, un dimanche après-midi de soleil, en 1958. » [DB, p. 8]). Au bout d'une première série de souvenirs qui n'appartiennent qu'au « je » de l'auteur, le chapitre se clôt sur l'appropriation de l'avis de recherche par celui qui écrit, une dissolution du « Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris » (DB, p. 9), sans guillemets cette fois, dans *le procès de sa propre écriture*. Si « avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour [Modiano] » (DB, p. 10), elles sont alors brouillées, pour le lecteur, par ce procédé de remédiation qui dissout les frontières entre l'écriture du livre et celle du journal, dont les données semblent tout à coup issues de la résurgence des souvenirs de l'auteur.

Ce procédé est rendu plus explicite aux pages suivantes, où l'on reconnaît qu'il (ré)écrit ses souvenirs pour faire en sorte que Dora et ses parents se manifestent déjà, quelque part, dans sa

⁸² Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

mémoire. Il écrit : « Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane. J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps » (DB, p. 10-11). Ce qu'il « essaye » consiste donc en un détournement du statut de l'avis de recherche (et, en même temps, de la disparition) comme événement déclencheur de sa quête et une négation – ou du moins une réduction – de la distance entre ce qu'il recherche et lui-même, en les faisant exister, déjà, dans sa propre mémoire que l'écriture produit. Cela résonne d'ailleurs avec le « don de voyance » (DB, p. 52) qui se voit plus tard attribué aux romanciers, don qui « peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions "concernant des événements passés ou futurs" » (DB, p. 53). Le romancier est ici celui qui peut saisir et reconfigurer des réalités d'autres temps, faisant passer les intuitions dans le régime de la vérité par et dans son geste d'écriture. Ce geste d'écriture dans *Dora Bruder* apparaît comme modalité de construction d'une mémoire différente de l'écrivain qui performe et construit sa singularité dans ce geste, se rapprochant ainsi momentanément de la jeune fugueuse dans un phénomène patent d'hypermédiateté – dans ce qu'elle implique comme reconfiguration de l'immédiateté.

Remédiation textuelle de la photographie : de l'indicialité à la survivance

Cette écriture performancielle de Modiano participe d'un processus de mise au présent d'une histoire passée dans un milieu essentiellement constitué par des processus de remédiation. Cette force d'anachronisation se manifeste dans une section où l'écriture s'entrelace avec des descriptions de photographies, court chapitre provoquant une rupture assez franche avec le précédent, notamment dans le traitement des espace-temps. Le chapitre précédent est un fragment où les données spatiales et temporelles s'entrechoquent, où le milieu se construit comme un plan d'arrondissement parisien avec différentes couches superposées, « tout en

lignes de fuite, à cause des voies ferrées, de la proximité de la gare du Nord, du fracas des rames de métro » (DB, p. 29), et où le nom Dora Bruder est posé comme une sentinelle parcourant ces lieux. Le début du chapitre élaboré en relation aux photos vient brusquement stopper cette élaboration, ce dépliage du temps et de l'espace, en les condensant en une seule phrase, qui bloque tout à fait le déploiement de l'imaginaire : « Et les années se sont écoulées, porte de Clignancourt, jusqu'à la guerre. Je ne sais rien d'eux, au cours de ces années. » (DB, p. 31). S'ensuit la description de « quelques photos de cette époque » (DB, p. 31), dans un style en apparence neutre, selon un ordre d'abord chronologique, puis sans organisation logique évidente à partir du milieu de l'extrait. Les descriptions ne participent donc pas de la téléologie d'un récit; de prime abord, l'écriture semble plutôt servir de lieu d'exposition pour les photos dont elle effectue le montage, photos disposées pêle-mêle comme sur un mur, un lit, une table de travail, puis décrites dans l'ordre aléatoire dans lequel elles se seraient présentées. Or, on verra que l'entorse à la chronologie, dans le procès de l'écriture, s'avère en réalité signifiante pour penser le processus de survivance – nécessairement anachronique – de Dora Bruder.

Cette apparente neutralité de l'écriture, qui tente à peine de creuser la surface des photographies, posant quelques points d'interrogations sans plus, peut *a priori* sembler se soumettre au référent photographique. Ce qui a pu amener la critique à dire que

[l]a photographie en prose dans *Dora Bruder*, va donc dans le sens de la conception barthésienne de la photographie, si souvent citée. Chez Modiano, la photo est certes un index : qu'elle soit réelle ou inventée (comme dans les autres romans de Modiano), elle fonctionne comme une preuve tangible que « ça a été » (Schulte Nordholt 2011, p. 11).

Ainsi les photos, chez Modiano, seraient tournées vers le passé, vers l'absence. Mais la photographie, dans sa remédiation, n'est pas seule : il y a le texte, bien sûr, dont l'épaisseur médiale ne devrait pas être ignorée, et qui n'entretient pas nécessairement la même relation

avec l'indicialité⁸³. Or, est-ce que la part de l'écriture (ou la « photographie en prose ») dans ce chapitre, relève vraiment de l'indice?

Acceptant l'idée que la relation texte-photo n'est pas une hybridation, une imitation ou une identification, mais un agencement créateur, il semble que la réponse à cette question devrait être négative. L'écriture, ici, bloque la possibilité même de pouvoir dire que « ça a été » (selon la formule consacrée de Barthes [1980]), puisque l'on se trouve devant l'impossibilité de déterminer à quoi le « ça » correspond. Il y a effectivement, dans ce chapitre, la mise en œuvre d'une dialectique entre le *voir* et le *savoir*, qui ne sont pas identifiés l'un à l'autre. Il est de fait étonnant, de prime abord, de lire l'aveu d'ignorance de l'auteur-narrateur qui, dans le premier paragraphe, écrit qu'il « ne sai[t] rien d'eux au cours de ces années » (DB, p. 31), alors qu'il possède quantité de photographies qui auraient pu le mener vers l'esquisse de quelques conclusions ou spéculations, d'ailleurs potentiellement vérifiables auprès de la cousine de Dora (avec qui il a discuté, et qui est mentionnée dans ce premier paragraphe). Ainsi ce n'est pas parce qu'il *voit* qu'il *sait*, et à la question « qu'est-ce qui a été? », il ne peut que répondre en évitant finalement le verbe « être » et en insistant sur ce qui demeure imprécis et incertain : un voile « semble noué sur le côté gauche » (DB, p. 32), « on dirait que », écrit-il quelques fois, « douze ans, environ » puis encore, « environ douze ans » (DB, p. 32), « ce qui semble un vieux mur, mais qui doit être [...] » (DB, p. 32), « comme en file indienne » (DB, p. 33), « ce qui semble un pavillon de banlieue » (DB, p. 33), « Dora? [...] Où cela peut-il être? » (DB, p. 33).

⁸³ La valeur indicielle de la photographie, telle que promue par Barthes, fait elle-même aujourd'hui débat. Voir à ce sujet Servanne Monjour, *La littérature à l'ère photographique : mutations, novations et enjeux de l'argentine au numérique*, Montréal, Mémoires et thèses de l'Université de Montréal, 2015.

Contrairement à ce qu'avance Schulte Nordholt qui stipule que « Modiano décrit, sur un ton neutre, ce qu'il voit, ni plus ni moins » (2011, p. 10), il appert que les descriptions de l'auteur-narrateur (qui ne sont finalement pas neutres du tout) exposent plutôt ce qu'il ne *voit pas* et qu'elles mettent en évidence, par les imprécisions qu'elles alignent et l'écart entre le voir et le savoir, la faillite de la photo à rendre son référent accessible à la connaissance. Sans nécessairement formuler un discours critique sur la photographie en tant que telle, le chapitre opère un déphasage de la conception de la photographie comme indice du passé, un déplacement de l'idée de photographie comme représentation de l'absence, par sa remédiation dans un milieu textuel en processus d'élaboration. Comment peut-on alors penser l'effet de l'agencement du texte et de la photographie, si ce n'est plus du côté du passé et de l'absence?

Cet extrait apparaît plutôt comme un lieu riche du déploiement de la survivance hypermédiée de Dora Bruder. « Le modèle du *Nachleben* ne concerne [...] pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour, voire d'une "renaissance" » (Didi-Huberman 2002, p. 89), la photographie apparaissant ici comme forme de médiation privilégiée pour cette interrogation. Si l'extrait ne correspond pas à un « ça a été », à peine peut-être à un « ça n'est plus », il engendre plutôt un « ça pourrait être », résultant de la réponse performative de l'agencement intermédié à la disparition inhérente à la photographie. Les images sont significativement disposées de manière à engendrer leur propre temporalité : elles sont presque toutes décrites l'une à la suite de l'autre dans un même paragraphe, dans un même bloc, dans un même souffle de l'écriture. Le passage de l'une à l'autre est invariablement marqué par les mots « une photo » ou « une autre photo ». Cela crée un rythme de lecture rapide, dans un bloc textuel où toutes les descriptions semblent posées sur le même

ped, où le parcours du regard sur les photos est sensiblement toujours le même. Car c'est du regard, aussi, qu'il est question. Tel que mentionné plus haut, mises à part deux marques interrogatives, tout est de l'ordre de la vision, malgré l'incapacité à percevoir l'image. Ce regard de l'image qui peut être lui-même écriture, chez Modiano. En témoigne le malaise qu'il ressent un jour dans une salle de cinéma devant *Premier rendez-vous* (1941) en pensant à « tous ces regards [qui], par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens » (DB, p. 80). Le geste de l'écriture descriptive, écriture du regard et, ici, écriture par le regard, est identifié à une *recherche*, à la quête de ce savoir qui se dérobe pourtant à la vue. Le rythme rapide, en bloc, de toutes les premières photos, donne l'impression qu'elles sont rejetées à mesure qu'elles sont délestées d'un contenu opaque, impénétrable.

Toutes, sauf une : la dernière, qui n'est dernière que dans le temps de l'écriture. Il s'agit cette fois d'« [u]ne photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix ans. » (DB, p. 33). Ainsi ce chapitre, dont la première photo décrite est celle des parents, le jour de leur mariage, commence sans Dora – mais au début du schéma de son histoire – et se termine, après un changement de paragraphe, avec la description de l'unique photographie sur laquelle Dora apparaît seule, dans un espace qu'elle est aussi la seule à habiter. Rétrospectivement, l'ordre n'apparaît plus hasardeux, mais organisé selon l'émancipation graduelle du corps de Dora qui ne répond donc pas à un tracé chronologique, mais à celui de l'indépendance graduelle de sa position photogénique. Dora Bruder, toujours essentiellement médiée, mais bien *existante*, existante-dans-sa-disparition. « La survivance finit par *anachroniser l'histoire*. Avec elle, en effet, s'effrite toute notion chronologique de la durée. » (Didi-Huberman 2002, p. 87, l'auteur

souligne), ce qui met au jour des relations et (re)configurations fécondes dans le retard de leur manifestation.

De ce point de vue, le chapitre est un moment charnière du roman où se dessine une renaissance hypermédiante du corps de Dora qui émerge « juste dans un rayon de soleil, avec de l'ombre tout autour » (DB, p. 33). C'est dans ce lieu précis, où le texte cadré du dernier paragraphe s'agence au cadre de la dernière photo, que le conditionnel prend de l'importance et que ce qui « pourrait être » acquiert une force productive, par opposition à ce qui « semble », dans le paragraphe précédent. Jusqu'à ce moment, Dora n'était encore qu'un nom désorienté inscrit sur un certificat de naissance, un être de papier, mais voilà qu'elle s'incarne graduellement, dans la remédiation textuelle de la photographie qui constitue ce dernier paragraphe. Elle acquiert une part de corporéité dans l'espace performantiel de l'écriture comme moyen et milieu du devenir de sa survivance hypermédiante.

Cette dernière description est d'ailleurs particulièrement représentative de la relation entre l'auteur-narrateur et Dora Bruder dans l'ensemble du livre. Plutôt que d'essayer d'identifier ou de deviner ce qui « semble » être sur la photo, il accepte cette fois de laisser une part d'« ombre » – répétant même ce mot à trois reprises dans les dernières lignes. Sous le corps de Dora se trouve « ce qui pourrait être une grande cage ou une grande volière, mais on ne distingue pas, à cause de l'ombre, les animaux ou les oiseaux qui y sont enfermés » (DB, p. 33). Voilà qui résonne avec l'isotopie du secret, le « pauvre et précieux secret » (DB, p. 145) de Dora que Modiano n'aura jamais pu (voulu?) lui voler. Sa fougue, son esprit rebelle, demeurent enfermés et maintenus dans l'ombre, comme les animaux sous son corps, dans cette dernière photo mise en relief. Ainsi ce chapitre correspond à un moment important du rapport entre Dora Bruder et *Dora Bruder*, celle qui réapparaît dans la survivance de ses

photographies, qui existe à nouveau mais autrement, dans un tissu de relations toujours hypermédiates. Pour répondre encore une fois à Schulte Nordholt qui dit que « [l]a photo, chez Modiano, loin de faire resurgir un être, le montre donc plongé dans l'absence, dans le flou » (2011, p. 12), je dirais que la remembrance de l'être, par le travail conjugué du texte et de la photographie qui lui confère une part de survivance, est pourtant précisément ce qui est à l'œuvre dans cette remédiation de la photographie.

The Prestige

De la violence du double au désir du même

Dans le film réalisé par Christopher Nolan, la structure anachronique de la survivance apparaît comme problème et exigence de la conjonction de la temporalité cyclique des représentations scéniques et de celle, en devenir, de la performance transcendante des illusionnistes. Elle est posée, notamment, par le désir du retour du même après la disparition, lieu de la véritable obsession d'Angier. Ce désir vient s'opposer à la production d'un double du corps, celui de l'Autre, qui se ferait passer pour l'*idem* dans le cadre de la représentation. Cette distinction entre le même et le double apparaît comme le point aveugle de Cutter, figure de raison si clairvoyante par ailleurs. L'ingénieur demeure convaincu, dans le procès du film, que le truc du *Transported Man* de Borden consiste à faire apparaître un deuxième homme – un double – pour incarner le prestige après la disparition. Or, la logique du double, dans le passage de la primauté à la secondarité, est plutôt exposée dans la violence de ses relations de pouvoir en tant qu'elle empêche le succès et la représentation du tour.

Cette violence du recours au double a tôt fait d'être exposée par l'insuccès relatif d'un tour au cours duquel la disparition d'un oiseau fait éclater un garçon en sanglots. Incrédule, l'enfant

sait que l'oiseau qui réapparaît dans l'après-coup de la disparition est un second oiseau qui occulte la mort violente du premier. Bien que Borden pointe la vigueur de l'oiseau vivant au garçon, ce dernier pleure toujours lorsqu'il demande « But where's his brother? », question à laquelle Borden se garde de répondre. Le plan suivant donne toutefois la réponse en exposant le mécanisme du dispositif de rétraction de la cage qui s'est fatalement rétractée sur le premier oiseau.



Captures d'écran du film *The Prestige*. À gauche : Borden montre le prestige d'une disparition : un oiseau vivant. À droite : le dispositif de ce même tour de disparition, avec l'oiseau du « *pledge* » qui y est mort.

Sont dès lors illustrés les enjeux de pouvoir et la hiérarchie imposée par le recours au double, mécanismes dont Angier fera les frais. C'est effectivement lui qui, mû par les conseils de Cutter, proposera une version du *Transported Man* dont le succès dépend d'un deuxième homme lui ressemblant, un acteur nommé Root. Si Angier a d'abord l'avantage sur cet homme qu'il engage et qui se transforme pour adopter l'apparence physique et le maintien de l'illusionniste, la relation de pouvoir ne tarde pas à être inversée lorsque Root comprend que le succès d'Angier dépend de ses actions. La relation d'antériorité, du corps original d'Angier à la copie incarnée par Root, pose une opposition entre soi-même et l'Autre qui se traduit en termes de rapports verticaux, rapports hiérarchiques qui enferment Angier dans l'espace de la disparition où il se voit privé à la fois du moment de gloire et de son agentivité.

Si la première représentation du tour est exécutée à la perfection et acclamée par le public, l'utilisation du double amène un accroissement dans le rapport hiérarchique qui empêche la répétition. Root relâche son maintien et la différence entre les corps premier et deuxième est davantage marquée, il cause ensuite un délai entre la disparition et la réapparition en faisant ainsi rater le tour (ce qui provoque l'hilarité du public), puis en arrive finalement à céder sa place à Borden, ce dernier prenant alors la position du prestige dans une visée publicitaire afin d'annoncer, de façon déloyale, son spectacle à l'affiche dans un théâtre voisin.

Sans abandonner l'idée de performer *The Transported Man*, l'obsession d'Angier devient alors celle d'annuler le rapport d'antériorité dans la disparition pour éliminer cette relation de pouvoir qui empêche la répétition de la représentation. « I don't need him to be my brother, I need him to be me! » clame-t-il à Cutter. Ce dernier se dissocie finalement d'Angier lorsque l'illusionniste réitère son intention de chercher une façon de faire réapparaître l'*idem*. Selon l'ingénieur, la différence est insurmontable : « I already know how he does it, Robert [Angier]. The same way he always has. The same way as we do. It's just that you want something more », exprime-t-il, avant de laisser Angier entreprendre seul le long voyage jusqu'au Colorado où il rencontrera Nikola Tesla. La tache aveugle de Cutter réside dans le fait qu'il ne voit pas que le corps duel de Borden ne répond pas à la logique du double (qui implique le rapport d'antériorité), mais à celle de la schize : les deux corps partagent une seule vie. « We each had half of a full life », explique Borden, dont l'identité est le résultat d'un processus de singularisation du multiple par opposition au dédoublement de l'unique auquel Angier s'est risqué. La stratégie de Borden permet effectivement ce « quelque chose de plus » que recherche Angier : la production d'une structure anachronique où l'homme est *le même* avant et après le heurt de la disparition. Voilà qui fait en sorte que celui qui apparaît *après* est en

même temps celui qui était *déjà-là*, tout à la fois l'original et son double. Or, cette réapparition du même, si elle donne l'illusion d'une *fin* de la disparition, n'annule pas son aspect in-fini dans l'espace du hors-scène, lieu de résistance – de survivance – du corps disparu.

« No one cares about the man in the box » : de la privation de paraître

La réapparition du même, effectivement, n'efface ni l'espace, ni le temps de la disparition tels qu'ils ont été définis, pour *The Prestige*, dans la section précédente. Si la disparition produit, aux yeux du public, une brèche d'absence avant le retour du même, l'envers de la scène (le dessous pour Angier, le derrière pour Borden) devient l'espace conflictuel où se délie le secret (le truc). En tant qu'espace productif de la disparition, cet envers est également lieu d'émergence d'une figure : celle de « l'homme dans la boîte » (*the man in the box*), celui qui cesse de paraître. « No one cares about the man who disappears, the man who goes into the box. They care about the one who comes out on the other side », déclare Angier après avoir été, pour la première fois, privé de l'ovation du public. Pendant que Root, son double, incarne le prestige et récolte les applaudissements, Angier est condamné à les entendre en sourdine, sans voir et sans être vu. C'est donc sous la scène, devant les planches de bois qui confèrent à cet espace une allure de boîte ou de cage, là où il se trouve littéralement privé de paraître, qu'Angier fera un solitaire salut.



Captures d'écran du film *The Prestige*. À gauche : Angier, sous la scène, reçoit l'ovation dans l'ombre. À droite : Angier fait son salut sous la scène. Le jeu des ombres et lumières n'est pas sans rappeler les barreaux de la cage de l'oiseau mort contenu dans la boîte de la table truquée.

Cette figure du « man in the box » intervient pour qualifier le corps qui se retrouve dans l'envers de la scène, celui dont l'existence est maintenue dans cette privation de paraître qui se poursuivra hors du cadre de la représentation. De ce point de vue, l'homme qui « comes out on the other side », celui qui réapparaît sur scène après l'hiatus de la disparition, devient celui qui « vit au-dessus », qui « sur-vit » au corps condamné à l'espace hors-scène. Mais la survivance de l'homme dans la boîte, sa vie après le temps de la représentation, résiste également.

Comme les performances extra-scéniques des magiciens, cet espace de privation de paraître qui en constitue l'envers déborde, lui aussi, le cadre de la représentation. Pour Borden, l'espace de la disparition est le lieu d'échange des corps : c'est le lieu où celui qui était Fallon – l'ingénieur, en réalité l'un des jumeaux déguisé – devient Borden et vice-versa. Or, si Fallon est littéralement un *alter ego*, l'autre soi de Borden, il n'est pas son égal, mais une sorte d'ombre : un envers soumis aux mouvements (du corps et du cœur) de celui qui se présente comme Borden. Le personnage de Fallon constitue lui-même une forme d'emmurement de l'illusionniste du fait, notamment, qu'il soit privé de parole et d'autonomie, bien qu'il évolue dans l'espace d'action performanciel. On n'entend effectivement à aucun moment sa voix, mis à part dans un plan tardif où il prononce un faible « good bye » devant son frère qui s'éloigne

vers la potence. Les Borden partageant une seule voix, Fallon ne peut parler que face à la mort certaine du jumeau condamné. Angier le remarque : « Fallon wouldn't tell me. In fact he doesn't seem to talk at all! ». Cette privation du droit de parole est liée à une impuissance plus générale qui lui retire toute forme d'autonomie et de pouvoir décisionnel. Subordonné à Borden qui vient quelques fois lui donner des directives, il ne peut lui-même intervenir dans les conflits. Il est condamné à la contemplation, à l'attente et à la fuite, forcé d'écouter sans agir les disputes entre Borden et sa femme Sarah au même titre que l'enfant, soit cette autre figure qui, non plus, « ne parle pas » – selon l'étymologie du mot.



Captures d'écran du film *The Prestige*. À gauche : échange des Borden après *The Transported Man*. Celui qui était entré « dans la boîte » deviendra Fallon jusqu'à la prochaine représentation. À droite : Fallon et Jess écoutent, impuissants, une dispute entre Sarah et le Borden amoureux d'une autre femme.

La survivance, dans *The Prestige*, a donc deux visages : elle inclut à la fois le corps réapparu, versant positif de l'illusion d'une disparition comme événement ponctuel, puis le corps disparu, qui maintient une part d'existence problématique – emboîtée – dans l'espace social. Ces deux entités habitent et correspondent à deux temporalités (l'une circonscrite et cyclique, l'autre in-finie) avec lesquelles elles doivent composer. Leur interaction et leurs interversions, retour du même à la fois du corps et de l'itération de la représentation, les rendent indissociables à certains niveaux. Le trouble d'Angier est à ce propos manifeste, comparable au « I can never know for sure » de Borden plus tôt discuté : ayant finalement produit ces

corps *idem* qu'il avait désirés, Angier déclare en effet que « It took courage to climb on that machine every night not knowing... if I'd be the man in the box... or in the prestige ». Il est, en réalité, les deux, la mémoire de l'un persistant dans le corps de l'autre. Les corps deviennent de ce fait des lieux temporels hybrides en ce qu'ils contiennent en eux les temps de la représentation et de la performance, l'évènementiel et l'infini, la primauté et la secondarité sans cesse inversées. Dans cette optique, la survivance est conjugaison de la temporalité cyclique de la représentation ainsi que du devenir de la performance.

Le temps cyclique de la représentation dans le devenir de la performance

Les scènes d'ouverture et de fermeture du film, qui se répondent en miroir et qui s'élaborent en relation avec la voix hors-champ de Cutter définissant la structure ternaire des tours de magie, semblent *a priori* reprendre à l'identique les plans et la voix de Cutter, laissant penser que les mêmes plans et enregistrements ont été copiés aux moments initial et final de la production. Or, tel n'est pas tout à fait le cas. En plus de certaines coupures, des changements légers s'opèrent, dont l'un s'avère signifiant dans le texte de l'ingénieur. En ouverture du film, le fonctionnement du *tour* est défini ainsi : « The magician takes the ordinary something and *makes it do* something extraordinary », posant l'accent sur la performance, sur l'action de l'illusionniste qui *fait faire* quelque chose. La finale, quant à elle, suggère autrement. La réplique, jouée sur un ton semblable et apposée aux mêmes images, devient : « The magician takes the ordinary something and *makes it into* something extraordinary », posant cette fois l'accent sur le *résultat* du truc, sur sa matérialité en tant qu'elle s'apparente davantage au *performatif*. Le spectateur du film ne se voit effectivement pas offrir la même perception du *Transported Man* au début et à la fin du film. Dans une posture près de celle du spectateur de magie, il voit d'abord ce que les magiciens *font*, soit faire disparaître puis réapparaître un

même homme ailleurs en donnant l'illusion d'une téléportation. Mais les révélations de la fin du film font plutôt comprendre ce que les actes de disparition ont fait de ces hommes, dans la mesure où la disparition est essentiellement productive et qu'elle n'admet pas de fin.

S'il a plus tôt été exposé que la représentation scénique – de Borden, notamment – est ce lieu plein de convergence entre les différentes modalités de production de soi, là où les corps sont à la fois produits et momentanément réunis, la survivance de cette plénitude sera quant à elle morcelée, hybride dans ses temporalités. La scène restera ainsi le lieu d'une hypermédiation suturée du retour, tandis que ce qui persistera après la fin de la représentation déliera ces sutures en engendrant alors un lot de conflits.

C'est que le cycle des représentations, dans le devenir de la performance qui l'enchâsse, vient sans cesse poser un heurt dans cette performance, inversant les figures de l'illusionniste (versant positif et actif de l'identité) et de « l'homme dans la boîte » (versant négatif et impuissant). Échangeant leurs places dans l'espace de la disparition, ces rôles commutables doivent, après la représentation, s'incarner à rebours dans une chronologie qui a toutefois évolué. Dans le cas de Borden, ce sont les relations qu'il entretient avec les deux personnages féminins, par exemple, qui en souffrent lorsqu'il démontre de l'amour une journée, puis de l'indifférence – voire de l'animosité – le lendemain. Si l'identité de Borden est produite par singularisation du multiple, son évolution dans la chronologie des relations interpersonnelles, heurtée par le cycle de la représentation, en fait une chaîne de singularisations qui défilent, sans que le passage de l'une à l'autre puisse être lissé. Angier vit pour sa part ce conflit avec lui-même, avec le corps *idem* qu'il n'accepte pas de laisser vivre. Les corps – morts, noyés – se multiplient et s'entassent dans le fond d'un théâtre, traces additionnées de l'évolution du temps, confrontées au désir de répétition circulaire du même. Voilà ce qui fait que

l'hypermédiateté des personnages illusionnistes, si elle peut momentanément être considérée pleine sur la scène, devient plutôt fragmentaire, dispersée, incomplète dans l'espace de la performance, où les temps ne coïncident plus : la survivance hypermédiatée implique un envers, une part d'ombre à laquelle l'accès est dénié.

La survivance, dans *The Prestige*, soit la résistance du corps après le temps fini de la représentation, met donc en évidence l'éclatement de l'identité, le problème du processus de singularisation dans l'hypermédiateté du retour du même. Résultat d'une disparition qui n'admet pas d'état, pas de fin, les corps « retournés » se voient condamnés à l'hybridation temporelle entre l'exigence du retour au temps d'origine de la représentation et l'évolution linéaire marquée par le devenir des corps – l'enfant qui grandit, l'alcoolisme de Sarah qui naît puis s'accroît, les corps d'Angier qui s'entassent. Hybridation complexifiée, également, par le temps filmique qui introduit ses propres heurts dans la chronologie en forgeant non seulement des cycles finis dans la continuité – maintenant ainsi sa relation d'isomorphisme dans sa remédiation de l'art des prestidigitateurs – mais y ajoutant aussi les indiscernabilités des procédés falsifiants. On y retrouve, dans cette temporalité filmique, une autre façon de penser le retour – hypermédiat – du même, produit cette fois par les images répétées, reprises dans un autre temps pour se voir ainsi adjoindre une nouvelle signification. La conjonction des temps filmiques et diégétiques produit de ce fait une temporalité hybride des corps non seulement dans l'in-fini de la disparition, mais dans l'indiscernabilité, également, des temps et valeurs de l'image.

Condensation

La structure de la survivance, qui pense le maintien des formes après la mort du temps où elles se sont d'abord manifestées, s'avère effectivement productive pour penser les modalités du retour – hypermédiat – après le heurt de la disparition. Elle appartient, comme la disparition, au régime de la performativité, notamment dans le remembrement qu'elle permet et exige à la fois. Ainsi la survivance est une façon de penser le maintien effectif de la disparition – et de l'existence-dans-la-disparition –, puis ce qui contribue au devenir de l'objet disparu. Dans les œuvres étudiées, il y a radicalisation de cette performativité par le versement des actes de médiation dans leur teneur performancielle.

Pour Modiano, la mise en évidence de la performance d'écriture met au jour un temps toujours présent, temps offert à la remembrance hypermédiante de Dora dans l'impossible de la rencontre vers laquelle il tend. Dans le milieu de cette écriture performancielle émergée du désir d'immédiateté de l'auteur interagissent la figure de l'auteur et celle, fragmentée mais survivante, de la jeune fille. Figure survivante sans valeur absolument rédemptrice, figure résistante dans un entrelacs de temps qui se conjoignent. C'est cette conjonction des temps qui domine l'espace performanciel mis en scène dans *The Prestige*, également, où les corps – comme l'image – se font lieux hybrides dans leurs temporalités. La survivance des corps, assurant l'aspect in-fini de la disparition après qu'elle ait revêtu l'apparence d'un événement, devient aussi objet morcelé pris dans une existence conflictuelle dont le remembrement vient se (re)faire dans l'espace de la représentation, dans l'hiatus plein du dépliement du secret. Ainsi la structure de la survivance ne se concentre-t-elle pas sur le maintien ou le retour d'une vie en tant que telle, mais sur la complexification des temps que les actes de remembrement, dans le régime hypermédiat, peuvent provoquer.

Les institutions entre maintien et menace chez Perec et Modiano

La nomination de quelque chose, se disait-il, est plus qu'une nomination, qu'une pose d'étiquette. Elle devient le nom propre d'une chose qui n'existe pas dans le monde naturel, une chose-multitude (future), et créée. L'invention du nom la fait être.

– Jacques Roubaud et Anne F. Garréta, *Éros mélancolique*

Si les dynamiques intermédiaires intracompositionnelles⁸⁴ sont souvent traitées, dans les études littéraires et cinématographiques, en tant que phénomènes de transfert, de migration ou d'imitation des caractéristiques d'un média précis vers ou par un autre, rappelons que le choix a plutôt été fait, dans le cadre de la présente démarche, de parler plus largement d'une poétique de la remédiation. Ceci devant l'inadéquation relative des premières propositions face à l'étendue des discours sur les médiations et médialités que produisent les œuvres littéraires et filmique du corpus. Les premières approches théoriques – dont la pertinence ne saurait toutefois, ici, être remise en question – traduisent dans plusieurs cas une vision réifiée du média, réduisant alors leur champ d'investigation aux actions et aspects matériels, voire techniques, des formes de médiation. Or, la lecture conjointe de *Dora Bruder* et d'*Un cabinet d'amateur* invite à élargir le questionnement à des systèmes de relations d'un autre ordre, soit ceux qui informent les institutions et autres dispositifs de pouvoir en tant qu'ils sont toujours nécessairement impliqués – bien que tendant souvent vers l'invisibilité – dans les processus de médiation.

⁸⁴ Selon la terminologie de Werner Wolf discutée dans la première section. Voir p. 98.

Les deux textes, en effet, mettent de l'avant la matérialité non seulement des médialités qu'ils convoquent dans le procès de leur énonciation, mais celle, également, de certaines méta-structures et de leurs modes de fonctionnement en tant qu'ils permettent – ou non – la remédiation. Ainsi ne va-t-on pas seulement inclure des résumés ou citations de divers genres de documents, mais accompagner ces derniers – ou encore, les faire porteurs – d'un discours sur les systèmes complexes qui participent aux processus d'institution des objets du monde. Institution au sens dynamique et bourdieusien du terme, cette fois, c'est-à-dire dans le « sens actif d'acte tendant à instituer quelqu'un ou quelque chose en tant que dotés de tel ou tel statut et de telle ou telle propriété » (Bourdieu 1982, p. 62). En posant le regard sur l'agencement intermédiaire bâti autour des objets éponymes d'*Un cabinet d'amateur* et de *Dora Bruder*, on en vient à remarquer que cette somme évolutive de médiations ne fonctionne pas selon la logique de la représentation, ni même du remembrement uniquement – aussi éclectique puisse-t-il être –, mais de l'institution, effectivement, dans ses processus complexes de création d'une identité sociale.

Deux acceptions complémentaires de l'institution se conjuguent ainsi dans les textes (avec une prégnance accrue dans celui de Perec) : l'une, processuelle et performative, où l'acte d'institution « tend à produire ce qu'il désigne » (Bourdieu 1982, p. 60), et l'autre en tant que structure relativement pérenne de légitimation et de contrôle, plus près cette fois des sociologies de Durkheim et de Foucault. Cette forme de régulation (du) symbolique est appuyée par maints blocages qui, cette fois, se rattachent davantage à la dynamique des *dispositifs* en tant qu'ils seront ici conçus comme manifestations concrètes, matérielles du pouvoir symbolique. Le dispositif de la vente aux enchères dans l'institution du marché de l'art ou la mairie dans le politique, par exemple.

Ce discours sur les dispositifs et institutions dans *Un cabinet d'amateur* et dans *Dora Bruder*, qu'il apparaisse en filigrane ou de façon explicite, acquiert une signification particulière, surtout, quand il est posé face au problème de la disparition qui traverse les textes. Les deux œuvres ont ceci en commun d'exposer, selon différentes modalités, une dialectique entre le maintien et la menace de l'existence hypermédiée des objets, existence qui apparaît alors dans son hétéronomie constitutive. Si les méta-structures qui se dessinent dans les textes ont pour fonctions, parmi d'autres, d'exposer, de légitimer et de conserver, elles possèdent tout à la fois le potentiel contrapuntique d'occulter, d'enfouir et de précariser leurs objets.

Dans *Un cabinet d'amateur*, c'est sous la forme d'une concurrence qu'est posée la relation entre la peinture et le dispositif muséal, ce dernier se trouvant, dans une certaine mesure, responsable de la disparition du tableau éponyme. On verra également comment Perec met en place un discours sur les institutions pour mettre la peinture à distance dans cette posture ironique qui constitue, pour l'auteur, une façon de *faire apparaître les choses* – de les singulariser, autrement dit. Modiano expose quant à lui les rouages presque mécaniques qui définissent l'opacité fonctionnelle d'un dispositif kafkaïen se dessinant devant lui. Est également mise en œuvre, dans *Dora Bruder*, une forme d'éthique de la remédiation dans un dialogue avec le poids institutionnel engravé dans les documents. Les modalités de la remédiation en tant que transformation et recontextualisation de ces documents dans l'écriture de Modiano apparaissent dans certains cas comme acte de résistance, ou plus fortement d'opposition au contexte dans lequel ils ont initialement été inscrits. Documents et archives subissent en cela une forme de purgation par leur remédiation dans une écriture nouvelle.

Un cabinet d'amateur

Exposer et menacer : d'une rivalité entre la toile et le musée

« Les tableaux effacent les murs. Mais les murs tuent les tableaux », écrit Perec, dans *Espèces d'espaces* (1974, p. 55). Déjà, avant même que ne se conçoive le projet d'*Un cabinet d'amateur*, Perec thématise la violence potentielle de la relation entre un objet et son lieu d'exposition. Si l'exposition muséale est normalement pensée en termes positifs de reconnaissance, d'hommage, de partage d'un patrimoine historique ou culturel estimé, il importe de rappeler qu'au geste d'exposer se greffe inextricablement celui de menacer, contenu au sein même de ses variantes sémantiques. Elitza Dulguerova explique :

Le verbe « exposer » se décline en champs sémantiques sinon contradictoires, du moins ambivalents: son emploi le plus répandu, « disposer en manière de mettre en vue » englobe tant le domaine artistique que celui du commerce ; [...] changeant de mode, il oscille entre l'assurance d'une présentation claire et neutre (« faire connaître oralement ou par écrit en présentant de façon claire, suffisamment détaillée et sans prendre position, un sujet dans sa totalité »), et la rencontre d'un péril, d'un compromis, d'une limite (« mettre [quelqu'un] dans une situation où il est menacé de quelque chose, où il est en butte à quelque chose⁸⁵ ») (2010, p. 9).

Dans *Un cabinet d'amateur*, le musée, lieu d'exposition par excellence, devient lui-même facteur et lieu du processus de disparition de la toile éponyme. Une sorte de triptyque concurrentiel est effectivement formé du musée, de la toile et du livre, dont la rivalité est tributaire des procédés d'identification (la toile est le livre est le musée) qui leur sont imposés.

Si ces mouvements d'identification intermédiaire instigués dans *Un cabinet d'amateur* posent une dynamique complémentaire aux nombreux jeux de miroir (qui ont amplement été soulevés et traités par la critique perecquienne), ils ne sauraient s'y confondre. Les correspondances, de

⁸⁵ Dulguerova expose ces définitions à partir de l'entrée « Exposer » du *Trésor de la langue française. Tome seizième : dictionnaire de la langue du 19^e et 20^e siècle, 1789-1960* et de Bernard Quemada (dir.), Paris, CNRS Gallimard, 1971-1994.

fait, ne sont pas toujours de l'ordre du reflet, *a fortiori* lorsque la dimension spatiale de la profondeur est en jeu. Car c'est pour l'espace, effectivement, que rivalisent le musée avec le texte, mais surtout, avec le *Cabinet d'amateur* peint.

Le livre se fait d'abord lui-même lieu d'exposition dans le mouvement où le lecteur est appelé à se confondre avec le *visiteur* auquel on s'adresse, celui dont on guide le parcours et le regard. Une remédiation de catalogue d'exposition vient effectivement livrer le mode d'emploi du texte dans l'un des seuls moments descriptifs du livre (la description de fragments du *Cabinet d'amateur* en tant que tel), remédiation qui stimule donc, en elle-même, des schèmes visuels chez le lecteur. Non seulement les adresses au visiteur sont-elles explicites, mais on reconnaît qu'elles fournissent le tracé du chemin interprétatif du lecteur ainsi introduit dans l'espace d'exposition textuel. « [L]aissons aux visiteurs le plaisir de découvrir, de reconnaître, d'identifier le Longhi ou le Delacroix, le Della Notte ou le Vernet, le Holbein ou le Mattei, et autres chefs-d'œuvre dignes des plus grands musées européens » (UCA, p. 16), écrit-on, misant sur la dynamique citationnelle inhérente aux cabinets d'amateur pour annoncer le tissu intertextuel du livre. Le parcours se dessine encore lorsque l'on s'assure, dans cette même notice de catalogue, d'« attirer l'attention du visiteur » (UCA, p. 16) sur des points précis, jusqu'à ce que le premier réflexe des lecteurs d'*Un cabinet d'amateur* – celui de la comparaison – soit imputé aux « visiteurs qui tendront à comparer les œuvres originales et les si scrupuleuses réductions qu'en a données Heinrich Kürz. Et c'est là qu'ils auront une merveilleuse surprise : car le peintre a mis son tableau dans le tableau » (UCA, p. 19). Qualifier la correspondance entre le livre et le musée – dont le fil est tendu par l'invitation lancée au lecteur d'adopter la posture ainsi que le parcours du regard du visiteur – par la figure surutilisée du miroir restreint l'interaction à la dynamique du reflet, alors que l'identification

du livre au musée relève plutôt de la coopération entre deux lieux d'exposition du *Cabinet d'amateur* de Kürz, objet davantage textuel que visuel.

Or, à cette relation de concordance entre ces deux espaces s'oppose celle, discordante, qui unit le musée et le *Cabinet d'amateur*. Leur identification mène à une escalade dans la rivalité, et ce, jusqu'à ce que le *Cabinet* soit finalement condamné au reflet morbide du musée qu'est le tombeau du collectionneur dans lequel il disparaît. Le processus d'identification du tableau au musée est d'ailleurs inscrit dans la genèse d'*Un cabinet d'amateur* : « L'idée d'un tableau qui est en lui-même un musée, qui est l'image, la représentation d'une série de tableaux, et parfois dans ces tableaux il y avait encore une fois un tableau qui est un tableau qui représente une série de tableaux et cetera, ces mises en abyme successives, c'est quelque chose qui me plaisait beaucoup » (Perec cité par Chauvin *et al.* 1996, p. 137).

Dans le procès de l'œuvre, toutefois, enchâsser le même dans l'*idem* ne se fait pas sans heurt. Le genre des cabinets d'amateurs est effectivement présenté comme étant conçu « concurremment à la notion de musée » (UCA, p. 25), ce qui vient éclairer la relation conflictuelle entre le *Cabinet d'amateur* et son lieu d'exposition et rendre patent leur défi mutuel. On apprendra que la genèse du tableau suit la trajectoire d'une « muséification » du sujet :

Dans les premiers croquis, par exemple, le cabinet était traité d'une façon beaucoup plus vériste : une vaste pièce avec des portes et des fenêtres ouvrant sur une terrasse décorée d'arbres et pots, un grand lustre de Venise, des meubles, des vitrines avec quelques objets et curiosités [...], une dizaine de personnes, et seulement quelques tableaux ; ce n'est qu'au fur et à mesure des esquisses que l'on voyait la scène se concentrer, se raréfier, devenir dense et compacte, jusqu'à ne plus admettre que « les tableaux eux-mêmes, leur maître et leurs reflets » (UCA, p. 58-59).

Au terme de ces évolutions, « [l]a toile représente une vaste pièce rectangulaire, sans portes ni fenêtres apparentes, dont les trois murs visibles sont entièrement couverts de tableaux » (UCA,

p. 15), représentation exacte de la forme canonique d'une pièce de musée. Mais la toile « n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier; par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini » (UCA, p. 19-20), et ce, jusqu'à déstabiliser tout à fait les codes régissant le fonctionnement du dispositif. Les mises en abyme du *Cabinet* attirent « plusieurs dizaines de visiteurs [qui] arrivèrent avec toutes sortes de loupes et de compte-fils, inaugurant une mode » (UCA, p. 21), ce à quoi le musée se voit contraint de réagir, menacé dans son maintien par ces « observateurs maniaques, qui revenaient plusieurs fois par jour examiner systématiquement chaque centimètre carré du tableau, et qui déployaient des trésors d'ingéniosité (ou d'audacieuse acrobatie) pour tenter d'aller mieux regarder les parties supérieures de la toile » (UCA, p. 21). Sont alors instaurées des

règles très strictes imposées par les organisateurs pour tenter de régulariser un peu le temps des visites, [mais] des groupes de plus en plus compacts pourvus de laissez-passer et de coupe-file de toutes sortes forçaient la vigilance des gardiens. [...] Plus la fin de l'exposition approchait, et plus il devenait difficile de les faire bouger d'un pouce, et bientôt des altercations et des rixes éclatèrent (UCA, p. 23),

la stabilité du musée se voyant bousculée par le pouvoir d'attraction de son *alter ego*.

C'est le *Cabinet d'amateur*, toutefois, qui fera les frais de ce déraillement du dispositif muséal lorsque le visiteur exaspéré jettera l'encre de chine sur la toile. Si le *Cabinet d'amateur* a pris la forme du musée, rappelons que le musée, lui aussi, a revêtu la forme du *Cabinet* en reprenant sa composition, en affichant les mêmes toiles que lui. Contrairement à la dynamique spéculaire qui implique sinon une concordance, du moins une reconnaissance mutuelle, il semble que l'enchâssement du même soit, pour sa part, une relation davantage conflictuelle, ce

conflit étant maintenu aussi longtemps que l'un n'aura pas fait disparaître l'autre⁸⁶. Si le musée enchâsse une toile mais qu'elle-même enchâsse le musée, lequel de ces deux cadres est premier?

Les formes de renversements référentiels qui constituent autant de jalons dans le processus de disparition de la toile peuvent ainsi être supplémentées par la mise au jour de la rivalité entre le tableau et son lieu d'accrochage : c'est l'exposition de la collection sur les murs du musée qui a d'abord délié les frontières de l'œuvre en minant son statut d'objet d'art fini, c'est l'accrochage comme exposition à un potentiel péril qui a réduit l'image du *Cabinet* au noir, et ce, pour que la toile se voie finalement triplement privée de paraître, enfermée devant le regard éteint et fixe du collectionneur taxidermisé. En rappelant qu'une autre forme de déréférentialisation vient également du fait que le texte mette lui-même la toile – son référent éponyme – à distance, on voit que le texte et le musée, dans leur identification, travaillent de concert dans le processus du disparaître.

Or la violence de cette disparition est en même temps ce qui accroît la performativité du *Cabinet d'amateur*; c'est ce qui agit comme un heurt assez signifiant pour le faire, finalement, *exister*. Ceci dans l'esprit des réflexions de Perec, écrivain de l'infra-ordinaire, à propos de l'extraordinaire comme modalité d'entrée dans l'existence : « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés » (1989, p. 9). Les peintures, pourrait-on poursuivre, n'existent que lorsqu'elles se

⁸⁶ Rappelons en cela la discussion sur la rivalité inextricable de la perspective de l'identification telle qu'elle s'incarne dans le principe des *Sister Arts*, par exemple. Voir p. 35.

font voler ou spolier – lorsqu’elles disparaissent. L’existence par défamiliarisation (se faire voir autrement) et les modalités de l’apparaître des choses constituent effectivement un discours présent chez l’auteur, et dans *Un cabinet d’amateur a fortiori*.

« Regarder un petit peu en biais » ou quand l’ironie conjugue apparaître et disparaître

Dans un entretien de 1979, Perec, parlant de son premier roman publié *Les choses*, explique : « Je pense que c’est là que j’ai découvert enfin, dans ma pratique, ce que je cherchais en lisant Stendhal par exemple, qui était le sens de l’ironie. L’ironie, c’était une manière de regarder un petit peu en biais, *qui faisait apparaître les choses*. » (cité dans Bertelli et Ribière 2011, p. 112, je souligne). Dans le prolongement de cette démarche se situe *Un cabinet d’amateur* qui, multipliant les passages et propos ironiques, *fait apparaître la peinture par le regard en biais* que lui jette le littéraire. Faire apparaître, c’est-à-dire, ici, défamiliariser, singulariser, faire voir autrement; autant de traduction de l’*ostranénie* de Chklovski. Mais dans le cas présent, il s’agit de *faire voir la peinture en tant qu’elle ne se voit pas*. Faire apparaître la peinture dans sa disparition, en d’autres mots.

L’ironie première et principale de l’œuvre, faut-il le rappeler, est d’abord celle d’un livre tout entier mû par la peinture sans qu’il n’admette toutefois le geste descriptif. Or il est commun, depuis les travaux de Philippe Hamon notamment, d’établir que c’est « le descriptif qui est à la base du discours sur les collections et leurs classifications par époque, genre, auteurs, objets » (Rizzo 2016, p. 7). Ce *topos* de la description en tant que modalité phare de la relation entre image et texte est si prégnant dans la pensée qu’il justifie le réflexe des critiques qui ont avancé, à l’instar de Priya Wadhera, que « many paintings are [...] described in the literary text *Un cabinet d’amateur* » (2016, p. 7), alors que les peintures décrites s’avèrent l’exception. S’il se trouve effectivement quelques balayages du sujet de certaines toiles, c’est toujours en

faisant fi de la matérialité du rendu : nulle mention de la taille des œuvres, des matériaux utilisés ou de quelque élément capable de faire advenir l'image peinte dans l'esprit du lecteur. Rappelons également que les descriptions données, comme celle du *Cabinet*, sont a-figuratives, en ce sens qu'elles peuvent investir le langage mais très rarement faire image. La description du *Chevalier au bain*, par exemple, semble esquissée avec le seul dessein de décrire une prouesse picturale – « montrer en peinture le devant, le dos, et les deux côtés en profil d'une seule figure » (UCA, p. 65) – impossible à réaliser sans distorsions. Ce tableau aurait en réalité atteint l'idéal cubiste sans dénaturer les codes de la perspective et de la représentation classique. Soulignons les descriptions « embrumées », également, de toiles qui nourrissent une isotopie de l'opacification du regard – par la fumée, le flou, le feu, le noir. Wadhera propose en cela une intéressante perspective sur la description des *Buveurs de whisky* (UCA, p. 40) : « There are numerous references to a kind of haze in this description : the bar is smoky, the windows are yellow and dirty, the landscape is drowned in fog. Even the goblets are made of a thick glass and the bottle on the table of unfinished wood is dark, suggesting opacity » (2016, p. 61). Les assauts contre l'image aussi se multiplient, de la « photographie médiocre » (UCA, p. 58) du tableau aux détournements d'œuvres à l'intérieur du *Cabinet d'amateur* en passant par une peinture à venir qui ne sera jamais réalisée et la représentation de l'incendie de l'usine Kodak. À tel point qu'il s'en dégage, selon Paul J. Schwartz, un portrait de l'artiste comme iconoclaste⁸⁷.

⁸⁷ Voir Paul J. Schwartz, « George Perec's *Un cabinet d'amateur*: Portrait of the Artist as Iconoclast », *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 13, 1987, p. 11-17.

Bien que le texte fasse état de la collection d'un soi-disant amateur, jamais la peinture n'est-elle présentée comme un objet d'amour ou d'affect. Autre élément ironique ici que celui du collectionnisme d'un amateur sans goût :

Herman Raffke savait pertinemment qu'il ne connaissait pas grand-chose à la peinture, fût-elle ancienne ou moderne. Ses goûts personnels l'auraient volontiers poussé à n'acheter que des grands tableaux d'histoire ou des scènes de genre aux anecdotes réconfortantes, mais il se méfiait de ses goûts personnels, tout au moins pour se constituer une collection qui ferait blêmir de rage les Tomkins et les Dillman, et il décida de se faire conseiller. (UCA, p. 43).

Ainsi le penchant pour la peinture sert-il l'intérêt capitaliste d'un commerçant plutôt que l'intérêt esthétique d'un amateur, le texte se gardant bien de faire état, d'ailleurs, de « tout jugement d'ordre esthétique » (UCA, p. 57).

Comment apparaît donc la peinture, si ce n'est ni en tant qu'objet visuel, ni en tant qu'objet affectif ou esthétique? Privée de son pouvoir de paraître par le travail de l'écriture, bloquée à la représentation du lecteur, la peinture se voit plutôt définie par la confluence des institutions qui lui confèrent sa valeur marchande et sociale. Chacune de ces institutions est construite par des qualités – souvent peu flatteuses – qui lui sont propres : la Presse est futile et superficielle, se souciant « beaucoup moins des tableaux et des artistes que des personnalités présentes le jour du vernissage » (UCA, p. 12) ou « se cantonna[n]t délibérément dans le domaine des généralités et des anecdotes » (UCA, p. 14). L'Université, incarnée notamment dans la figure de Nowak, est hermétique, ses publications apparaissant dans « une revue d'esthétique passablement confidentielle » (UCA, p. 24) ou sous la forme d'une thèse démesurément volumineuse. Le Musée, on l'a vu, est menaçant, tandis que le Marché de l'art est à la fois transversal et convergent, c'est-à-dire que ses intérêts teintent les autres institutions, dont les membres (des critiques, des universitaires, des conservateurs) finissent par le servir dans le dispositif des ventes aux enchères. Ainsi, s'il est vrai qu'une œuvre « fonctionne [...] dans le

recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité » (Méchoulan 2010, p.36), on remarque que l'importance est inégalement répartie, dans le discours du livre, entre les fonctionnements institutionnels et matériels.

Ces institutions chapeautent ou justifient effectivement chaque remédiation des genres textuels qui sont, dans *Un cabinet d'amateur*, garants de l'existence et de la valeur de la peinture. Le discours du livre montre « to what extent images rely on words for an audience » (Wadhera 2016, p. 67) en insistant de fait sur la performativité des textes dans ces processus institutionnels qui consistent à « assigner des propriétés de *nature sociale* qui sont destinées à apparaître comme des propriétés de nature naturelle » (Bourdieu 1982, p. 60, l'auteur souligne). Cette attention dirigée vers le discours sur les institutions permet de penser autrement « la mention des prix auxquels ont été vendus les tableaux, l'énumération de leurs propriétaires successifs, la précision des querelles entre experts pour l'attribution de telle toile à tel peintre, etc. Ces notations insignifiantes [dit Jacques-Denis Bertharion], dépourvues apparemment de finalité, contribuent à l'illusion référentielle » (1998, p.132). En les considérant au contraire comme fortement signifiantes, on peut plutôt leur attribuer la finalité qui est celle de nourrir le discours ironique sur la valeur des objets d'art et sur la dépendance de la peinture aux institutions ainsi que de maintenir la constante mise en joue de l'image par le texte. Dans cette perspective, *Un cabinet d'amateur*, qui se clôt sur la mystification dont sont victimes « les collectionneurs, les experts et les marchands de tableaux » (UCA, p. 84), est une poursuite (sous forme de revanche) d'une thématique présente dans *La vie mode d'emploi*, quoique peu traitée par la critique : « Dans *La vie mode d'emploi*, si la politique intervient, c'est au niveau d'un refus des institutions : les trois quarts des personnages sont

lancés en général dans des aventures qui sont cassées par la bureaucratie ou par des mécanismes de pouvoir. » (Perec cité dans Bertelli et Ribière 2011, p. 111).

Le « regard en biais » de Perec met ainsi au jour une série de relations entre texte et image en tant qu'elles sont inscrites dans de plus larges structures qui les déterminent, autorisent et légitiment. La résistance de la matérialité de la médiation, qui informe la poétique de la remédiation dans *Un cabinet d'amateur*, est donc aussi celle des institutions, de ce qui tout à la fois confère et menace la valeur de la peinture. C'est cette ambivalence entre maintien et menace, également, que l'on retrouve dans *Dora Bruder*.

Dora Bruder

L'absence signifiante de Serge Klarsfeld

Pour mieux comprendre *ce qu'il y a*, dans *Dora Bruder*, il est intéressant de faire un détour par *ce qu'il aurait pu y avoir*, mais qui ne s'y trouve pas : la figure de Serge Klarsfeld, ses *Mémoriaux*⁸⁸ et la mention de son rôle clé dans la démarche de Modiano. Alan Morris souligne : « This failure to acknowledge Klarsfeld is surely the greatest omission of them all. The famous *militant de la mémoire* has been airbrushed out of the narrative completely, his work and that of his team regularly being appropriated by the author-figure himself » (2006, p. 283, l'auteur souligne). Or, on ne saurait relier cette dynamique d'appropriation-omission à un acte malvenu de plagiat ou de non reconnaissance. Au contraire, la correspondance entre Patrick Modiano et Serge Klarsfeld et l'important article de *Libération* intitulé « Avec Klarsfeld contre l'oubli » (1994) redonnent la part belle à l'historien et avocat, qui fait lui-

⁸⁸ Les *Mémoriaux* de Serge Klarsfeld constituent une œuvre évolutive (depuis les années 1990 notamment), dont les moments phares sont : *Le mémorial de la déportation des Juifs de France*, premier volume datant de 1978, puis *Le mémorial des enfants Juifs déportés de France*, paru en 1994.

même mention des aspects bénéfiques de la quête de Modiano dans ses propres livres⁸⁹. Klarsfeld et son œuvre, toutefois, ne sont pas simplement *omis* dans *Dora Bruder*; ils semblent presque *rayés, raturés*, par moments. Ainsi l’auteur-narrateur clame-t-il avoir « l’impression d’être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d’aujourd’hui, le seul à me souvenir de tous ces détails » (DB, p. 50), faisant de son travail de mémoire une démarche résolument solitaire, et ce, trois pages seulement avant de livrer l’une des informations les plus signifiantes pour la trajectoire de Dora – information obtenue, de surcroît, grâce à Klarsfeld. Modiano écrit : « La seule chose que je savais, c’était ceci : j’avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. *Apatride*, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz. » (DB, p. 53-54, italiques dans le texte). Cette liste, on l’apprendra à travers des propos tenus par l’écrivain hors de *Dora Bruder*, est en réalité contenue dans le premier *Mémorial*, à aucun moment crédité, de Klarsfeld.

Morris propose une hypothèse intéressante et cohérente pour justifier la mise à distance de Klarsfeld et de son travail dans les pages de *Dora Bruder* :

Leaving Klarsfeld’s contribution [...] as a *non-dit* helps to bolster the thematics of *Dora Bruder*, where silence, absence, voids, secrets, hidden or lost information, and the untold are paramount while, more generally, having a protagonist who conducts his *own* investigation, and who is not always entirely reliable, or even able to reveal information known to exist, is one of the aforementioned – and perfectly understandable – ways in which *Dora Bruder* is integrated into a coherent *œuvre*. (Morris 2006, p. 283).

Cette hypothèse pourrait également se voir complétée par une autre, posée à partir du regard (intermédial) particulier qui est ici posé sur *Dora Bruder* : l’inclusion explicite de la figure de Klarsfeld dans le fil du texte serait venue contrecarrer ou, à tout le moins, amoindrir l’isotopie

⁸⁹ Voir, pour une discussion plus détaillée sur cette relation, Alan Morris, « "Avec Klarsfeld contre l’oubli". Patrick Modiano’s *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, vol. 36, n° 3, 2006, p. 269-293.

du blocage et des heurts dans la transmission qui traverse, voire qui justifie le livre. Les chemins – de la pensée, du regard, du corps, du désir, du souvenir – sont esquissés pour mieux se voir rompus, détournés ou embrouillés et les documents explicitement remédiés tranchent avec ceux, offerts et bienveillants, que constituent les travaux de Klarsfeld. Les photographies floues et muettes, les lettres ignorées, les fiches enfouies, les cartes d'identité menaçantes « avec le cachet "juif" ou "juive" » (DB, p. 56) sont ce qui, significativement, occupe l'espace de l'œuvre au détriment des travaux de l'historien juif. L'hypothèse que l'omission du travail de mémoire effectué par Klarsfeld permet d'articuler est que la résistance de la matérialité de la médiation dans la poétique de l'œuvre, qui vient bloquer le déploiement et l'élaboration du récit, modélise dans l'écriture la résistance des dispositifs archivistiques qui sont, pour leur part, bien présents dans l'écriture de Modiano.

À cela s'ajoute le fait que les démarches de Modiano et de Klarsfeld, si elles peuvent être considérées comme complémentaires, traduisent deux mouvements contrapuntiques de conception de la mémoire. L'articulation d'une finalité par la reconnaissance de la mort et le processus de fixation pour la postérité d'« une mémoire indiscutable, incontestable, indispensable » (Klarsfeld 2001, p. 5) tel qu'il est impliqué par les *Mémoriaux* sont un miroir inversé du projet de Modiano qui, lui, travaille davantage l'aspect in-fini de la disparition, la mise en mouvement d'une mémoire toujours en train de se faire, la remembrance et la survivance après la mort (du temps) décrétée par Klarsfeld. C'est dans la relation à la (temporalité de la) mort, effectivement, que les deux entreprises diffèrent. Modiano mine cette chronologie permettant à l'Histoire d'avoir une résolution, une fin. Il se garde bien de préciser, par exemple, les circonstances d'acquisition des photographies, dont l'une a été trouvée au cimetière de Bagneux – lieu fixe de stèles et de deuil, évidemment – par Serge Klarsfeld. Ainsi

les deux démarches d'écriture ne correspondraient pas tout à fait à « two types of memorial » (Morris 2006, p. 285), mais à un mémorial permettant le deuil d'une part, et de l'autre, à un refus de ce deuil à faire impliqué par la performativité et l'in-fini du motif de la disparition chez Modiano⁹⁰. Une mémoire à fixer, l'autre à créer, toutes deux à transmettre.

Devant « l'aloï » : de la précarité des archives

« J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Et deux ans ont encore été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance : Paris, XII^e arrondissement » (DB, p. 14), nous dit l'auteur-narrateur. Contrairement à ce que laisse entendre la proposition de Jeanne Bem discutée plus tôt (voir p. 86), on voit qu'il serait abusif de définir la date de naissance de Dora comme l'origine d'une ligne droite qui serait tracée par l'auteur en tant que biographe; si on veut identifier une origine à l'écriture-quête mise en place dans *Dora Bruder*, il faut davantage chercher dans ces quatre années qui ont précédé la connaissance de la date présumée originelle, dans les impossibilités qui ont d'abord entouré les coordonnées de cette venue au monde.

C'est effectivement ce à quoi nous invitent les pages qui suivent la révélation de la date de naissance, dans lesquelles le narrateur expose la chaîne des étapes par lesquelles il a dû passer pour avoir accès à une copie intégrale de l'acte de naissance de Dora. Démarche qui est ici exemplaire d'une réponse à la disparition telle qu'expliquée par Dominique Rabaté : « Contre cette force de l'oubli et d'anéantissement, il faut [...] mobiliser tous les témoignages, toutes les archives, tout ce qui garde trace d'une vie réelle » (2015, p. 27). Or, ce *désir de l'archive* dialogue inexorablement avec les *dispositifs archivistiques* qui, dans *Dora Bruder*, sont mis de

⁹⁰ *Dora Bruder* ayant, dans l'œuvre de Modiano, un statut à part, ces considérations ne sauraient englober la totalité des modalités de la disparition chez cet auteur.

l'avant dans leurs aspects les plus menaçants. Menaçants pour celui qui y circule, nous le verrons, mais pour les archives également, précarisées par la force d'oubli qui constitue le revers de tout geste d'archivage. Cette ambivalence entre pérennisation et fragilisation des traces est effectivement thématifiée de façon explicite : « Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient. » (DB, p. 13).

Les ambivalences des gestes de consignation, de destruction et d'archivage, en effet, constituent une part importante du discours de *Dora Bruder*. Il y a d'un côté, bien sûr, des gestes de destructions réels ou supposés : « De toutes les investigations exercées par la Police des questions juives, aucune trace ne subsiste » (DB, p. 67). Puis :

Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents à mesure qu'ils devenaient caduques. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où ceux qui avaient été classés dans la catégorie « juifs » ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans. (DB, p. 76).

S'y trouvent des mouvements *a priori* plus positifs d'énonciation mémorielle par les archives, également, qui semblent avoir attendu, dans leur longue consignation silencieuse, qu'un temps suffisant soit passé : « Maintenant que se sont écoulés près de soixante ans, ces archives vont peu à peu livrer leurs secrets » (DB, p. 83). Mais *Dora Bruder* expose aussi, à partir de ces mêmes archives, des phénomènes complexes qui font de l'auteur-narrateur, ainsi que du lecteur du livre, les destinataires indus de documents adressés à autrui. Ainsi en est-il de ces lettres, devenues archives, qui subsistent dans la caserne spectrale de la Préfecture de police de l'Occupation. Des lettres bloquées dans leur processus de médiation, qui parlent aujourd'hui parce que l'on n'aura pas daigné les écouter en 1942 :

Mais il reste, dans les archives, des centaines de lettres adressées au préfet de police de l'époque et auxquelles il n'a jamais répondu. Elles ont été là pendant plus d'un demi-siècle, comme des sacs de courrier oubliés au fond du hangar d'une lointaine étape de l'Aéropostale. Aujourd'hui nous pouvons les lire. Ceux-là à qui elles étaient adressées n'ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c'est nous, qui n'étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires. (DB p. 84).

À cette vue en surplomb des dispositifs s'adjoint un parcours de l'intérieur, sorte de déconstruction par exposition des blocages qui se dressent entre le narrateur et, en l'occurrence, la copie intégrale d'acte de naissance de Dora. Comme Nicolas Xanthos l'a déjà souligné, certains aspects de la quête de Modiano rappellent parfois « avec insistance le *Devant la loi* de Kafka » (2011, p. 223), parabole mettant en scène une sentinelle qui a pour seule fonction de *bloquer l'accès* à la Loi. C'est effectivement dans un milieu anxiogène tissé par un vocabulaire presque carcéral, voire concentrationnaire que le sujet se déplace parmi les « grandes grilles et la cour principale » (DB, p. 16), les barrières, les plantons dont l'un, « d'un geste brutal, [signifie] de faire la queue avec les autres » (DB, p. 16). Ceci enrichi d'un champ lexical explicite : *rabrouer, gendarme?, policier?, prison, « mes lacets, ma ceinture, mon portefeuille »* (DB, p. 17), *gardien, panique, vertige, mauvais rêve*, ces éléments menant vers la réminiscence d'un vertige vécu dans les dédales d'une autre institution française : l'hôpital, vingt ans plus tôt.

Autant d'éléments qui bloquent la progression de l'auteur-narrateur lorsqu'il se rend à la mairie du XII^e arrondissement, service de l'état civil, puis au palais de justice où il se bute à ces obstacles, à une chaîne de représentants de la loi à qui il n'ose pas « demander par où on accèd[e] à l'escalier 5 » (DB, p. 17) qu'il cherche (le trope de l'escalier n'était pas sans rappeler le parcours du K. de Kafka vers son premier « interrogatoire », dans *Le procès*). Cela pour apprendre, finalement, qu'il doit plutôt « écrire à M. le procureur de la République,

parquet de grande instance de Paris, 14 quai des Orfèvres, 3^e section B » (DB, p. 18) pour enfin recevoir l'acte de naissance en question, trois semaines plus tard, par la poste. Ce chemin tortueux se voit esquissé dans une écriture qui est, de plus, bloquée par des remédiations improductives – comme celle d'un formulaire qui se dresse au lieu d'une parole directe et qui, après avoir occupé la quasi-totalité d'une page, amène une réponse de toute façon négative.

Si la critique modianienne s'est généralement concentrée sur Dora Bruder en tant qu'elle est « plongée dans l'absence » (Shulte Nordholt 2011, p. 534), cette déconstruction des mécanismes de conservation et de transmission permet plutôt d'étudier la complexité de l'hypermédiateté de sa présence au monde, soit les archives, qui conservent sa plus petite part d'existence – son nom – mais qui, en même temps, la met en péril. Le livre met effectivement en évidence le poids, d'une part très léger, et de l'autre, très lourd, de l'hypermédiateté inhérente à la disparition : le poids du léger petit acte de naissance enfoui sous le lourd dispositif kafkaïen, dont la mise en place et le maintien sont toutefois déterminés par la somme de ces toutes petites traces d'existences passées qui en font partie.

Ces heurts que pose un système qui apparaît dans ses ramifications, dans ses blocages, bref, dans son opacité constitutive, traduisent toute l'efficacité du dispositif qui se dresse autour de l'acte de naissance de Dora. Les propos de Galloway expliquent cette logique à partir d'une dynamique paradoxale : « the more intuitive a device becomes, the more it risks falling out of media altogether, becoming as naturalized as air or as common as dirt » (2012, p. 25). Galloway poursuit en citant Michel Serres qui traite, pour sa part, des parasites essentiels au maintien de la relation de communication : « Les systèmes marchent parce qu'ils ne marchent pas. Le non-fonctionnement demeure essentiel pour le fonctionnement [...] [L]a relation est la non-relation. Et c'est cela, le parasite » (Serres 1980, p. 107). Chaque gardien qui performe

son rôle de planton en ralentissant la progression de l'auteur, qui fournit des indications imprécises, qui dirige le narrateur vers une autre instance, contribue en réalité à maintenir le « bon » fonctionnement et la pérennité relative des structures qui régulent les relations de pouvoir et de savoir qui, si elles accentuent les mécanismes de blocage qui assurent leur prégnance, risquent à la fois de faire disparaître tout à fait les archives, comme « ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un » (DB, p. 16). En même temps, cette résistance des plantons et de l'administration est précisément ce qui densifie l'hypermédiateté de l'existence de Dora qui n'apparaît plus en creux, mais en relief dans la réalité des documents, des actes de communication et des institutions se concentrant autour d'un acte de naissance, lequel acquiert alors une dimension presque auratique.

Modalités d'une éthique de la remédiation

Ces blocages, ce sont aussi ceux du récit biographique. Les informations livrées par l'acte de naissance auraient pu faire l'objet d'une narration installant les lieux, les « personnages », la situation initiale – littéralement – de la vie de Dora, mais ce procédé aurait gommé les enjeux significatifs de l'hypermédiateté de l'existence de la jeune fille. Une forte dimension éthique s'adjoint à la remédiation de l'acte de naissance qui, avant d'être finalement produit entre guillemets – et au lieu d'être oublié au fond des archives –, contribue à exposer l'interaction, voire l'interdépendance entre la méta-structure kafkaïenne et les minuscules documents archivés devant lesquels le dispositif fait bloc. Comme dans *Le procès* de Kafka encore une fois, le parcours de l'auteur-narrateur apparaît dans sa performativité en ce qu'il fait poindre les différents maillons, situés dans des lieux divers, de ce qui maintien et menace, conserve et transmet, immobilise et meut les vestiges du passé.

On voit ainsi en quoi il est problématique de considérer Modiano comme un gardien de la mémoire, à l'instar d'une part importante de la critique : les gardiens, dans *Dora Bruder* et dans l'œuvre de cet auteur en général, sont au contraire ceux qui menacent la mémoire. Qu'ils prennent le visage d'un planton désobligeant, d'un commis dans un comptoir de photographies, ou même, d'un parent, les gardiens sont ceux qui peuvent détruire ou cacher cette mémoire et non pas la transmettre.

Une seconde forme d'éthique de la remédiation se manifeste également dans les pages suivant la saga de l'acte de naissance, dans un chapitre inauguré par la dissolution de quelques mots de ce dernier document dans l'énonciation de Modiano, sans guillemets, avec le passage des nombres en chiffres arabes plutôt qu'en lettres. On effectue alors un passage vers la figure du père : « Ernest Bruder. Né à Vienne, Autriche, le 21 mai 1899 » (DB, p. 21). Dans cette section, l'auteur, plus généralement, « essaye de reconstituer le périple d'Ernest Bruder » (DB, p. 23) à partir de ses date et lieu de naissance et de quelques données sur le contexte social de l'époque. Il sait « qu'Ernest Bruder a été "2^e classe, légionnaire français" » (DB, p. 23) et c'est à partir de cette autre information, contenue sur une seconde petite fiche récupérée, qu'il tente de proposer une trajectoire biographique qui aurait pu mener Ernest Bruder vers Paris, où il a épousé la mère de Dora à 25 ans.

Ce dernier document mentionné est défini comme « une petite fiche parmi des milliers d'autres établies [...] pour organiser les rafles de l'Occupation et qui traînaient jusqu'à ce jour au ministère des Anciens Combattants » (DB, p. 23). Cette fois, contrairement à ce qui est mis en œuvre dans le cas de l'acte de naissance de Dora, la fiche en question n'est pas citée dans son entièreté. L'auteur se limite à ce qui a ici été reproduit au paragraphe précédent, puis ajoute, quelques pages plus loin, que « La petite fiche d'Ernest Bruder, "2^e classe légionnaire

français", indique aussi "mutilé de guerre 100 %" » (DB, p. 25). Les guillemets sont toujours conservés; le contenu de la fiche ne passe jamais dans l'énonciation de l'auteur, qui ne va donc à aucun moment s'en approprier la valeur. Ce petit document est lui-même mutilé, fragmenté, disséminé dans les pages et maintenu dans une sorte de distance par rapport à l'acte d'écriture. Certaines données de cette fiche resurgissent effectivement à quelques moments, mais ce n'est que beaucoup plus tard qu'elle apparaît, toujours entre guillemets, dans toute son horreur, dans un chapitre qui commence cette fois par « Ernest Bruder a été arrêté le 19 mars 1942, ou, plus exactement, interné au camp de Drancy ce jour-là » (DB, p. 81). La fiche se voit, alors, intégralement citée :

« Bruder Ernest
21.5.99 – Vienne
n° de dossier juif : 49091
Profession : Sans
Mutilé de guerre 100 %. 2^e classe légionnaire
français gazé; tuberculose pulmonaire.
Casier central E56404 »
Plus bas la fiche porte une inscription au tampon : recherché, suivie de cette note au crayon : « Se trouve au camp de Drancy. » (DB, p. 81, les guillemets sont dans le texte).

Ce dont Modiano s'est servi pour retracer les premières années de vie du père de Dora Bruder est donc, nous l'apprenons à ce moment, le document qui contient la preuve de son assassinat. Si, dans les premières pages du livre, un acte de naissance peut apparaître dans son entièreté, avec la typologie et les normes d'écriture qui lui sont propres, on découvre qu'une fiche initialement établie pour mieux faire disparaître un individu ne saurait recevoir le même traitement. La charge morbide de ces documents est résumée : « Ceux-là mêmes qui sont

chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement⁹¹ » (DB, p. 82).

Ainsi ont donc lieu, dans ce chapitre qui fait partie des sections inaugurales du livre érigées en lieux de création plutôt que déterminées par les mécanismes de destruction, une manipulation et un détournement de l'un des documents les plus puissants dans ses effets négatifs parmi ceux qui s'agencent à l'écriture de Modiano. Comme pour en renverser la charge, ce document est d'abord remédié dans un chapitre dédié au devenir du père de Dora, à son émergence dans le livre ainsi qu'à son destin probable depuis sa propre naissance jusqu'à son mariage. On se sert de la fiche – presque toujours accompagnée de l'épithète « petite », qui contraste avec la lourdeur des informations qui y sont inscrites – pour lui créer un nouveau trajet de vie qui, bien que spéculatif, correspond à un mouvement contraire par rapport à celui qui aurait un jour été instigué par cette archive. Ce n'est donc pas, dans cette section du livre, Ernest Bruder qui disparaît dans la fiche, mais l'effectivité de cette petite fiche qui disparaît en étant détournée, rompue, occultée et mise à distance par l'écriture de Modiano. Dans le cas présent, le procédé de remédiation qui consiste à inclure des parties de la fiche d'Ernest dans *Dora Bruder* apparaît comme une démarche de distanciation nécessaire, un refus de dissoudre l'acte d'écriture de la fiche dans l'acte d'écriture de l'écrivain. L'utilisation des guillemets demeure effectivement la première et la plus efficace façon de dire « ce n'est pas moi qui ai d'abord écrit cela, je n'en suis pas le responsable ».

⁹¹ Ce qui résonne avec le jeu de mots que formule Didi-Huberman à partir d'une triste vérité : « Les Roms sont fichés, un bon moyen pour les fichier dehors » (2009, p. 41).

Condensation

Plus encore que les informations recueillies au fil des années, qui n'auraient fourni qu'une maigre matière pour un récit biographique pauvre, Modiano inscrit la matérialité de sa démarche dans le devenir de son écriture, esquisse une éthique de la remédiation, questionne le motif de la disparition par des voies essentiellement intermédiaires. Ce faisant, il rappelle la non-neutralité des supports (documentaires, archivistiques), la prégnance des institutions qui les portent, les dispositifs qui embrayent ou empêchent la mémoire, et ce, en interrogeant la capacité du geste d'écriture littéraire à produire du savoir et de la connaissance. On y découvre que la disparition implique un éclatement de ce qui disparaît, qui se manifeste dans une multitude de relations venant reconfigurer les limites de l'individu. La relation entre Dora Bruder et le dispositif kafkaïen est un exemple de cet éclatement qui excède les frontières de la pure biographie.

Dans *Un cabinet d'amateur*, la relation *a priori* si naturelle qui unit le texte à l'image par la voie de la description est détournée pour mieux faire apparaître ce qui n'apparaît pas, dans la posture ironique qui traverse l'œuvre. Le regard en biais qu'offre l'ironie, selon Perec, repose ici sur des procédés intermédiaires en ce sens que les médialités se mettent en évidence de façon mutuelle par la défamiliarisation qu'induisent ses agencements. En présentant un faussaire ayant axé sa stratégie sur la production de documents attestant l'authenticité de sa collection, *Un cabinet d'amateur* offre un intéressant point de vue sur les relations entre les œuvres visuelles, les médialités qui les documentent et les institutions, à la fois salvatrices et menaçantes, qui les autorisent. Dans *Un cabinet d'amateur* comme dans *Dora Bruder*, on met en évidence que la remédiation, en régime hypermédiat, devient manipulation du devenir d'une existence, avec ce que cela apporte comme charge éthique.

Conclusion

La conjonction de ces trois analyses en diptyques fait ressortir certains éléments éclairants pour la problématique générale. Il est d'abord intéressant de noter que les trois éléments disparus, dans les œuvres, *ne disparaissent pas seuls* : du texte de Perec disparaît non seulement le *Cabinet d'amateur*, mais l'image de la peinture en général; du livre de Modiano disparaissent Dora Bruder et le Paris de cette époque, avec ses lieux et ses habitants; du film de Nolan disparaissent les corps, puis le soi et l'idée même d'identité. Il a déjà été posé que la disparition contribuait à reconfigurer les limites de l'objet ou de l'individu, mais les œuvres étudiées ajoutent à cela que le disparaître n'est pas autarcique : une disparition physique entraîne nécessairement une disparition (ou, à tout le moins, une problématisation) de l'ordre symbolique qui se voit nécessairement heurté. Ainsi la disparition résiste-t-elle à la définition d'un espace et d'un temps, mais elle résiste également à la définition d'une échelle de valeur claire pour son objet, qui finalement ne disparaît pas seul.

L'objet, en cela, disparaît toujours « dans un ensemble », pour reprendre l'expression que Deleuze utilise lorsqu'il définit sa conception du désir. Désir et disparition, effectivement, sont intimement liés, notamment dans la production d'agencements que les deux notions impliquent. Ces analyses avaient pour but de montrer comment les agencements produits par la disparition, relevant essentiellement de la (re)médiation, contribuent à configurer non seulement l'objet, mais tout cet ensemble *dans lequel* se produit la disparition. Ensemble hypermédiat dont la manifestation se trouve tributaire du disparaître.

Les analyses ont également montré que le désir d'immédiateté, lui aussi intimement lié au disparaître, peut prendre différentes formes. La figure du sujet qui désire connaître ou

posséder immédiatement un objet n'est pas la seule à avoir été rencontrée dans l'étude des œuvres. Chez Modiano, par exemple, le désir d'immédiateté prend plutôt la forme d'une exploration de l'aspect performantiel de l'écriture capable de créer une mémoire à rebours. Chez Perec, il se confond d'une part avec le (traitement ironique du) fantasme de l'authenticité, et d'autre part avec la recherche toujours différée d'une origine fuyante. Pour Nolan, si le fantasme d'authenticité est également présent, il se voit complété par le désir d'une immédiateté entre soi-même et l'autre, d'une collision parfaite entre deux corps visant à réduire le duel au singulier.

Analyser les problèmes de la disparition dans les œuvres en conjonction avec les enjeux de la remédiation a permis de mettre en évidence le rôle que la médiation joue à différents moments du processus de disparition, notamment dans la reconfiguration de l'objet que cette relation implique. On peut désormais avancer que la déréférentialisation (la rupture dans la structure référentielle du réel, l'opacité des déictiques désorientés, l'inconnu quant à l'*état* du référent), comme premier rapport de la disparition à la médiation, est la force négative essentielle aux processus singularisation, forme active du remembrement hypermédiat. Or, cette reconfiguration hypermédiatée issue des gestes de suture et des processus de singularisation des objets ne saurait se confondre avec une forme positive pleine et tangible de ce qui a disparu. Le traitement des relations intermédiaires exposées dans les œuvres et les dynamiques qui, de façon plus générale, informent la poétique de la remédiation, affichent plutôt les heurts et lieux de menace constitutifs de la singularisation, processus essentiellement hétéronome. Dans cet esprit, l'authenticité, la survivance et l'institution constituent trois lieux d'interrogation qui, se dégageant de la mise en relation des œuvres, se sont avérés fertiles pour analyser différentes dynamiques intermédiaires à la fois reliées et confrontées à la disparition.

Bien que les analyses aient été découpées pour mieux être orientées par les trois concepts, un aspect transversal en est ressorti : il s'agit, largement, de *l'oscillation entre construction et destruction*, qui se retrouve selon différentes modalités dans les trois derniers chapitres. Thématique liée au miroir renversant et provoquant le vertige chez Perec, cette oscillation revêt une forte dimension éthique chez Modiano, alors qu'elle émerge davantage de la force du temps et de la non-fiabilité du visuel et de la narration chez Nolan. Dans les trois cas, cet effet de balancier soutenu entre la construction et la destruction rappelle et illustre la complexité des rapports entre disparition et remédiation, qui ne sauraient répondre à une logique de la substitution. Contre les dangers des perspectives constructiviste ou positiviste qui adopteraient une téléologie de la complétion ou de la résurrection, il faut en effet porter son regard sur la relation, l'interaction et la participation en tant qu'elles sont autant de lignes de force qui créent, déforment, annihilent, réitèrent, reproduisent, oublient, trompent, érigent ou menacent.

Ce sont ces différents effets de la médiation qui constituent, selon le point de vue ici adopté, l'essentiel du discours des trois œuvres à l'étude, qui posent la question de la relation entre (re)médiation et objet hors du paradigme de la représentation (ce dernier paradigme étant, on l'a vu, mis à mal par la disparition). Dans le régime de l'hypermédiateté que dessinent les œuvres, on a vu que l'authenticité est un fantasme que seule la performance de l'inauthentique peut atteindre, que la temporalité de la disparition est nécessairement anachronique et que des gestes de suture peuvent amener des médiations à participer à la trajectoire d'une identité avec laquelle elles n'entretiennent aucun lien direct. Finalement, l'hypermédiateté est un régime qui demande de repenser les systèmes binaires tels qu'ils distinguent le réel de l'imaginaire, le vrai du faux, le présent du passé ainsi que le présent de l'absent, le soi de l'autre, et ce, à partir

de la pensée de la performativité, dans la conjonction de ses aspects performanciel et performatif.

Conclusion générale

Ou bien peut-être, je disparaissais à vos yeux, progressivement, sous la somme des informations que vous projetez sur moi. Moi dont la nudité vous dérange, nudité de corps, nudité de mémoire, vous vous employez à me recouvrir, et vous appelez ça me connaître.

– Cécile Portier, *Étant donnée*

La disparition est-elle une production?

Que signifie donc cette « valeur productive » qui s'est vue imputée, dans les pages de cette thèse, à la notion pourtant tragique et *a priori* soustractive qu'est la disparition? Il est impératif, pour répondre à cette question, d'éliminer les connotations strictement positives que pourrait revêtir l'expression. Si la disparition a effectivement une valeur productive, c'est qu'elle permet (ou force) l'émergence d'interactions nouvelles, aussi conflictuelles peuvent-elles s'avérer. Ceci ajouté au fait que d'autres relations, préexistantes, voient plutôt leurs valeurs accrues ou, à tout le moins, modifiées par la disparition d'un objet qui, dans la forme positive de son existence, les occultait. Si la dernière section se clôt sur une injonction à repenser les systèmes d'oppositions binaires grâce aux principes épistémologiques qui informent la perspective performative, il importe de souligner qu'il ne s'agit pas ici d'un plaidoyer pour une pensée de l'hybridité ou de l'entre-deux, mais pour celle du mouvement et du déséquilibre. Déséquilibre entre les pôles des systèmes binaires exposés, mais entre certains processus moins absolus qui se conjoignent dans l'idée de disparition, également : entre l'irréremédiablement perdu et le perpétuellement retrouvé, entre le toujours disparu et le remembrement possible, entre le devenir-mort et la survivance, oscillations qui toujours mènent au déséquilibre entre le maintien, le devenir et la menace de l'existence.

La disparition aurait finalement une forte matérialité, laquelle peut se manifester dans les traces matérielles du passage d'un objet ou d'un individu, oui, mais dans ce qui relève de la (re)médiation à plus forte raison. La *matérialité*, rappelons-le, n'a pas été traitée dans cette thèse dans son acception purement physique, mais dans les aspects performatifs que peut recouvrir une définition plus active de cette notion (tel qu'on l'a vu avec Gumbrecht et Bouchardon, par exemple). Si la matérialité de la médiation implique sa performativité et sa participation à la création de la réalité, parler de la matérialité de la disparition suppose que l'on puisse également penser l'idée *a priori* paradoxale d'une performativité de la privation de paraître. Cette idée prend son sens dans la conjonction qui est apparue comme essentielle entre la disparition et le désir d'immédiateté qui, en tant que producteur d'agencements (selon la conception de Deleuze et Guattari), permet de concevoir que des mouvements soient engendrés par le disparaître.

L'étude du lien entre la disparition et la résistance de la matérialité de la médiation telle qu'elle définit le procès énonciatif d'*Un cabinet d'amateur*, de *Dora Bruder* et de *The Prestige* a permis de construire le concept d'hypermédiateté comme étant cet espace à la fois conceptuel et relationnel *dans lequel* ce désir d'immédiateté produit son objet. Or, les analyses ont montré que ce régime d'interaction peut s'avérer excessivement complexe, se révélant potentiellement infini dans l'espace comme dans le temps, en plus d'exposer le problème du devenir d'un objet toujours ouvert à la reconfiguration. La problématisation des structures référentielle, narrative et représentative qu'implique l'idée de disparition a mené à la conceptualisation d'une relation dynamique particulière entre médiation et objet que l'on a ici appelée « singularisation ». Le concept de singularisation s'est graduellement imposé devant le besoin de concevoir les processus d'institution des objets du monde d'une façon qui

contrecarrerait la tendance vers l'essentialisation et limitation des identités. C'est également une notion qui admet les processus anachroniques dans le devenir d'un objet, dont la trajectoire ne saurait correspondre à un schéma simplificateur allant de l'origine à l'anéantissement, de la naissance à la mort. La singularisation agit plutôt comme une forme d'agglutination centripète, dynamique et mouvante qui conjoint différentes valeurs à une « cristallisation identitaire » donnée, toujours plurielle et temporaire.

En d'autres mots, la singularisation serait un *apparaître* mouvant qui, confronté au problème de la disparition, ouvre vers la poursuite d'une trajectoire hypermédiante. La disparition permet effectivement ce « regard en biais » que Perec désirait poser sur les choses, regard qui fait cette fois apparaître non pas l'objet dans la forme positive de son existence, mais la somme des relations, souvent tributaires de processus de médiation, qui participent de la trajectoire (essentiellement non linéaire) d'un objet ou d'un individu. La disparition, finalement, est un conflit avec le paraître qui mène à *voir autrement*.

C'est d'ailleurs ainsi que la pensée du disparaître a été convoquée en tout premier lieu, c'est-à-dire pour poser un regard sur des phénomènes intermédiaires sans la distraction du référent. La disparition est plus précisément apparue comme un facteur de *défamiliarisation* des médialités qui, opacifiées par les processus de déréférentialisation et mises en relief par les agencements dans lesquels elles se voient prises (dans le procès des œuvres, notamment), se construisent dans ces interactions. Si l'« intermédialité intracompositionnelle » – soit les phénomènes intermédiaires de transfert ou d'imitation qui peuvent prendre forme dans un produit médiatique unique – induisent d'eux-mêmes cette défamiliarisation devant les médialités agencées, cette défamiliarisation est apparue comme accentuée par la conjonction des processus intermédiaires à l'œuvre et du motif de la disparition. Voilà notamment ce qui a

supposé que l'on dépasse les logiques de transfert et d'imitation pour englober le plus large réseau discursif émanant des œuvres en parlant, plus fortement, d'une poétique de la remédiation. En définitive, notons le fait signifiant que selon ce qui a été exposé, cette poétique de la remédiation mène à penser tout à la fois la *défamiliarisation* et la *singularisation*. Bien que ces deux notions correspondent ici à deux processus distincts, il convient de noter qu'elles se conjoignent toutes deux dans les traductions françaises possible du terme « *ostranénie* » tel que conçu par Victor Chklovski dans *L'Art comme procédé*.

La performativité comme dispositif conceptuel

La pensée de la performativité, dans la conjonction des aspects performatif et performanciel qui se sont vu conjoindre pour former une sorte de dispositif conceptuel, ressort comme étant le moteur sous-jacent à l'entreprise de la thèse dans son entièreté. Le performatif et la performance sont deux notions qui ne sauraient se confondre, issues de domaines et de traditions différentes et trouvant leur application dans des champs distincts. Or, les penser conjointement, sous le chapeau de la performativité (ce qui n'est pas tout à fait étranger à la démarche de Judith Butler, par exemple), a permis de faire dialoguer les sens transitif et intransitif de cette notion qui, dépassant la force d'action d'un concept, a su instiguer le « tournant performatif » dans la pensée contemporaine, traversant les domaines et les frontières nationales.

C'est ce qui a initié la discussion liminaire sur l'intermédialité, dans laquelle il a été proposé de parler d'une posture épistémologique plutôt que d'un axe de pertinence ou d'un concept, même polymorphe. Si l'intermédialité résiste à l'acte de définition, c'est finalement parce qu'elle ne peut pas être qualifiée avant qu'elle ne soit *performée*. Le problème de la

performativité est également sous-jacent à la discussion sur la notion de média, qui a finalement été mise de côté au profit de la médiation – ce qui, selon Jean-Marc Larrue, témoigne du triomphe de la pensée performative dans le domaine de l’intermédialité, qui aurait entrepris sa période « postmédiatique ». Cette rupture épistémique est majeure, puisqu’elle implique de déplacer notre regard des objets vers l’action – et de considérer les médias eux-mêmes comme des activités –, ce qui démultiplie les agentivités et lieux d’interactions possibles.

Le prisme de la performativité a également permis de définir le tracé du motif de la disparition dans les œuvres, lesquelles ont alors été comparées aux romans qui leur sont liés et qui les ont précédées dans le temps. Les aspects performatifs et performanciers liés au disparaître, qu’ils soient partagés ou non par les œuvres étudiées en dispositif, ont effectivement permis de tisser les premiers nœuds entre la disparition et la remédiation telle qu’elle est mise en œuvre dans le corpus. Ces nœuds ont ensuite mené à concevoir la disparition dans son aspect in-fini ainsi que dans son rapport à la performativité, justement, en tant qu’elle s’oppose à la logique du constatif. La disparition n’a pas davantage de début et de fin qu’elle n’a de résultat.

Voilà qui détermine des caractéristiques importantes du régime de l’hypermédiateté, dont la conceptualisation, encore, s’est avérée fortement tributaire de la pensée performative. Il s’agit d’un régime dans lequel les objets sont créés par la médiation (répondant ainsi à l’acceptation transitive de la performativité), mais dans lequel aussi la médiation devient elle-même immédiate, lieu d’action performancière. C’est ici l’acceptation intransitive qui est mise de l’avant, là où l’action est autotélique.

Finalement, dans le but de formuler des arguments qui soutiendraient l'idée que la disparition renferme effectivement une valeur productive en ce qu'elle crée à la fois son objet et les relations intermédiaires qui participent à son devenir, la performativité a également traversé les analyses de la dernière section. Dans ces dernières ont été conjointes les deux acceptions de la performativité pour mieux jouer de leur interaction. Les trois analyses en diptyques ont donc servi à analyser d'une part comment les médialités agencées se construisent dans leur interaction, et d'autre part, mais en même temps, comment ces interactions (re)configurent l'objet et le milieu hypermédiats qui en émergent.

Plus encore que les questionnements qui ont informé les deuxième et troisième parties de la thèse, c'est le chemin pour arriver à le formuler qui constitue, peut-être, la part la plus importante de la démarche. Il s'agissait d'abord de revisiter les théories intermédiaires dans le contexte épistémologique actuel pour produire un discours inédit sur le phénomène formel en tentant de dépasser les logiques de l'imitation, du transfert et de la représentation. C'est l'élaboration de ce cadre théorique, qui n'a pas été seulement posé mais davantage construit par l'énonciation de propositions conceptuelles qui me sont propres, qui a permis aux bases du concept d'hypermédiateté de s'ériger. Il s'agit en quelque sorte d'une façon de pousser encore plus avant l'idée de performativité de la médiation qui non seulement a une valeur active, mais participe au procès de singularisation des objets du monde dont les qualités essentielles et ontologiques demandent perpétuellement à être repensées. Le détour par la période postmédiatique de l'intermédialité, l'illustration de sa pertinence par le cas du cinéma et les variations sur la notion d'hybridité sont apparues nécessaires dans la mesure où ces éléments ont par la suite permis de se pencher sur les phénomènes intermédiaires dans les œuvres du

corpus, bien que ceux-ci relèvent d'ordres considérablement distincts, le plus souvent hors des grands régimes médiatiques. Et de les traiter en tant qu'ils sont inscrits dans une chaîne d'activités, d'agentivités et de matérialités, dans une conjoncture qui participe également aux procès de singularisation des objets de la réalité, bien que ces formes de médiation sortent des grandes relations littérature-cinéma, texte-image, roman-photo, par exemple. Les conjoindre sans distinction sous le terme d'« archives » ou de « documents » occultait également trop de différences dans ces médiations agencées. Dans tous les cas, la remédiation est effectivement apparue, dans ses modalités les plus diverses, comme inhérente au disparaître et essentielle à l'émergence et au maintien de l'existence-dans-la-disparition, tel que le supposait l'hypothèse de recherche initiale.

L'une des questions qui demeurent est toutefois de savoir si l'hypermédiateté est un régime propre à la disparition, ou si le problème du disparaître ne fait qu'en produire une vision plus claire, plus fondamentale peut-être. Il faudrait, pour appliquer les tenants de l'hypermédiateté à d'autres situations, une force de déréférentialisation d'une puissance égale à celle de la disparition pour que puisse se justifier une conception de la médiation comme aussi radicalement immédiate.

Bibliographie

Œuvres citées

Ferrante, Elena, *L'amie prodigieuse*, Paris, Gallimard, 2014.

Kafka, Franz, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1933.

Perec, Georges, *La disparition*, Paris, Denoël, 1969.

_____, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

_____, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 1994.

_____, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

_____, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

Modiano, Patrick, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, 1990.

_____, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

Priest, Christopher, *The Prestige*, New York, Tom Doherty Associates, 1995.

Bibliographie générale

Agamben, Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 33-34.

_____, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot Rivages, 2007.

Alloa, Emmanuel, « L'apparaître appareillé », in Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, 2007, p. 17-29.

Amar, Ruth, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, p. 343-361.

Andrasi, Diana, « Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom », *Ad hoc*, n° 3, 2014, en ligne.

Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

_____, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 2002 [1970].

Barthes, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

Bay-Cheng Sarah, « Postmedia Performance », *Contemporary Theatre Review*, vol. 26, n° 2, 2016, en ligne.

Bem, Jeanne, « *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 52, 2000, p. 221-232.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966.

Bertelli, Dominique et Mireille Ribière (éd.), *Georges Perec. En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K., 2011.

Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998.

Bessis, Raphaël et Lucas Degryse, « Entretien avec Jean Baudrillard », *Le philosophoire*, vol. 1, n° 19, 2003, p. 5-21.

Besson, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Rapport de recherche publié sur HAL-UTM, juillet 2014, en ligne.

_____, « Intermediality : Axis of Relevance », *SubStance*, vol. 44, n° 3, 2015, p. 139-154.

Bolter, Jay David et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Bouchardon, Serge, « Une esthétique de la matérialité », Actes du colloque *e-formes* (Saint-Étienne, 4-5 novembre 2005), Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2008.

_____, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.

Bourassa, Renée, *La fiction hypermédiatique : une analyse intermédiaire des relations entre la fiction, la narrativité et les médias numériques*, thèse de doctorat, UQÀM, Montréal, 2008.

_____, *Les fictions hypermédiatiques : mondes fictionnels et espaces ludiques – des arts de mémoire au cyberspace*, Montréal, Le Quartanier, 2010.

Bourdieu, Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43, n° 1, 1982, p. 58-63.

Brosch, Renate, « Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments », in Gabriele Rippl (dir.), *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*, Berlin, Gruyter, 2015, p. 343-360.

Bruhn, Jørgen, « Dialogizing Adaptation Studies: From One-Way Transport to a dialogic Two-Way Process », in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen (dir.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2013, p. 69-88.

_____, « Seeing Without Understanding », *Orbis Litterarum*, vol. 70, n° 5, 2015, 380-404.

_____, *The Intermediality of Narrative Literature*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, Découverte, 2006 [2005].

Buydens, Mireille, « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédialités*, n° 3, p. 51-77.

Casetti, Francesco, *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015.

Chatonsky, Gregory, « Post-internet : époque, ontologie et stylistique », *Artichaut Magazine*, vol. 5, avril 2016.

Chauvin, Andrée, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk, « Le "Cahier des charges" d'*Un cabinet d'amateur* », *L'OEil d'abord... Georges Perec et la peinture*, *Cahiers Georges Perec*, n° 6, Paris, Seuil, 1996.

Chklovski, Victor, *L'art comme procédé*, Paris, Seuil, 1965.

Cima, Denise, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, Paris, Ellipses, 2003.

Cisneros, James, « Remains To Be Seen. Intermediality. Ekphrasis, and Institution », in Marion Froger et Jurgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus Publikationen, 2007, p. 15-28.

Cooke, Dervila, « Modiano et la flânerie », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 239-254.

Dastur, Françoise, *La phénoménologie en questions*, Paris, J. Vrin, 2004.

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Delemazure, Raoul, « Nouvelles approches de l'intertextualité perecquienne », titre de communication au colloque « Georges Perec : Nouvelles approches », Centre culturel international de Cerisy, juillet 2015.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Déotte, Jean-Louis, « Le jardin de la Villa Grimaldi à Santiago du Chili », *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 6, automne 2001, en ligne.

_____, « Les paradoxes d'une disparition », *NQAD*, n° 17, 2003, en ligne.

_____, « Mexique : le défi esthétique de la disparition forcée », *Appareil*, vol. 14, 2014, en ligne.

_____, « La vidéo à l'épreuve de la disparition », *Intermédialités*, n° 10, 2007, p. 95-114.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

_____, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

_____, *La survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

Doueïhi, Milad, *La grande conversion numérique, suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*, Paris, Seuil, [2008] 2011.

_____, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011.

Douzou, Catherine, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 23-32.

_____, « Du blanc de la mémoire aux blancs du texte », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 295-312.

Dulguerova, Elitza, « Introduction [au numéro *Exposer*] », *Intermédialités*, 2010, p. 9-14.

Dworkin, Craig, *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013.

Elleström, Lars, « The Modalities of media. A Model for Understanding Intermedial Relations », in Lars Elleström et Jørgen Bruhn (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-50.

_____, « Adaptations within the Field of Media Transformations », in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen (dir.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2013, p. 113-132.

_____, *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

Foucault, Michel, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001.

Fusillo, Massimo, « L'esthétique de la littérature entre performativité et visualité », Actes du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (29-31 octobre 2009), Aix-en-Provence, mis en ligne le 13 avril 2012.

Galloway, Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012.

_____, « If the Cinema Is an Ontology, the Computer Is an Ethic », in Stephen Sale et Laura Slisbury, *Kittler Now: Current Perspectives in Kittler Studies*, 2015, p. 175-191.

Gaudreault, André et Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés & représentations*, n° 9, 2000.

_____, « Cinéma et généalogie des médias », *MédiaMorphoses*, vol. 16, avril 2006, p. 24-30.

_____, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Gharbi, Farah, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*. Montréal, Mémoires et thèses de l'Université de Montréal, 2010.

Gitelman, Lisa, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Goulet, Alain, « *La vie mode d'emploi*, les archives en jeu », *Cahiers Georges Perec*, colloque de Cerisy, juillet 1984, p. 193-212.

Grusin, Richard, « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, vol. 42, n° 1, 2015, p. 124-148.

Guattari, Félix, « Vers une ère post-médiatique », *Terminal*, n° 51, 1990.

Guiyoba, François, « La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité », in Isabel Rio Novo et Célia Vieira (dir.), *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 61-75.

Gumbrecht, Hans Ulrich, « Why Intermediality – If at All? », *Intermédialités*, n° 2, 2003.

_____, *Éloge de la présence*, Paris, Libella – Maren Sell, 2010.

Habib, André, *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*, Montréal, Mémoires et thèses de l'Université de Montréal, 2008.

Heinich, Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, 1999, p. 5-16, en ligne.

Huglo, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Jenkins, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York, Routledge, 2013.

Jérusalem, Christine, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Modiano », in Danièle Méaux (dir.), *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.

Junod, Philippe, *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'âge d'homme, 1976.

Jurt, Joseph, « La mémoire de la Shoah : *Dora Bruder* », in John E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 89-108.

Kattenbelt, Chiel, « Intermediality in Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship », *Culture, Language and Representation*, vol. 6, 2008, p. 19-29.

Kerbrat-Orecchion, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, [1980] 1997.

Klarsfeld, Serge, *Le mémorial des enfants juifs déportés de France, additif n° 5*, Paris, Association Les fils et les filles des déportés juifs de France et la Fondation Beate Klarsfeld, 2001.

Krämer, Sybille, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique? État des lieux », *Trivium*, n° 10, 2012, en ligne.

Krauss, Rosalind E., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

Lalonde, Joanne, *Le performatif du Web*, Québec, Chambre blanche, 2010.

Lanham, Richard, *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Larnaudie, Mathieu, « La politique du polygraphe », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 110-113.

Larrue, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 174-206.

_____, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 27-56.

Larrue, Jean-Marc et Marcello Vitali-Rosati, *Intermédialité et conjonctures médiatrices* [titre provisoire], à paraître.

Lecaudé, Jean-Marc, « Patrick Modiano : le narrateur et sa disparition ou Qu'y a-t-il derrière le miroir? », in John E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 239-256.

Ljungberg, Christina, « Intermediality and Performance Art », in Gabriele Rippl (dir.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015, p. 547-561.

Mariniello, Silvestra, « La littéracie de la différente », in Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello, *Appareils et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163-187.

_____, « L'intermédialité, un concept polymorphe », in Isabel Rio Novo et Célia Vieira (dir.) *Inter Media : Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-30.

Martin Sanchez, Pablo, « Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec », Association Georges Perec, *Le cabinet d'amateur*, 2011, en ligne.

McGowan, Todd, *The Fictional Christopher Nolan*, Austin, University of Texas Press, 2012.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968.

Méchoulan, Éric, *D'où nous viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Meyer, Michael, « Intermedial Framing », in Gabriele Rippl (dir.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015, p. 361-377.

Meyer-Bolzinger, Dominique, « Investigation et remémoration. L'inabouli de l'enquête chez Patrick Modiano », dans Bernard Magné et Christelle Reggiani (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 231-239.

_____, « La maison : un lieu de mémoire », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 201-218.

Michelucci, Pascal, « Démolir la métafiction? L'œuvre posthume de Thomas Pilaster », *Roman 20-50*, n° 46, 2008, p. 55-66.

Mitchell, William J. T., « There Are No Visual Media », *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 257-266.

Monjour, Servanne, *La littérature à l'ère photographique : mutations, novations et enjeux de l'argentique au numérique*, Montréal, Mémoires et thèses de l'Université de Montréal, 2015.

Morris, Alan, « "Avec Klarsfeld contre l'oubli". Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, vol. 36, n° 3, 2006, p. 269-293.

Moser, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.

Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n°s 2-3, 2000, p. 105-134.

_____, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.

_____, « Intermediality and Media Historiography in the Digital Era », *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 2, 2010, p. 15-38.

_____, « Intermediality in the Age of Global Media Networks – Including Eleven Theses on its Provocative Power for the Concepts of "Convergence", "Transmedia Storytelling" and "Actor Network Theory" », *SubStance*, vol. 44, n° 3, 2015, p. 19-52.

Nelson, Theodor Holm, « A File Structure for The Complex, the Changing and the Indeterminate », *AMC 20th National Conferences*, 1965, p. 84-100.

Nitsch, Wolfram, « Le passé capté. Mémoire et technique chez Patrick Modiano », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010, p. 373-389.

Paci, Viva, *La Machine à voir : à propos du cinéma, attraction, exhibition*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

Parker, Andrew et Eve Kosofsky Sedgwick (dir.), *Performativity and Performance*, New York, Routledge, 1995.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.

Pinat, Etienne, *Les deux morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*, Paris, Vrin, 2014.

Quélen, Dominique et Jean-Christophe Rebejkow, « *Un cabinet d'amateur : le lecteur ébloui* », *Cahiers Georges Perec*, n° 6, 1996, p. 173-184.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.

_____, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédiatités*, n° 6, 2005, p. 43-64.

_____, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », in Lars Elleström et Jørgen Bruhn (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski/Trois-Rivières, Tangence éditeurs, 2015.

Reggiani, Christelle, « Épuisement du roman et expérience du temps dans *Un cabinet d'amateur* », *Le cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, octobre 2002, en ligne.

Rippl, Gabriele (dir.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015.

Rizzo, Cettina, *L'original et ses copies. Imitation et falsification en Arts et Écritures (1792-1910)*, Paris, Hermann, 2016.

Rosienski-Pellerin, Sylvie, *PERECgrinations ludiques : études de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gerf, 1995.

Salter, Chris, *Entangled*, Cambridge, MIT Press, 2010.

Santini, Sylvano, « La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l'intermédiatité », *Intermédiatités* n°10, 2007, p. 33-54.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Serres, Michel, *Le parasite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980.

Sheringham, Michaël, « Le dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », in Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Céciles Defaut, 2009, p. 243-266.

Schober, Regina, « Adaptation as Connection – Transmediality Reconsidered » in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen (dir.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2013, p. 89-112

Schröter, Jens, « Discourses and Models of Intermediality », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n° 3, 2011, en ligne.

_____, « Four Models of Intermediality », in Bernd Herzogenrath (dir.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries*, Hanovre, Dartmouth College Press, 2012, p. 15-36.

Schulte Nordholt, Annelies, « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano », *Neophilologus*, 2011, en ligne.

Schwartz, Paul J., « George Perec's *Un cabinet d'amateur*: Portrait of the Artist as Iconoclast », *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 13, 1987, p. 11-17.

Siska, William C., « Metacinema: A Modern Necessity », *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1979, p. 285-289.

Stevens, Bethan, « Spekphrasis: writing about lost artworks, or *Mona Lisa* and the museum », *Critical Quarterly*, vol. 55, n° 4, 2013, p. 54-64.

Turmel, André (dir.), *Culture, institution et savoir. Culture française d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.

van Montfrans, Manet, *George Perec : la contrainte du réel*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

Varsos, George et Valeria Wagner, « Disparaître à présent », *Intermédialités*, n° 10, 2007, p. 1-12.

Viart, Dominique, « L'impossible narration de l'histoire », in Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.

Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

Wadhera, Priya, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leyde, Brill, 2016.

Wolf, Werner, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

_____, « The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature », *SPELL: Swiss Paper in English Language and Literature*, vol. 21, 2008, p. 15-43.

Xanthos, Nicolas, « Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder* », *Orbis Litterarum*, vol. 66, n° 3, 2011, p. 215-237.

Zeller, Christoph, « Language of Immediacy: Authenticity as a Premise in Benjamin's The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility », *Monatshefte*, vol. 104, n° 1, 2012, p. 70-85.

Zenetti, Marie-Jeanne, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », *Littérature*, n° 166, juin 2012, p. 26-39.

Zufferey, Nicolas, « Aspects philosophiques de la disparition : un détour par la Chine ancienne », *Intermédialités*, n° 10, 2007, p. 55-60.

