



UNIVERSITE ECHAHID CHEIKH LARBI TBESSI - TEBESSA

Faculté des lettres et des langues
Département de Lettres et langue françaises

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de **MASTER**

Filière : Langue française

Spécialité : Littérature générale et comparée.



Intitulé :

L'intermédialité à l'œuvre :
Cas de « La Route des Flandres » de Claude
SIMON

Réalisé par :

- Mlle BERRAH Amal
- Mlle AMRANE Maroua

Membres de jury :

- Président (e) : Dre. SIAD Meriem
- Rapporteur (e) : Dr. NEBAT Djamel
- Examineur (trice) : Mme. MOSBAHI Meriem



Remerciements

Tout d'abord, nous exprimons notre gratitude infinie à Dieu, le Tout-Puissant, pour avoir éclairé notre chemin tout au long de ce voyage académique. Sa miséricorde et sa sagesse nous ont guidés à chaque étape, nous permettant d'atteindre nos objectifs et de surmonter les obstacles avec foi et persévérance.

Nous tenons également à adresser nos remerciements à notre encadrant, le Docteur NEBAT Djamel, pour son soutien indéfectible, sa patience et ses conseils avisés. Sa grande expertise et son engagement pour l'excellence ont été des piliers fondamentaux de notre formation et de notre réussite.

ET avec un cœur empli d'une reconnaissance incommensurable que nous exprimons notre plus sincère gratitude envers cette personne remarquable, M.SAAD Abdessalem, qui nous a accompagnés tout au long de notre parcours, se tenant toujours prêt à nous soutenir. Son aide précieuse et son esprit altruiste ont été pour nous des phares de bienveillance et de soutien inébranlable.

Dédicace

C'est avec un amour et une reconnaissance infinis que je vous dédie ces quelques mots, qui ne sauraient exprimer pleinement la profondeur de mes sentiments pour chacun de vous :

À mon cher père, aucun mot ni aucune mesure ne peut évaluer les innombrables efforts que tu as déployés pour m'assurer de bonnes conditions et pour éclairer avec amour le chemin de mes réussites.

À ma chère mère, qui a sculpté en moi l'essence de la femme que je suis devenue, ton amour a été mon guide le plus sûr et la lumière qui éclaire chaque étape de mon chemin.

À ma sœur qui m'a toujours aimée, poussée et motivée, j'apprécie énormément tout ce que tu as fait pour moi.

À mes frères bien-aimés : Imad Eddine, Yacine.

À ma personne préférée, j'apprécie tout ce que tu as fait pour moi.

À ma chère âme sœur Maroua, merci d'être toujours là pour moi. Ensemble, nous transformons les difficultés en succès, les doutes en certitudes. Je chéris notre amitié plus que tout.

À ma seule tante qui je l'aime beaucoup.

À mes sœurs de cœur : Maroua, Rayen, Sara, Hiba. Je vous aime beaucoup.

À l'ajout précieux à notre famille Youcef, mon neveu adoré.

Et je n'oublie pas ma chère grand-mère et mon frère Tarek, vous resterez à jamais dans mon cœur.

Berrah Amal

Dédicace

C'est avec une immense gratitude que je dédie ce mémoire de fin d'études à toutes les personnes qui ont jalonné ce chemin de savoir :

À mes chers parents, le cœur et l'âme de mon univers, votre présence a été ma boussole, vos encouragements le vent qui poussait mes voiles vers des horizons toujours plus vastes. Les sacrifices que vous n'avez cessé de consentir se sont transformés en pierres angulaires de mes succès.

À mes frères et sœurs, compagnons de chaque instant, dont les encouragements et la complicité m'ont portée à tous les moments.

À ma chère binôme et sœur de cœur Amal, je tiens à te témoigner toute ma gratitude pour ta présence constante et ton soutien sans faille. Avec toi, les défis deviennent des triomphes, et les incertitudes, des convictions. Ton amitié est un bien précieux à mes yeux, et je la garde dans mon cœur avec une grande affection.

À tous mes enseignants, pour avoir guidé mes pas dans l'acquisition du savoir et pour avoir éveillé en moi la soif de connaissance et l'excellence académique.

À mes amies et collègues, pour l'entraide mutuelle, les moments de partage et l'esprit de solidarité qui ont enrichi ces années d'étude.

Et à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce travail, je vous offre mes remerciements les plus chaleureux.

Amrane Maroua

« Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture »

JEAN RICARDOU

Introduction

Dans un monde en perpétuel évolution, où le changement est la seule constante, aucun domaine ne demeure indemne face à la dynamique de transformation et de renouvellement. Ce phénomène touche de plein fouet le domaine littéraire, un territoire traditionnellement marqué par ses conventions et ses classifications bien établies. À l'ère de l'hybridation culturelle et de l'essor technologique, les arts, autrefois des sphères distinctes, fusionnent et interagissent au cœur de cette révolution créative. L'illustration la plus frappante de cette tendance est l'avènement du nouveau roman, une forme narrative qui réinvente le romanesque en intégrant diverses modalités artistiques, par des écrivains animés par un esprit d'innovation et de modernisation.

Claude Simon, figure emblématique de la modernité littéraire, qui a abandonné les normes conventionnelles pour développer un style narratif complexe et novateur. À travers sa méthode d'écriture expérimentale, il a intronisé des composants visuels et sonores en tant qu'éléments de création essentiels dans ses romans. Ces éléments ne se limitent pas à compléter le texte, mais s'intègrent pleinement au tissu narratif, ajoutant une richesse multisensorielle à son œuvre. Les techniques de Simon, ajoutées à ses innovations syntaxiques et à l'emploi de diverses modalités sensorielles, illustrent une tentative d'exploiter pleinement le potentiel de la littérature et de redéfinir les frontières de la narration. Sa contribution au nouveau roman élargit notre horizon critique et stimule une réévaluation de la capacité de la littérature à refléter et transformer l'expérience humaine. Son chef-d'œuvre *La Route des Flandres* se présente ainsi comme un témoignage éloquent de cette époque de changement, offrant une fenêtre unique sur la métamorphose des formes littéraires et sur l'esprit d'une époque où l'hybridation culturelle engendre une créativité sans précédent.

Le but de notre recherche, se concentrant sur la manière dont les auteurs incorporent et dialoguent avec d'autres formes d'art pour enrichir et transformer le récit traditionnel, est d'explorer et de définir le concept d'intermédialité dans la littérature contemporaine. Nous nous attacherons en détail à examiner comment la fusion entre divers médias contribue à la création de narrations innovantes qui dépassent les limites du texte littéraire et remettent en question la linéarité et les conventions narratives établies. À travers l'analyse de cas emblématiques du nouveau roman, notamment les œuvres de Claude Simon, notre recherche vise à fournir un éclairage nouveau sur la compréhension de la littérature moderne et à appréhender l'intermédialité comme un phénomène critique essentiel à l'évolution des formes littéraires. C'est par ce biais que nous pouvons disséquer et mettre en perspective le style riche et complexe de cet illustre auteur.

Cette interaction médiatique complexe, notamment incarnée par les œuvres de Claude Simon, s'apparente à une toile de fond sur laquelle va se jouer notre enquête sur l'intermédialité dans la littérature contemporaine. Notre problématique cherche à cerner l'ampleur et la profondeur de cette intégration des arts dans le domaine littéraire et à déterminer comment elle façonne de nouvelles esthétiques et structures narratives. En quoi, également, l'approche de Simon, marquée par l'intégration de composants multisensoriels, constitue-t-elle un paradigme de cette intermédialité ?

Nous posons désormais les fondations de notre étude avec deux hypothèses directrices relatives à notre quête :

_ L'approche intermédiaire de Claude Simon, qui intègre des éléments visuels et sonores à ses textes, représente un paradigme dans la littérature contemporaine. Elle démontre comment l'entrelacement des médias peut enrichir la narration, offrir de multiples niveaux de compréhension et de perception et ainsi renouveler les esthétiques littéraires. Les œuvres de Simon pourraient donc être perçues comme une cartographie des possibilités intermédiaires, influençant à la fois les théoriciens et les auteurs contemporains.

_ Bien que Claude Simon utilise des techniques inspirées d'autres formes d'art dans ses écrits, cela ne constitue pas une forme de paradigme de l'intermédialité. Au contraire, ces techniques relèvent plutôt d'une simple expérimentation stylistique qui n'a pas perçu d'intégration profonde ou d'influence significative sur les structures narratives et esthétiques de la littérature contemporaine.

Adopter l'intermédialité comme méthode d'analyse textuelle pour notre recherche sur Claude Simon et la littérature contemporaine permet de sonder la fusion des arts dans son écriture. En se concentrant sur l'interaction entre le texte, l'image et le son, cette approche révèle comment Simon a pu préfigurer des formes narratives innovantes dans la littérature actuelle. Elle nous offre un cadre pour comprendre l'impact de ces hybridations médiatiques sur l'évolution esthétique de la narration et pour apprécier leur rôle dans la redéfinition des conventions littéraires modernes.

Notre recherche se déploie en trois chapitres distincts, où les deux premiers établissent les fondations théoriques et le cadre conceptuel de l'étude, posant ainsi les jalons nécessaires à une compréhension profonde de l'intermédialité, tandis que le troisième chapitre se consacre à l'application concrète de l'intermédialité en tant qu'outil d'analyse textuelle.

Chapitre premier

L'intermédialité : conceptualisation et origine

Historiquement, l'Art, dans son essence la plus pure, a souvent été pratiqué de manière individuelle, transcendant les époques et les cultures, avec des disciplines ayant chacune sa propre forme d'expression unique. Mais cette distinction n'exclut pas qu'elles aient progressivement établi des liens, des rapports ou des relations similaires, qui enrichissent leurs expériences et leurs significations. Comme le souligne d'Ortigue : « *Tous les arts qui appartiennent à l'humanité ont entre eux certains rapports communs, et sont unis les uns aux autres par une sorte de parenté* ». ¹ Cela suggère que, malgré leurs divergences apparentes, tous les arts sont liés par une sorte de parenté, exerçant ainsi entre eux une influence mutuelle dans l'expression humaine.

Au fil du temps, l'idée de parenté entre les arts a évolué, se métamorphosant et s'adaptant en raison des changements sociétaux, des progrès technologiques et des influences culturelles. Cette progression se manifeste notamment dans la manière dont les artistes associent diverses formes d'art pour étudier leurs interactions et potentiels échanges interdisciplinaires. Afin d'illustrer cette idée, nous prenons l'exemple de Béatrice Bloch ², qui offre un aperçu de cette dynamique. Dans cet article, l'auteure décrit une expérience réalisée avec des étudiants en troisième année de licence de lettres, qui ont été invités à comparer un poème avec une peinture, pour une exploration plus profonde des liens entre eux. Cette étude permet aux étudiants de découvrir des similitudes et des possibilités de collaboration entre les éléments visuels de la peinture et les éléments linguistiques du poème, tels que les motifs, couleurs, émotions et métaphores, mettant en lumière la façon dont ils peuvent dialoguer, interagir et partager une essence commune. Cette démarche a mené à l'émergence d'une nouvelle conception artistique connue sous le nom de la correspondance des arts, qui trouve ses racines dans le romantisme à la fin du XVIIIe siècle, cette conception soutient que toutes les formes d'art peuvent exprimer des qualités intérieures inhérentes, et qu'il existe une unité profonde entre elles, permettant de faire une collaboration entre différents types d'artistes.

À travers cette théorie, les artistes veulent aller plus loin, où ils ont cherché à transcender et dépasser les frontières traditionnelles entre les arts pour explorer de nouveaux territoires en combinant des éléments tels que le cinéma, la musique, le théâtre, et la peinture.

¹ Joseph d'Ortigue, *De la guerre des dilettanti: ou, De la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français [sic] et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts* (Librairie de l'Advocat, 1829).

² Béatrice Bloch, « TÉNUS LIENS TENUS ENTRE LES ARTS », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale* 6 (2017), <https://doi.org/10.7202/1043745ar>.

Comme Théodore met en évidence : « *dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'enffrangent* ». ³ Cette observation confirme que les frontières traditionnelles entre les différents genres artistiques deviennent de plus en plus perméables et floues, ou même témoignent d'une certaine osmose. Cette transcendance des frontières entre diverses formes d'art fait référence à l'intégration de diverses disciplines artistiques en un ensemble unifié et hybride, où les artistes intègrent différents médias visuels et sensoriels. L'émergence de l'art multimédia est devenue un exemple notable de cette fusion, qui enrichit l'expérience artistique en permettant à chaque forme d'art de compléter et de rehausser les autres. Cela se manifeste souvent dans un état nouveau qui a subi des transformations esthétiques au niveau des styles d'écriture depuis le XIXe siècle jusqu'à la littérature contemporaine, notamment sous l'influence du mouvement du Nouveau Roman, qui est apparu dans les années 50, par des auteurs sont amenés par un désir d'innovation et de modernisation des conventions narratives traditionnelles, et expérimentent de nouvelles formes d'écriture, dans une tentative de renouvellement le genre romanesque.

1. Généalogie de concept

L'intermédialité est un concept éminemment contemporain qui suscite des débats au sein d'une communauté de chercheurs spécialisés en études médiatiques, naît d'une volonté d'explorer les relations entre les médias distincts et significatives. Éric Méchoulan explique :

Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle et les met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. ⁴

Cela met en lumière en premier lieu la divergence entre la pensée classique, qui perçoit des objets isolés puis les relie, et la pensée contemporaine, qui insiste sur le fait que les objets sont essentiellement reliés et interagissent mettant également en exergue le rôle du préfixe « *inter* » qui souligne l'importance primordiale de ces relations. Cette perspective d'Éric Méchoulan éclaire parfaitement le contexte de l'intermédialité quand le préfixe

³ Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts* (Desclée de Brouwer, 2002), 44.

⁴ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (9 août 2011): 11, <https://doi.org/10.7202/1005442ar>.

« *inter* » met en évidence les relations entre les médias, soulignant que les objets sont des points connectés plutôt que des éléments séparés.

Ce champ de recherche apparu à la fin des années 1980, grâce en grande partie à l'évolution des arts et des médias à cette époque, s'agit d'une perspective conceptuelle interdisciplinaire récente qui examine les liens et les échanges entre différents médias au sein d'un contexte culturel. Cette nouvelle approche demeure ouverte et en constante évolution, ne définissant pas de manière exclusive sans définition exclusive. Elle est intrinsèquement disciplinaire et dynamique, offrant ainsi de nombreuses perspectives de recherche. Il est essentiel de reconnaître que cette notion s'est développée dans des contextes sociaux et historiques spécifiques, étroitement liée à la pratique médiatique et artistique, ainsi qu'aux pratiques sociales, notamment institutionnelles. Comme souligne Müller :

Le concept et la notion d'intermédialité sont à situer dans un contexte historique, à la fois académique, Social et institutionnel. En conséquence, l'histoire de l'intermédialité nous conduit à nous interroger, par exemple, sur le développement des Geisteswissenschaften, des humanités, des sciences et des sciences sociales du XVIIIe au XXe siècle, sur la division entre les différentes disciplines académiques (entre les différents arts ?), sur les idées du romantisme, sur les arts modernes, ainsi que sur les institutions académiques, surtout de l'Université occidentale.⁵

2. La définition de l'intermédialité : visions des pionniers

Cette discussion vise à établir un cadre théorique pour l'étude de ces interactions entre différents médias, en s'appuyant sur les travaux des pionniers dans ce domaine. Bien que l'intégration de diverses approches et de visions spécifiques sur l'intermédialité puisse enrichir les débats, elle peut également complexifier les discussions et donner naissance à des perspectives divergentes.

2.1. Selon Jürgen E. Müller

Müller est l'un des théoriciens qui a contribué de manière significative à la conceptualisation de l'intermédialité. Même si le contexte des médias modernes est en évolution constante, la perspective de Müller sur l'intermédialité a conservé une continuité essentielle à travers les décennies. Cependant, sa vision s'est enrichie, devenant plus précise et détaillée avec le temps. En nous référant à trois extraits réalisés par Müller en 1994, 2006 et 2007 pour cerner sa définition personnelle sur l'intermédialité :

⁵ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses* 16, n° 1 (2006): 99, <https://doi.org/10.3406/memor.2006.1138>.

Si nous entendons par « intermédialité » qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique alors que la conception de « monades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable (ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire de l'art figuratif et sonore occidental). Un film devient inter-médiatique quand il transpose le « côte à côte » multimédiatique de citations médiatiques, en complicité sur le plan de la conception, et lorsque les ruptures et stratifications esthétiques permettent d'autres dimensions à l'expérience et au vécu. C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que l'on trouve l'un des centres d'intérêt de l'histoire des médias et de la sémiologie.⁶

À cette époque [années 1980], la notion d'intermédialité se fondait sur le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental [Müller cite deux de ses anciens travaux, cf. note 9] ». La recherche en intermédialité devait donc tenir compte des « relations médiatiques variables et des fonctions (historiques) de ces relations ». [...] Même si les contours et la portée de la notion d'intermédialité restaient à préciser, il était évident dès le début que les médias devaient être considérés comme des processus où il y a des interactions permanentes entre des concepts médiatiques qui ne peuvent être confondus avec une simple addition ou juxtaposition. Il allait aussi de soi que cette approche se basait non seulement sur l'analyse synchronique des médias, mais aussi, ou d'abord, sur les développements historiques des médias, frayant ainsi le chemin à de nouvelles histoires. [...] Ces idées fondamentales me paraissent toujours valables.⁷

Notre conception de l'intermédialité vise à la reconstruction de relations intermédiatiques ; elle n'a pas le statut d'une théorie exhaustive de toutes les relations médiatiques possibles, mais d'un Suchbegriff [note 7 : renvoi à Walter Moser] et d'un axe de pertinence paradigmatique. Si nous entendons par « intermédialité » qu'il y a des relations

⁶ Jürgen E. Müller, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », *Cinémas* 5, n° 1-2 (1994): 213, <https://doi.org/10.7202/1001014ar>.

⁷ Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », 100.

*médiatiques variables entre les médias et les séries culturelles et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, si nous entendons par « intermédialité » le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, cela implique alors que la conception d'un type monadique de média est à exclure. Dès le début, la recherche en intermédialité – comme je la concevais – devait tenir compte des processus synchroniques et diachroniques qui impliquaient les médias, ainsi que des relations médiatiques variables et de leurs fonctions (historiques). [...] L'intermédialité est donc un principe de recherche actif qui doit permettre de comprendre toute forme de développement historique médiatique.*⁸

Chez Müller, l'intermédialité est définie comme une approche interdisciplinaire de la recherche et considérée comme un domaine pertinent. Il utilise un cadre conceptuel basé sur les interactions médiatiques afin d'analyser et de comprendre la complexité des relations entre différentes formes de médias et d'expressions culturelles. L'intermédialité n'est pas conçue comme un objet d'étude isolé, mais plutôt comme un outil d'analyse permettant d'explorer les processus, les phénomènes, et les structures émergent à l'intersection des médias. Cette approche englobe la diversité des expressions médiatiques, en prenant en compte leur matérialité, et met l'accent sur les mécanismes par lesquels les médias s'influencent et se transforment réciproquement, au fil du temps, tant au niveau synchronique que niveau diachronique.

2.2. Selon Éric Méchoulan

Dans le même esprit, et s'inspirant de l'entretien « Tentative d'épuisement de l'intermédialité : entretien avec Éric Méchoulan » réalisée par Elsa Cadier en 2021, nous entendons définir l'intermédialité tel qu'elle est conçue par Éric Méchoulan, professeur à l'Université de Montréal et ancien directeur du CRIalt. Méchoulan dans cet entretien, insiste sur le fait que ses propositions sur l'intermédialité sont personnelles et distinctes, il déclare que : « Une autre raison pour laquelle je qualifie cela de piège, c'est que, au sein de notre groupe qui s'est constitué au fil des ans à Montréal, il n'existe pas une vision universelle de

⁸ Marion Froger et Jürgen E. Müller, « Introduction. Socialité et médialité : inclure du tiers », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 21 (2013): 95-96, <https://doi.org/10.7202/1020617ar>.

l'intermédialité, ni une manière identique de l'aborder parmi nous ».⁹ Il met également l'accent sur le prefix « *inter* » de cette notion qui ne cherche pas seulement à identifier des liens, mais aussi à dévoiler leur complexité intrinsèque, et leur matérialité au sein de la performance médiatique elle-même . Ce que nous avons évoqué auparavant. Ainsi il explique que tous les éléments qui sont impliqués soit littérairement « *plié dedans* ». En ce sens il voit que l'intermédialité se consacre à l'étude des façons dont des liens sont créés et mobilisés, et explore la façon dont les connexions sont établies ainsi que leur signification, non seulement comme une étude des transitions et interactions entre différents médias, comme la transformation de l'opéra à un film, mais aussi plus largement comme une analyse des différentes manières dont les éléments s'attachent ou se détachent aux scènes de ces processus de transformation.

Ainsi, pour Méchoulan l'intermédialité semble être une approche profondément réflexive et personnalisée de la compréhension des médias. Elle ne se limite pas à l'étude des interactions entre différents types de médias, mais s'étend à une exploration anthropologique des événements et des relations comme confirme lui-même : « *La notion d'intermédialité est en partie le résultat d'interactions avec des ensembles théoriques et avec des pratiques critiques qui, à des titres divers, mettent de l'avant les relations plus que les substances* ».¹⁰ Cette perspective met en lumière la complexité et la matérialité des médias, dans leurs performances et transformations. Autrement dit que l'intermédialité souligne l'importance de considérer les médias non seulement comme des canaux de transmission d'information, mais aussi comme des entités actives, qui façonnent et sont façonnées par les interactions humaines et culturelles.

2.3. Selon Irina O. Rajewsky

D'autre part dans le contexte des réflexions de Irina O. Rajewsky, la notion d'intermédialité est initialement établie comme un « *terme-parapluie* », tel que proposé par Umberto Eco, cela signifie qu'elle est employée de différentes manières, justifiée par une

⁹ Elsa Tadier et Éric Méchoulan, Tentative d'épuisement de l'intermédialité : entretien avec Éric Méchoulan (Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2021), <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2021-2-3-page-27.htm>.

¹⁰ Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16 (16 avril 2010): 233, <https://doi.org/10.7202/1001965ar>.

pluralité d'approches théoriques, et sous laquelle sont regroupées une multitude d'objets, de problématiques et d'objectifs de recherche hétérogènes.

Rajewsky avance sa propre conception de l'intermédialité, qui permet aisément de faire converger les opinions, et qui s'appuyant principalement sur les études littéraires mais qui ne s'y limite pas, permet d'approfondir la compréhension de la matérialité et de la médialité des pratiques artistiques, ainsi que des pratiques culturelles en général, comme la souligne : « *In particular, they point to a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general* ». ¹¹

Elle aborde également l'intermédialité non pas uniquement comme une question de comparaison entre différents médias, mais aussi comme une interaction dynamique, qui propose plusieurs catégories pour analyser l'intermédialité, notamment :

2.3.1. La transposition médiatique

La transposition médiatique (*medial transposition*) est définie par Rajewsky comme une « *production-oriented, "genetic" conception of intermediality ; the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product* », ¹² où les phénomènes se développent au-delà des limites médiales. Cela implique la réécriture ou l'adaptation de systèmes de signes non verbaux dans un contexte verbal, en utilisant le médium verbal, leur originalité réside dans leur capacité à traduire des expériences sensorielles et esthétiques d'un médium à un autre, tout en conservant une certaine fidélité à l'originalité de chaque médium.

2.3.2. La combinaison de médias

La combinaison de médias (*media combination*), présente une autre pratique dans l'étude sur l'intermédialité littéraire de Rajewsky, qu'elle définit

the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. ¹³

¹¹ Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6 (6 août 2005): 44, <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

¹² Rajewsky, 51.

¹³ Rajewsky, 52.

cela signifie que , diverses matérialités coexistent dans le texte littéraire sans être réécrites ou incorporées dans le matériau verbal. contrairement à la transposition, où un média est réinterprété ou réadapté dans un autre média (comme un film adapté d'un livre), la combinaison de médias implique une juxtaposition ou une intégration de différents médias qui conservent leurs caractéristiques distinctes.

2.3.3. Les pratiques intermédiales mixtes

Les pratiques intermédiales mixtes constituent la troisième pratique proposée par Rajewsky, où différents médias sont combinés au sein d'une même œuvre, concernant les textes littéraires marqués d'intermédialité, qui font référence à d'autres systèmes d'expression, notamment l'audio et visuels à travers leur technique d'écriture et les effets qu'ils génèrent. Ces textes utilisent des techniques d'imitation de modélisation ou de réappropriation, pour évoquer des expériences sensorielles et esthétiques liées à d'autres arts tels que la peinture la musique ou le cinéma, comme l'indique Rajewsky :

*Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium.*¹⁴

Cela signifie que le concept de références intermédiales (*intermedial references*), implique la reproduction ou la construction des éléments ou des structures appartenant d'un autre médium, de manière distincte à travers l'utilisation de ses propres moyens spécifiques à son propre médium, Cette approche a suscité des critiques concernant son utilité en tant qu'outil d'analyse, certains estimant que cette large catégorisation manque de précision pour une analyse textuelle approfondie, malgré ces critiques, la notion de références intermédiales continue d'être utilisée et discutée dans le cadre d'analyses textuelles, ce qui souligne sa pertinence en particulier en ce qui concerne la représentation de médias non littéraires par des caractéristiques médiatiques littéraires, un aspect qui mériterait d'être davantage défini et subdivisé dans la conceptualisation de Rajewsky.

Son approche insiste sur le besoin de développer des outils analytiques spécifiques pour explorer la portée et les implications des phénomènes intermédiaux, particulièrement quand ils se rattachent au domaine littéraire, où les concepts de textualité et de médialité se rencontrent et interagissent. Rajewsky contribue ainsi à une meilleure compréhension des

¹⁴ Rajewsky, 52.

mécanismes à l'œuvre dans l'interaction entre texte et médium, et en quoi ceux-ci participent à la création de sens au sein des œuvres intermédiales.

3. Le paradoxe : quête de définition

Les définitions antérieurement évoquées, tout en étant justes et capables de caractériser de manière adéquate le concept d'intermédialité, créent un paradoxe de synergie qui désigne alors comme un des fondamentaux de sa richesse analytique, non pas comme un obstacle épistémologique, mais plutôt comme une promesse d'exploration infinie des interstices entre les formes d'expression, comme le noter Marinello : « *chaque fois qu'une définition essaie de résoudre la question ontologique, elle réduit et rate la nature dynamique et complexe du phénomène* ». ¹⁵ À côté de ce problème où les définitions ne sont pas faciles à formuler, certains chercheurs ont mis l'accent sur les médias comme des entités essentielles, participant dans un réseau de relation en dynamique, qui façonnent les manières dans les contenus sont créés, pour mieux définir ce concept, et pour un désir de limiter ce paradoxe, comme écrit Éric Méchoulan: « *peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités) : l'intermédialité vient ainsi après les médias* ». ¹⁶

Lars ELLESTRÖM souligne également que : « *to answer this question [what is intermediality], one must also ask what a medium is and where we find the "gaps" that intermediality bridges. Clearly, the supposedly crossed borders must be described before one can proceed to the "inter" of intermediality* ». ¹⁷ Il est donc crucial de définir ce que l'on entend par "média" et "frontière médiatique" dans le cadre des recherches intermédiales :

3.1. Media

ce concept doit impérativement être précisé dans les études adoptant dans une approche intermédiaire, tirant son origine du terme latin « *médiūm* », il peut être défini comme un moyen, un intermédiaire ou un vecteur qui facilite la communication et le transfert

¹⁵ Silvestra Mariniello, « Présentation », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques* 10, n° 2-3 (2000): 7, <https://doi.org/10.7202/024812ar>.

¹⁶ Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, LE SOI ET L'AUTRE (VLP Eds, 2010), 50.

¹⁷ Lars Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Palgrave Macmillan, 2010), 7.

d'informations ou de données entre les entité, comme l'écrit McLuhan : « *the meduim is the message* ». ¹⁸

Les réflexions sur le média, telles que présentées par Bolter et Grusin ainsi que Méchoulan, mettent en lumière la complexité de ce concept. Bolter et Grusin décrivent le média comme une entité à la fois formelle, sociale et matérielle, consistant en un réseau de pratiques qui engendre une logique de duplication ou de transformation de médias, telles que la photographie, le cinéma ou la télévision. ¹⁹

Méchoulan élargit cette réflexion en évoquant la condition intermédiaire du média, comme l'indique clairement le fait que les médias : « *ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits* ». ²⁰

Nous attirons l'attention ici sur le fait que ces auteurs récents considèrent les arts en qualité de médias. Cela s'explique par la conception selon laquelle l'art possède une existence propre, et les médias sont moyens par lesquels l'art est créé, comme souligne le chercheur Walter Moser en 2000 comme trouve Farah une raisonnement : « *Tout art est basé sur un ou plusieurs médias. Le média fait partie des conditions d'existence de l'art* ». ²¹

3.2. Les frontières médiatiques

Les frontières médiatiques constituent le deuxième composant épistémologique qu'il est important de définir, comme le dit Lars Ellesröm(2010) dans son ouvrage (*Media Borders, Multimodality and Intermediality*). Ce cadre théorique est essentiel pour notre projet de recherche sur l'intermédialité. Ce concept se reflète dans le préfixe « *inter* », suggère un espace de convergence où ces frontières doivent être transcendées, comme nous l'avons expliqué précédemment.

¹⁸ McLuhan Marshall, *Understanding Media The extensions of man* (The MIT Press; Reprint, 1994), 7.

¹⁹ J. David Bolter et Richard A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), 12.

²⁰ Méchoulan, « Intermédialités », 19.

²¹ Walter Moser, « « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway », *Cinémas* 10, n° 2-3 (26 octobre 2007): 44, <https://doi.org/10.7202/024815ar>.

Poursuivant dans cette lignée de pensée, Irina O Rajewsky met en évidence cette réflexion en exprimant que :« *media borders and medial specificities are indeed of crucial importance* ». ²² Cela souligne que ces frontières sont essentielles, car elles permettent de comprendre ce qui distingue un médium d'un autre, et leur rôle dans la manière dont différentes formes d'art peuvent interagir ou se combiner pour créer de nouvelles œuvres intermédiaires.

En prenant appui sur ces limites, nous pouvons alors pleinement apprécier l'unicité de chaque expression artistique. Toutefois, c'est par notre analyse de l'interpénétration de ces médiums que nous découvrons l'émergence d'œuvres intermédiaires novatrices, reflétant de manière exemplaire le domaine d'investigation de notre étude.

4. Intermédialité: texte, discours, art en lien

Dans le domaine littéraire, l'intermédialité se présente comme un carrefour fascinant où se croisent différents chemins artistiques, notamment ceux qui se produisent entre divers médias. Sous cette notion globale, plusieurs concepts connexes sont regroupés et parfois confondus, tels que l'interdiscursivité, l'intertextualité et l'interartialité. Qui nous conviendra donc d'examiner de manière approfondie :

4.1 L'interdiscursivité : le dialogue entre les discours

Dans le cadre des études littéraires, la notion d'interdiscursivité insiste sur la question du discours, cela pourrait impliquer les interactions entre différents discours, en mettant en avant une définition de Farah Gharbi, soulignant que « *la définition du discours qui se donne comme énoncé fondamentalement interactif et dialogisé*]...[*se prête en outre volontiers à l'étude des phénomènes non verbaux* », ²³ cette approche reconnaît que la communication ne repose pas uniquement sur les échanges verbaux, mais ouverte à l'analyse des éléments non verbaux, qui peuvent se manifester à travers différents médias. À ce propos cette définition coïncide de la théorie de l'énoncé échafaudée par Mikhaïl Bakhtine qui met en avant l'idée que le dialogue n'est pas restreint à la parole, mais s'étend à toutes les formes de signification, y compris les images issues d'autres arts. Soulignant que : « *des rapports dialogiques, au sens*

²² Irina O. Rajewsky, « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, éd. par Lars Elleström (London: Palgrave Macmillan UK, 2010), 53, https://doi.org/10.1057/9780230275201_3.

²³ Farah Aïcha Gharbi, « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar » (Montréal, 2009), 41.

large, sont possibles entre d'autres Phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière Sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images Prises dans d'autres arts ».²⁴

4.2. L'intertextualité : le tissu des références textuelles

S'inspirant de la théorie de l'énoncé de Bakhtine, Julia Kristeva a introduit sa propre conception d'intertextualité, qui se déploie sur le processus de transformation des textes. Selon elle, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».²⁵ Kristeva soutient que l'interconnexion des textes littéraires, selon lequel les textes ne sont pas des entités autonomes, mais sont profondément imbriqués les uns dans les autres, Les interconnexions peuvent se manifester par des citations explicites, ou par des moyens plus subtils tels que l'adoption d'un style particulier ou l'évocation d'un thème d'autres auteurs, créant ainsi un riche dialogue intertextuel entre les œuvres. En mettant en lumière l'interdépendance des textes, Kristeva propose une lecture plus nuancée et globale de la littérature, soulignant la perméabilité des œuvres et l'importance de reconnaître leur nature dialogique.

4.3. Interartialité : quand les arts se rencontrent

L'évolution des pratiques artistiques et médiatiques contemporaines a suscité un intérêt croissant pour l'étude des interactions entre les différents médias et disciplines artistiques. Au cœur de cette réflexion se trouvent les concepts d'intermédialité et d'interartialité, deux notions intimement liées qui interrogent les relations complexes entre les médias et les arts. L'interartialité, développée notamment par des théoriciens tels que Claus Clüver et Walter Moser, constitue une approche théorique qui explore les influences et les combinaisons entre différentes formes d'art, qu'elles soient littéraires, visuelles, musicales ou performatives. Quant à l'intermédialité, selon Müller: « l'intermédialité est une approche culturaliste et matérialiste de l'interartialité »,²⁶ ce qui signifie, toute interartialité est également intermédialité, impliquant que toute forme d'interaction artistique incorpore intrinsèquement

²⁴ Mikhail Mikhaïlovitch Bakhtin, *la poétique de Dostoïevski* (Paris: Seuil, 1970), 242.

²⁵ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Le Seuil, 1969), 146, <https://www.seuil.com/ouvrage/seméiotikè-recherches-pour-une-semanalyse-julia-kristeva/9782020019507>.

²⁶ Jürgen E. Müller, *Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of This Axe de Pertinence*, éd. par Lars Elleström (London: Palgrave Macmillan UK, 2010), 244, https://doi.org/10.1057/9780230275201_17.

des éléments des médias et de la culture. Néanmoins, il convient de noter que tous les processus intermédiaires ne relèvent pas nécessairement de l'interartialité, car certains peuvent se concentrer uniquement sur les interactions entre les médias et les technologies sans nécessairement inclure les interactions entre les différentes formes d'art. Autrement dit, que l'intermédialité et l'interartialité offrent des perspectives complémentaires pour comprendre les relations entre les différentes formes d'art et les médias, qu'ils ont influencé la production artistique contemporaine.

Cette mise en perspective des trois études intermédiaires - l'intertextualité, l'interdiscursivité et l'interartialité - à l'aune de l'intermédialité, nous guide vers une compréhension plus profonde des dynamiques culturelles contemporaines. Ces études ont constitué un objet de réflexion pour bon nombre d'auteurs, soucieux d'appréhender la manière dont les textes, les discours et les arts se rencontrent et interagissent au sein des espaces médiatiques. Dans ce contexte, les travaux de Méchoulan et Gharbi s'avèrent particulièrement éclairants :

Méchoulan nous offre son rapport qui envisage ces trois phénomènes comme représentatif de l'existence même des créations sémiotiques chacun de ces phénomènes met l'accent sur différents aspects des relations entre les signes et les systèmes de signification et d'expression s'appuyant sur un principe de continuité comme il l'explique :

En fait, on observe que l'insistance contemporaine sur l'intertextualité, l'interdiscursivité et, maintenant, l'intermédialité repose sur un principe de continuité entre des ordres de plus en plus distants les uns des autres : d'abord, d'un texte avec divers textes du même champ ; ensuite, d'un texte avec des discours de multiples champs ; enfin, d'un discours avec des performances discursives, des supports institutionnels et sensibles hétérogènes.²⁷

D'autre part, Gharbi met en lumière une perspective intégrative de l'intermédialité qui représente le point de convergence des différentes études intermédiaires, incluant l'interdiscursivité, l'intertextualité, l'interartialité et l'intermédialité elle-même, confirmé par les définitions précédemment explorées, Elle considère que :

Là où l'intertextualité insiste surtout sur la question des textes, l'interdiscursivité sur celle du discours, et l'interartialité sur celle de l'esthétique caractéristique des productions artistiques, l'intermédialité rassemble ces préoccupations tout en

²⁷ Méchoulan, *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, 37.

*considérant la dimension technique inhérente aux phénomènes de signification, qui confère forme à leur matière sémiotique.*²⁸

Selon Gharbi l'intégration en tant que principe valorise la fusion des diversités et le dépassement des frontières établies, non seulement entre les textes et les discours, les médias et les arts, mais plus profondément entre leurs significations et leurs modalités d'existence. En effet, là où le texte se fond avec l'image, le son et la performance, la suggestion est que l'intermédialité ne contente pas d'examiner les relations entre les phénomènes culturels, mais elle met en lumière comment ces interactions sont reconnues et exploitées pour créer une synergie entre le contenu (textuel, discursif, artistique) et la forme (technique médiale) qui dépasse la somme de ses parties.

En résumé, la perspective de Méchoulan et Gharbi nous permet de concevoir l'intermédialité non seulement comme un champ d'étude mais aussi, comme un prisme à travers lequel observer la fusion et l'interaction constante entre différents textes, discours et formes artistiques, dans la culture contemporaine cette fusion se manifeste particulièrement incarnée par les œuvres modernes qui incorporent des éléments visuels et auditifs, ce qui démontre l'entrelacs complexe des médias et la littérature.

En finalisant notre exploration du concept d'intermédialité, nous avons pris en compte les multiples facettes de la médiation culturelle et du passage de l'art d'un domaine à un autre, s'étendant à travers divers médiums. Cette reconnaissance des intrications nous a permis de discerner la portée et la richesse des échanges interartistiques, qui enrichissent mutuellement chaque forme d'art et, par extension, notre vécu culturel. Avec un regard tourné vers le chapitre à venir, nous nous apprêtons à nous immerger davantage dans une étude des expressions d'intermédialité au sein de la sphère littéraire, davantage, nous analyserons la façon dont la littérature s'inspire et s'interagissent avec d'autres médiums médiatiques tels que le cinéma, la photographie, et la peinture, engendrant ainsi un paysage artistique riche et diversifié. Cela nous permet de découvrir la nécessité de respecter l'unicité de chaque forme médiatique tout en soulignant comment une synergie mutuelle et un enrichissement découlent de ces croisements culturels.

²⁸ Gharbi, « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar », III.

Chapitre 02:

Littérature et médias : exploration de l'intermédialité littéraire

Dans le cadre de la présente recherche, l'exploration approfondie de l'intermédialité, bien qu'elle ne constitue pas l'axe central, s'avère essentielle pour comprendre la manière dont la littérature s'intègre dynamiquement dans un réseau complexe d'échanges avec divers médias. L'accent est mis sur l'analyse des transformations narratives résultant de la capacité de la littérature à absorber et à refléter l'influence d'autres formes médiatiques, établissant ainsi des liens intermédiaires qui enrichissent sa texture de nouvelles qualités esthétiques et narratives. L'intermédialité est particulièrement pertinente dans ce contexte, elle offre les outils nécessaires pour examiner les interactions entre des arts de nature différente. En l'absence de l'intermédialité, la littérature comparée rencontrerait des obstacles significatifs en raison de l'absence d'un langage commun entre les différentes formes d'art. Yves-Michel et Michel Finck mettent en lumière cette problématique en affirmant :

*Il s'agit de montrer que la littérature comparée (parce qu'elle est attentive au patrimoine littéraire et artistique de plusieurs pays) est capable de proposer une lecture féconde et inédite du dialogue entre la littérature et les autres arts (musique, peinture, architecture, photographie, danse, cinéma). Il y va ni plus ni moins de la possibilité pour la littérature comparée de poser les fondements d'une poétique des arts, dont la mise en question est l'enjeu.*²⁹

C'est dans cette optique que l'intermédialité intervient, offrant un cadre théorique et méthodologique indispensable pour appréhender l'interaction entre ces diverses formes d'expression artistique, qui s'enrichissent mutuellement dans ce dialogue culturel.

1. Texte et média

L'exploration contemporaine de l'intermédialité, relève que la relation entre texte et média est perçue non comme un simple échange entre supports distincts, mais plutôt comme un espace dynamique où les frontières médiatiques sont transgressées, permettant au texte de s'inscrire dans un cadre plus vaste et de tisser des liens avec d'autres formes d'expression. Cette interaction entraîne une redéfinition de ce que représente un « *texte* », lequel se déploie bien au-delà des limites traditionnelles de la prose narrative et livresque. Comme le souligne Marie-Pascale Huglo, nous sommes témoins d'une ère où les modes d'apparition de la

²⁹ Michèle Finck et Yves-Michel Ergal, éd., *Littérature comparée et correspondance des arts, Littérature comparée et correspondance des arts*, Configurations littéraires (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2014), 04, <https://books.openedition.org/pus/3089>.

littérature se révèlent être « *étrangers à la prose narrative et livresque* »³⁰, pour cette raison la conception d'un texte dans ce contexte plurimédial fait écho aux observations de Silvestra Mariniello, qui affirme qu'un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et le cinéma est « *un récit intrinsèquement intermédial* ». ³¹ Ce qui confirme l'idée que la nature du récit est intrinsèquement liée aux médias qui l'entourent, absorbant et reflétant leurs influences. Il en résulte une fusion, une contamination créative qui enrichit l'expérience narrative. Selon Mariniello, ces interactions intermédiaires ne diluent pas l'essence du récit mais le transforment, le dotant d'une qualité unique et d'une profondeur qui ne peuvent émerger que de ce mélange de médiums.

2. Vers une complexité narrative contemporaine

Le paysage littéraire contemporain est marqué par une narration d'une complexité fascinante, où s'entrelacent des structures de récits révélant des niveaux de sens profondément enchevêtrés. Comme l'indique Marie-Pascal Huglo : « *le récit contemporain donne à lire un engouement certain pour la fable* », ³² mettant en lumière l'intérêt renouvelé pour des formes narratives engageantes qui explore cette architecture narrative, Huglo s'appuie sur les théories du discours de Mikhaïl Bakhtine ainsi que la narratologie de Gérard Genette, Huglo met en exergue la complexité des structures narratives dans la littérature actuelle. Il existe un agencement particulier – un « *appareillage* », ³³ si l'on reprend un terme critique des multiples voix narratives au sein des textes qui interagissent avec cohésion, en conflit ou en complémentarité, exprime que tous ces « *modes d'apparition des voix au sein des textes fonctionnent comme des appareillages* », ³⁴ faisant référence à ces configurations ingénieuses qui orchestrent l'émergence et l'interaction de multiples narrations afin de tisser une histoire

³⁰ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Perspectives (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007), 25, <https://books.openedition.org/septentrion/13842>.

³¹ Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1 (9 août 2011): 62, <https://doi.org/10.7202/1005444ar>.

³² Isabelle Décarie, « “Une carte précise mais indéchiffrable” / Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine, de Marie-Pascale Huglo. Presses Universitaires du Septentrion, “Perspectives”, 184 p. », s. d., 53.

³³ Ici, le terme 'appareillage' est employé pour décrire comment les différentes voix narratives sont intégrées dans les textes, révélant le rôle crucial des structures narratives dans la présentation et l'interaction des récits au sein de la littérature contemporaine.

³⁴ Magali Nachtergaele, « Le sens du récit », *Acta Fabula* 8, n° 2 (10 avril 2007): paragr. 2, <https://doi.org/10.58282/acta.2958>.

cohérente.

L'analyse de Huglo se penche sur la façon dont les voix narratives sont entrelacées à travers ces « *appareillages* », ces dispositifs narratifs et techniques qui facilitent leur interaction, enrichissent la complexité du texte et participent à la création de sens. Ce dialogue entre théorie et création romanesque révèle comment les récits contemporains se distinguent par une démarche qui transcende les conventions traditionnelles, embrassant une complexité à la fois narrative et technique, et qui reflète la richesse ainsi que la diversité de la création littéraire moderne.

3. La perception du lecteur

Dans l'univers des œuvres intermédiales, les mots et les images servent de ponts entre les différents médias qui expliquent comment les éléments textuels et visuels au sein d'une œuvre, travaillent de concert pour créer une connexion entre diverses formes d'art ou de communication. Ces liens enrichissent la narration et élargissent la portée de la réception ainsi que de l'interprétation du lecteur, qui devient le filtre à travers lequel le sens de ces interactions est pleinement réalisé. Comme le souligne Huglo que : « *la perception, ou plutôt la réception du lecteur, constitue le principal canal interprétatif de l'intermédialité textuelle* ». ³⁵ C'est grâce à sa mémoire et à son regard personnel que ce dernier peut actualiser des « *des modes d'apparaître pictural, filmique ou autre, capables d'investir la scène narrative elle-même* ». ³⁶

La perception du lecteur s'avère donc être l'élément central et décisif dans cette dynamique, agissant comme l'interprète final des significations tissées au sein de la trame narrative. Avec sa mémoire personnelle et sa capacité à actualiser des modes visuels ou cinématographiques, le lecteur endosse un rôle crucial : celui d'un catalyseur vivant qui confère aux œuvres intermédiales leur pleine ampleur et leur dimension interactive. Comme le mettent en lumière Huglo et Nachtergaele, le caractère indispensable de la réception active du lecteur, loin d'être un simple consommateur de contenu, devient un agent essentiel dans l'actualisation et l'interprétation des œuvres intermédiales.

³⁵ Nachtergaele, paragr. 2.

³⁶ Huglo, *Le sens du récit*, 27.

4. La transmédiatisation

Dans la continuité de la perspective énoncée par Marie-Pascale Huglo sur l'intermédialité littéraire qui s'actualise par la lecture, d'autres auteurs apportent des réflexions complémentaires et approfondies pour la compréhension de ces phénomènes, tels que les travaux de François Harvey qui mettent en lumière le rôle actif du lecteur face à un texte littéraire de nature intermédiaire, en s'appuyant sur une : « *lecture qui traverse les frontières médiatiques* ». ³⁷ Où il utilise le concept de « transmédiatisation », qu'il définit comme le : « *passage d'un code médiatique à un autre, engagé par les ouvrages qui suggèrent, intègrent ou programment un avenir médiatique qui leur est à l'origine étranger* ». ³⁸ Cette intégration, essentiellement étrangère à l'œuvre originale, révèle une sorte de prédisposition à évoluer à travers différents médias, suggérant l'existence d'une intention ou d'un plan derrière cette transition. Cela est observable dans les œuvres qui, dès leur création portent en elles les bases de leur propre transformation en d'autres formes médiatiques, qu'elle présente dans le contexte de notre travail, affirmant que c'est précisément : « *le lecteur qui "transmédiatise" les mots en images cinématographiques* », ³⁹ cette participation crée un lien intime entre le lecteur qui : « *à effectuer le transfert entre les traces laissées par le média absent et sa "réalisation" au niveau mémoriel* » ⁴⁰ et le texte qui : « *entretenir des liens actifs avec d'autres médias, a pu acquérir une fonction intermédiaire* ». ⁴¹ Chacun devient ainsi co-créateur de l'univers évoqué, ce qui souligne l'importance de la subjectivité dans le processus de transmédiatisation, mettant en évidence le rôle crucial de l'interprétation et de la réception individuelle, dans la transformation médiatique d'une œuvre.

5. Tryptique de Rajewsky

À l'heure où les frontières entre les différents médias deviennent de plus en plus perméables, l'intermédialité se révèle être un concept clé dans la compréhension des productions culturelles contemporaines, une notion, qui se situe à l'intersection de divers langages médiatiques, qu'il s'agisse de texte, d'image, de son ou de toute autre matérialité de

³⁷ François Harvey, « ÉCRITURES COMPOSITES INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES ET MÉDIATIQUES CHEZ HUBERT AQUIN ET ALAIN ROBBE-GRILLET » (Montréal, s. d.), 306.

³⁸ Harvey, 272.

³⁹ Harvey, 272.

⁴⁰ Harvey, 272.

⁴¹ Gharbi, « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar », 391.

la communication, offrant un cadre analytique riche pour explorer les manières dont ces médias se rencontrent, se croisent et se transforment, tel que l'intermédialité littéraire qui est assez difficile à définir, comme le déclare Gharbi (2010):

La question de l'intermédialité littéraire reste cependant problématique à définir, puisque rares sont les travaux qui lui ont été consacrés jusqu'à aujourd'hui. Délicate à aborder du fait qu'elle s'intéresse a priori aux œuvres audio-visuelles qui recyclent diverses pratiques artistiques, l'intermédialité appliquée à la littérature demande à ce qu'on lui accorde plus d'attention.⁴²

C'est pourquoi, afin d'exploiter pleinement le potentiel de l'intermédialité en tant que catégorie descriptive et analytique, il est impératif de procéder à une organisation systématique de ses manifestations. Cela nécessite de distinguer soigneusement des groupes de phénomènes, chacun manifestant une qualité intermédiaire nécessite. Une telle démarche permet non seulement de reconnaître la diversité des pratiques intermédiaires, mais également d'affiner notre compréhension des dynamiques spécifiques à chaque interaction médiatique. C'est dans cette optique que la présente exploration se propose d'identifier et d'examiner les différentes catégories intermédiaires, dans le but d'élucider leur rôle et leur influence dans le paysage médiatique actuel, Comme le souligne Rajwesky (2005): « *If the use of intermediality as a category for the description and analysis of particular phenomena is to be productive, we should, therefore, distinguish groups of phenomena, each of which exhibits a distinct intermedial quality* ». ⁴³ Où elle distingue trois types de relations intermédiaires : Le premier type de relation intermédiaire, qui désigne ainsi :

The transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, 'genetic' conception of intermediality; the 'original' text, film, etc., is the 'source' of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process.⁴⁴

Il s'agit donc d'un processus de réinterprétation et de transformation d'un contenu médiatique spécifique à un médium différent, tel que la novellisation. ⁴⁵

⁴² Gharbi, 391.

⁴³ Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », 50.

⁴⁴ Rajewsky, 51.

⁴⁵ La novellisation est le processus d'adaptation d'un script de film ou de toute autre forme de média visuel en un roman, elle permet de transformer l'expérience visuelle en expérience littéraire, en ajoutant des détails internes comme les pensées des personnages et une description approfondie des scènes.

Le second type de relation intermédiaire est caractérisé par la fusion de médias conventionnellement distincts, ou par des formes d'articulation médiatique. En d'autres termes, la qualité intermédiaire découle d'un processus créatif qui intègre au moins deux médias distincts, engendrant ainsi une nouveauté et une expérience singulière, comme c'est le cas pour les bandes dessinées, les romans-photos, ou les livres illustrés. Comme le souligne Rajewsky: « *Intermedia Semiotics of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation.* »⁴⁶

Cela pourrait être encore plus marqué dans une bande dessinée ou un roman graphique, où le texte et l'illustration sont intimement liés pour la narration

6. La référence intermédiaire

Le terme de référence intermédiaire ne concerne pas seulement le déplacement d'un récit d'un médium à autre, comme c'est le cas de la transposition médiatique. Il concerne plutôt les références faites dans un médium à des éléments ou des techniques issues d'un autre médium, comme nous l'avons précédemment exécuté dans la perspective de Rajewsky. Cela peut orienter l'attention du lecteur vers autre chose qui évoque une expérience sensorielle différente de plus peut satisfaire aux critères de deux catégories intermédiaires différents, comme la souligne :

*a single medial configuration may certainly fulfill the criteria of two of the intermedial categories outlined above. [...] the product resulting from a given medial transposition can exhibit, over and above the obligatory medial transformation process itself, references (back) to the original work.*⁴⁷

Cette pratique est particulièrement significative dans le genre littéraire lorsqu'un texte aborde, évoque ou imite des éléments spécifiques provenant d'autres formes d'art, en utilisant des techniques qui sont par nature étrangères au médium littéraire. Étant donné que la littérature est une forme d'expression non verbale, qui ne dispose ni de voix ni d'images comme c'est le cas dans d'autres arts, l'incorporation des éléments d'autres arts n'est pas forcément applicable. Pourtant, grâce à l'usage du langage écrit, l'auteur peut susciter chez le lecteur une perception sensoriale similaire à celle qu'il aurait en regardant un film, grâce à l'évocation de perception intermédiaire dans la littérature. Rajewsky emploie le terme de

⁴⁶ Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation », 52.

⁴⁷ Rajewsky, 53.

simulation et affirme: « *My use of the term “imitation” is not intended to connote the traditional notion of mimesis. Rather, it connotes a simulation in the literal sense of the word, not in the sense the word is used in media studies* »⁴⁸ soutient que l’imitation en littérature ne cherche pas à copier de manière fidèle les autres formes d’arts, mais plutôt à les simuler. Cette simulation permet au lecteur d’éprouver une expérience sensorielle immersive dans le milieu du texte, La simulation textuelle devient alors une forme de participation du lecteur, qui doit faire appel à sa perception intermédiale pour visualiser la simulation proposée.

Les références intermédiales deviennent ainsi un outil puissant pour analyser des œuvres littéraires marqués par l’intermédialité, puisqu’elles mettent l’accent sur les moments de traversée ou de manipulation des frontières médiatiques, illustrant comment la littérature peut interagir avec d’autres médias en exploitant et en réfléchissant sur ses propres caractéristiques médiatiques.

Il est devenu évident que les références intermédiales sont bien plus qu’une simple technique d’écriture, elles sont un vecteur riche et complexe à travers lequel l’auteur engage non seulement un dialogue avec d’autres formes d’art, mais également avec le lecteur ainsi qu’avec la notion même de mémoire et de perception du temps. En imitant les techniques du cinéma, de la peinture, et d’autres arts.

Lorsqu’un récit parvient à utiliser ces éléments de manière significative l’étude de l’intermédialité nous amène à analyser séparément les éléments visuels et auditifs dans les textes littéraires, tout en reconnaissant leur synergie intrinsèque, et en offrant une dimension supplémentaire à l’expérience de lecture.

6.1. Perception visuelles

Les éléments visuels dans les textes littéraires se manifestent à travers des descriptions qui évoquent des images vives, invitant le lecteur à envisager la narration comme s’il observait une œuvre d’art ou un film. Cette intermédialité transcende le simple mode descriptif pour établir une connexion entre le verbal et le visuel. Ainsi, le lecteur devient un participant actif dans la création d’images mentales, inspirées de divers médias artistiques. L’influence significative des arts visuels sur la littérature a mené à l’émergence de nouvelles techniques narratives qui dépassent les conventions classiques, introduisant une organisation

⁴⁸ Rajewsky, 53.

et une présentation de l'information textuelle qui sollicitent la perception visuelle du lecteur. Dans ce contexte Jeanne-Marie indique que :

Retenti sur les techniques de la description en imposant de nouvelles structurations perceptives [...], subvertissant les codes distanciateurs qui [régissent] l'exercice du regard dans le roman [...]. [...] Aux nouvelles structurations perceptives introduites par l'image s'ajoutent les codes proprement iconiques dont l'écriture romanesque tente de restituer des équivalences.⁴⁹

L'écriture littéraire s'est adaptée aux progrès des autres médias visuels et a adopté des techniques qui enrichissent et approfondissent la façon dont les récits sont décrits et perçus. Cela permet aux écrivains de jouer avec la perception du lecteur, de subvertir les attentes et de fournir une expérience de lecture visuellement dynamique et immersive.

6.2. Perception auditifs

La voix dans un texte littéraire représente un concept complexe qui comporte de nombreuses couches de signification et d'impact sur le lecteur. Lorsque nous disons qu'une voix est synonyme de subjectivité et marque une présence subjective, nous parlons de l'effet créé par les choix stylistiques et narratifs de l'auteur qui révèlent une perspective personnelle, des pensées internes, des émotions ou des opinions. Cela peut se manifester à travers le style d'écriture, les motifs de langage, et même le rythme et la cadence des phrases, qui tous ensemble véhiculent la sensation d'une « présence » personnelle dans le texte, dans ce contexte, Huglo souligne que :

Elle est synonyme de subjectivité, de marque ou de présence subjective ; elle désigne alors un effet de sujet. Elle signale aussi des marques et des effets d'oralité ; la voix s'oppose dans ce cas à l'écriture comme semblant de parole vive. Elle renvoie également aux différentes postures énonciatives et genres discursifs entremêlés dans un même énoncé, une même énonciation. Elle est alors associée à la polyphonie.⁵⁰

En effet, la voix n'est pas seulement le reflet d'un seul effet de sujet, elle incarne aussi la polyphonie, où un ensemble de voix individuelles et distinctes cohabitent, reflétant la diversité véritable des pensées et des discours. Cette stratégie narrative donne vie au texte, le dynamisant par l'imitation de la parole réelle et en englobant diverses postures et points de vue. Ces multiples couches de voix fusionnent pour créer une expérience de lecture riche et polyvalente, marquant un contraste saisissant avec l'unicité et l'immutabilité du texte écrit.

⁴⁹ Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: écriture du visuel et transformations d'une culture* (P. Lang, 1984), 187.

⁵⁰ Huglo, *Le sens du récit*, 17.

L'oralité et l'écriture tissent l'intermédialité dans la littérature, où la voix crée une présence personnelle à travers les choix narratifs et stylistiques. Huglo souligne que l'oralité, incarnée par les rythmes et les motifs de langage, se mêle à l'écrit pour former une polyphonie narrative, enrichissant le texte d'une multiplicité de voix. Cette fusion de l'oral et de l'écrit, examinée à travers l'intermédialité, révèle la complexité des textes qui simulent le dialogue réel, invitant le lecteur à une expérience de lecture plus riche et sensorielle.

En conséquence, la référence intermédiaire dans la littérature est une pratique complexe qui va au-delà de la simple adaptation d'un récit d'un médium à un autre. Elle implique la simulation d'éléments et de techniques d'autres formes d'art, engageant le lecteur dans une expérience sensorielle unique et une interaction créative avec le texte. Cette manière de faire évolue la narration enrichissant l'expérience de lecture en impliquant la mémoire et la perception du lecteur, tout en soulignant l'interdépendance entre les éléments visuels et auditifs dans la création d'une œuvre littéraire immersive et riche.

Cependant la définition proposée par Rajewsky a été remise en question par certaines critiques notamment en raison de son définition imprécise de la référence intermédiaire ainsi que de l'utilisation des plusieurs termes, qui ont été adoptés auparavant et considérés comme des synonymes. Dans ce contexte, Farah Gharbi souligne : « *nous pourrions encore reprocher à Rajewsky de ne pas raffiner l'utilisation qu'elle fait — trop synonymique — des concepts d'imitation, d'évocation et de référence intermédiaire* ». ⁵¹ De même Lars Elleström (2010) met en évidence: « *it is not always clear when a medium is actually a distinct transformation of another medium, exactly when some of the indistinct media borders have been transgressed, or which traits are to be considered as belonging to the one medium or the other* ». ⁵² Cela souligne la complexité d'établir des frontières entre les médias et met en évidence les défis associés à la distinction et à la définition des différents médias dans le cadre de leurs interactions mutuelles.

Cette observation met en relief l'importance de distinguer ces notions de manière plus explicite, afin de mieux cerner les subtilités des échanges intermédiaires et souligne le besoin crucial d'une démarche plus claire et méthodique pour distinguer les différents concepts médiatiques. Une telle démarche favoriserait une compréhension plus fine des échanges qui

⁵¹ Gharbi, « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar », 82.

⁵² Lars Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermédiality* (Palgrave Macmillan, 2010).

s'opèrent entre les médias, des échanges souvent marqués par la nuance et la complexité. Ces subtilités peuvent facilement se dissoudre sans une analyse attentive et détaillée qui prend en compte les multiples facettes des relations intermédiales.

Pour avancer dans l'étude des phénomènes médiatiques, il est donc essentiel de se pencher sur la remédiation. Considérer ce phénomène de manière distincte serait particulièrement bénéfique.

7. La remédiation

La remédiation est un concept théorique développé par Jay David Bolter et Richard Grusin, qui décrit l'interconnectivité croissante et la dépendance mutuelle des médias à l'ère numérique. Ils affirment que : « *remediation is a defining characteristic of the new digital media* », ⁵³ soulignant ainsi l'influence continue des médias traditionnels sur les médias numériques naissants. Bien que caractérisée à l'origine comme : « *the representation of one medium in another* » ⁵⁴, la remédiation va au-delà de cette définition étroite et peut s'étendre à la littérature, comme le suggère Rothier Elisabeth, quand elle invite à : « *voir comment la remédiation peut prendre forme dans un texte littéraire dans une perspective qui ne serait pas généalogie comme (celle de Bolter et Grusin) mais poétique* ». ⁵⁵

Ainsi cette remédiation n'encourage pas seulement la simple reconnaissance des sources médiatiques, Il s'agit plutôt de déceler comment les œuvres littéraires assimilent, intègrent ou réinterprètent les empreintes d'autres médias au sein de leur esthétique et de leurs mécanismes internes, cela ajoute des couches de signification et impulsant une réflexion sur les frontières et les interactions entre différentes formes d'art et de communication. On ajoutant aussi à cette analyse l'observation d'Irina Rajewsky (2005) qui s'avère cruciale pour met l'accent sur la complexité des interactions multimédiales au sein des produits médiatiques. Incarnant elle-même cette notion, Rajewsky affirme que « *there are concrete instances of remediation in single media products* ». ⁵⁶

Au cœur de leurs théories de la remédiation, Bolter et Grusin ont introduit deux notions contradictoires mais intrinsèquement complémentaires relatives à l'utilisation des médias :

⁵³ Bolter et Grusin, *Remediation*, 45.

⁵⁴ Bolter et Grusin, 45.

⁵⁵ Elisabeth Routhier, « Remédiation et interaction dans le milieu textuel », *Sens public*, 3 octobre 2014, <https://doi.org/10.7202/1043650ar>.

⁵⁶ Rajewsky, « Intermédiality, Intertextuality, and Remediation », 61.

l'immédiateté et l'hypermédiateté. Selon eux, L'immédiateté est associée à la transparence, ou à l'absence de médiation ou de représentation : « *immediacy is transparency: the absence of mediation or representation. It is the notion that a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly* ». ⁵⁷ Cette notion stipule qu'un médium peut se faire explicitement invisible, laissant ainsi le spectateur face aux objets représentés de manière directe. En revanche l'hypermédiateté met en avant le médium lui-même, en soulignant qu'il est explicitement visible, indiquant que « *Hypermediacy is opacity-the fact that knowledge of the world comes to us through media. The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself* ». ⁵⁸ Dans ce cas, le spectateur est constamment conscient de la médiation, et interagit avec le médium, ou prend même conscience de la nature de la médiation elle-même. Cette pratique s'appuie sur une diversité de styles, de formes et de médias, visant à accentuer la présence du médium et à maintenir le spectateur conscient de son expérience médiatisée.

Ces deux notions éclairent donc les multiples manières dont les médias s'interpénètrent et influencent réciproquement dans les interactions intermédiaires, en quête d'une expérience plus authentique. En tenant compte de la transparence et de l'opacité, Élisabeth décrit dans son analyse une dynamique qui distingue trois types de remédiation, toutes ancrées dans le processus de remédiation :

7.1. Remédiation transparente : la médialité

Ce type fait référence à ce phénomène par lequel un roman, bien qu'étant un médium essentiellement basé sur le texte, possède la flexibilité d'emprunter et d'incorporer des éléments typiquement associés à d'autres médias. Comme elle confirme : « *la littérarité (soit la médialité du roman) demeure forte, mais un nouveau mode de médiation est ajouté* ». ⁵⁹ Cette intégration discrète s'approprie des dynamiques intermédiaires tout en restant au sein du texte littéraire. Elle est réalisée avec une fluidité telle que le médium évoqué reste largement invisible ou « *transparent* », créant une expérience immersive sans que le lecteur ne soit pleinement conscient de la médiation qui opère

⁵⁷ Bolter et Grusin, *Remediation*, 70.

⁵⁸ Bolter et Grusin, 70-71.

⁵⁹ Routhier, « Remédiation et interaction dans le milieu textuel ».

7.2. Remédiation intermédiaire : le produit médiatique fictif

La remédiation intermédiaire impliquant un produit médiatique fictif se produit lorsqu'un roman intègre au sein de son récit un élément qui simule un autre média, tout en étant entièrement créé dans l'univers fictif de l'histoire, comme elle souligne « *Ce produit médiatique est, le plus souvent, réalisé par une instance intradiégétique identifiable* ». ⁶⁰ À titre d'exemple, un texte pourrait contenir une lettre, un article de journal, ou tout autre type de document sous forme de remédiation, Ces éléments, souvent attribués à l'un des personnages du récit, servent à établir une sorte de dialogue riche et multidimensionnelle entre le texte principal du roman et les médias qu'il prétend emboîter. Ainsi le roman devient le cadre qui conditionne l'existence et la représentation de ces médias fictifs, créant un espace hybride où se mêlent la réalité narrative et les formats médiatiques d'expression. Cette rencontre produit une zone intermédiaire notable où les pratiques modales et aspectuelles des médias convergent, interagissent et s'enrichissent mutuellement. Cela invite le lecteur à une expérience de lecture multi-facette, où il peut percevoir et apprécier la complexité du récit à travers ses divers éléments médiatiques entremêlés.

7.3. Remédiation opaque : le produit médiatique réel

Cette troisième forme de remédiation, représente le cas le plus concret où le roman intègre réellement produits médiatiques préexister, comme elle confirme « *la modélisation d'une production médiatique réelle, c'est-à-dire d'un produit médiatique antérieur et extérieur au roman et de sa médialité.* ». ⁶¹ Elizabeth considère ce phénomène analogue à l'intertextualité, toutefois, il ne se limite pas à l'intégration de medias extérieures, mais il s'étend pour inclure également les caractéristiques distinctives et la structure perceptive de ce médium. Au sein d'un roman, la remédiation opaque peut se manifester par l'évocation précise d'une véritable œuvre d'art ou d'un film, par exemple. Contrairement à la remédiation intermédiaire où la médialité est fictive et intradiégétique, la remédiation opaque peut engager le lecteur dans une réflexion plus profonde et conscient en brisant les frontières entre fiction et réalité.

Et malgré tous ces termes, les contours précises de ces opérations ne semblent pas entièrement clairs dans ces terminologies c'est pour cela la modélisation proposée par Jean-

⁶⁰ Routhier.

⁶¹ Routhier.

Marie Schaeffer devient intéressante, car elle fournit un cadre conceptuel pour comprendre comment ces effets sont produits et comment ils peuvent être intégrés dans la structure d'un roman.

8. La modélisation

La modélisation se positionne comme une étape conceptuelle clé pour analyser l'interaction des différents médias et la vitalité de la création narrative moderne. Elle ne devrait pas être perçue uniquement comme un processus de copiage fidèle, mais plutôt comme un acte de refaçonement et de réinterprétation. Jean-Marie Schaeffer exprime cette idée en mettant l'accent sur l'expérience immersive du public en décrivant la manière avec laquelle la fiction invite à « *adopter [...] l'attitude que nous aurions si nous étions véritablement confrontés à la situation* » fictionnellement mise en scène.⁶²

Par cette démarche, Schaeffer engage une réflexion approfondie sur la capacité de la fiction de produire un espace de simulation qui brouille les lignes entre expérience réelle et imaginaire. Il distingue par ailleurs la mimesis de la fiction, en soulignant que son essence repose davantage sur une « *analogie globale* » que sur une correspondance exacte,⁶³ Cela ouvre la voie à une amplitude artistique qui vise à évoquer plutôt qu'à répliquer. Poursuivant dans cette voie, Vermetten articule une redéfinition de la modélisation dans le contexte littéraire, écartant l'idée d'une imitation directe pour promouvoir l'idée que « *le verbe ne peut imiter que le verbe* ». ⁶⁴ Où ces deux dernières perspectives soulignent l'importance cruciale de la modélisation comme instrument de remédiation. Vu sous cet angle, un ouvrage de fiction peut se transformer en une arène intermédiaire, une scène sur laquelle la narration absorbe et revitalise des éléments d'autres formes d'art pour se réinventer et s'élargir. À travers la remédiation, perçue à travers la lentille de la modélisation, on assiste à un acte de métamorphose narrative où le texte romanesque transcende la simple transcription pour devenir un creuset d'hybridation culturelle créative.

⁶² Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi La Fiction ?*, Seuil, 1999, 198, <https://www.seuil.com/ouvrage/pourquoi-la-fiction-jean-marie-schaeffer/9782020347082>.

⁶³ Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, consulté le 24 mars 2024, <https://vox-poetica.com/entretiens/intSchaeffer.html>.

⁶⁴ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique: L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry », *Poétique* n° 144, n° 4 (1 septembre 2005): 498, <https://doi.org/10.3917/poeti.144.0491>.

Ce dialogue constant entre remédiation et modélisation démontre une progression vers une sophistication esthétique dans l'interaction multiforme des médias, ce qui incite ainsi le lecteur à s'engager dans une analyse plus minutieuse et à valoriser la nuance des influences mutuelles. Cela se révèle être un stimulant pour repenser notre interprétation de la narration, dans un univers où la littérature interagit de manière audacieuse avec d'autres médias. Néanmoins, il faut reconnaître que malgré ces progrès, l'explication de cette interaction reste jusqu'à un certain point nébuleuse. C'est dans cette optique qu'il convient de se référer au modèle élaboré par Lars Elleström, qui propose une approche systématisée pour mieux comprendre les relations intermédiaires, à partir d'un développement terminologique précise, s'emploie pour définir les médias ainsi que leurs frontières, pour favoriser une compréhension plus nuancée et inclusive des phénomènes intermédiaires. Où il met aussi en lumière dans son ouvrage paru en 2010 le besoin crucial d'une structure analytique claire qui guide l'examen de ces dynamiques complexes et enrichissantes entre différentes formes médiatiques.

9. La multimodalité chez Lars Elleström

Lars Elleström avance une réflexion innovante sur la nature des médias, rejetant l'idée qu'ils soient des entités distinctes et isolées. Selon lui, il est insatisfaisant de continuer à parler de «'writing', 'film', 'performance', 'music' and 'television' as if they were like different persons that *can be married and divorced*»⁶⁵. À la place, il suggère que les médias sont intrinsèquement interconnectés et interactifs. Afin d'illustrer cette interconnexion, Elleström présente un cadre théorique qui repense les médias à travers un prisme de caractéristiques partagées, les décrivant comme: « *basic categories of features, qualities and aspects of all media* ». ⁶⁶ Selon lui, ces catégories devraient être le point de départ pour comprendre comment les médias se croisent et fonctionnent conjointement. En développant ce point de vue, Elleström distingue les médias en trois grandes catégories qui sont centrales à son cadre théorique : « *Basic Media* » pour les formes de média fondamentales, « *Technical Media* » pour les technologies qui facilitent la communication, et « *Qualified Media* » pour les formats de médias dotés de spécificités contextuelles et culturelles. Concernant les médias techniques, IL évoque un concept central introduit par McLuhan: « *Mass media should be understood as*

⁶⁵ Elleström, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 12.

⁶⁶ Elleström, 15.

*a kind of technical media that have the capacity of permitting, say, 'simultaneous participation of many people in some significant pattern of their own corporate lives ».*⁶⁷ Ici, la télévision est citée comme exemple de média technique. Il explique que cette télévision est capable de médiatiser plusieurs formes de médias de bas comme les « *moving images* », « *auditory texts* » et « *organized non-verbal sound* ».

Elleström souligne une distinction importante entre les capacités de médiation complète et partielle des médias techniques, affirmant que « *every technical medium, accordingly, can fully mediate certain basic and qualified media but only partly mediate other media* »⁶⁸. En parlant des médias qualifiés et de la façon dont ils sont transmis, l'auteur introduit le concept de remédiation : « *Of course, qualified media can be mediated many times by a row of technical media, which might be called remediation* ».⁶⁹ Cela met en lumière comment un contenu médiatique peut être réinterprété et transformé à travers différents médias techniques, influençant ainsi la perception du public. Où il implique que la médialité d'un contenu n'est pas seulement une affaire de matérialité ou de technicité, mais aussi une question imbriquée dans le contexte culturel, historique et social, et définit un autre type de frontières qui propose une autre classification et distingue quatre modalités nécessaires qui s'étendent du matériel au mental : « *Material Modality* », « *Sensorial Modality* », « *Spatiotemporal Modality* » et « *Semiotic Modality* ». (Voir annexe I)

Les modalités définies par Lars Elleström permettent de décomposer et d'analyser la manière dont différents médias interagissent et transforment les frontières de la médialité, tel qu'indiqué par Elisabeth (2014) que :

*La multimodalité d'Elleström offre donc la possibilité de définir l'emplacement des frontières médiatiques qui peuvent être momentanément traversées ou causer des heurts, dans un roman donné. Autrement dit, les propositions de cet auteur permettent d'identifier et de nommer les constituantes des médias (soit les modes et les aspects) qui constituent une médialité donnée et qui rendent possibles les interactions intermédiales.*⁷⁰

Par cette approche, un roman peut être envisagé comme un médium multimodal faisant appel à divers modes et aspects sensoriels, temporels et sémiotiques. Cette combinaison de

⁶⁷ Elleström, 51.

⁶⁸ Elleström, 52.

⁶⁹ Elleström, 52.

⁷⁰ Routhier, « Remédiation et interaction dans le milieu textuel ».

modalités crée non seulement une structure complexe en elle-même, mais permet aussi de comprendre comment un roman peut traverser les frontières médiatiques, soit de façon évidente, soit de manière plus subtile, dans le cas où un roman est le seul média présent, les modalités d'Elleström aident à discerner les degrés de remédiation même en l'absence de médias techniques. Par exemple, un roman utilisant des techniques narratives propres au cinéma, comme le changement rapide de point de vue, peut être dit engager une remédiation partielle du médium du film sans recourir à des supports techniques. Ainsi, le texte littéraire devient un espace où la remédiation peut se faire sentir même en l'absence de transposition directe d'un médium à un autre.

En somme, la grille de lecture qu'elles offrent les modalités matérielles, sensorielles, spatiotemporelles et sémiotiques met en relief la complexité des interactions intermédiales au sein d'une œuvre unique. Ce modèle conceptuel illustre comment le roman peut agir comme une scène interactive pour différentes formes médiatiques, "et entretient un dialogue constant avec ses propres limites médiales et les possibilités d'intégration et de réflexion d'autres formes de médias

En conclusion, cette immersion dans les méandres de l'intermédialité littéraire nous a permis d'explorer les multiples couches de narration et de perception qui caractérisent le paysage contemporain des arts et des médias. La littérature, loin d'être confinée aux mots et aux pages, se dresse comme un phare de la diversité narrative, tissant son essence à travers les fils de divers médias pour former une tapisserie complexe de récits et d'expériences. À travers l'œil critique de théoriciens, tels que Genette et Huglo, nous avons observé comment les techniques narratives se métamorphosent et comment les voix littéraires s'enrichissent lorsqu'elles intègrent des éléments venant d'autres domaines artistiques. Cette symbiose conduit alors à une expérience de lecture renouvelée, où le lecteur n'est plus un simple observateur mais devient complice et co-créateur de l'univers narratif. L'analyse intermédiaire du roman de Claude Simon, qui suivront dans le prochain chapitre, s'annonce comme une aventure où théorie et pratique convergeront pour démontrer la pertinence de l'intermédialité. Ce prisme d'analyse révélera comment les frontières entre texte et image, son et mot, se dissolvent pour créer un récit moderne – un récit qui n'appartient à aucun médium unique mais vit grâce à l'engagement actif et à la perception personnelle du lecteur.

Chapitre 03: Étude intermédiale de l'œuvre de Claude Simon

Dans le panorama de la littérature du XXe siècle, Claude Simon, couronné par le Prix Nobel de la littérature, s'impose avec son célèbre roman *La Route des Flandres*, un ouvrage qui se situe au carrefour des arts et de la prose. Reconnu comme figure emblématique du Nouveau Roman, Simon n'est pas seulement un écrivain remarquable, il est aussi photographe et peintre, des arts qui s'entrelacent subtilement avec sa manière d'écrire, révélant un itinéraire créatif interdisciplinaire déterminant pour son œuvre. Il est celui « *qui, dans ses romans, combine la créativité du poète et du peintre avec une conscience profonde du temps dans la représentation de la condition humaine* », ⁷¹ offrant ainsi une exploration nuancée de notre existence à travers le prisme du langage écrit.

Dans *La Route des Flandres*, on explore la complexité d'un récit enchevêtré, emmêlant les fils de la réalité et de la mémoire. L'histoire commence par le mystérieux destin du capitaine de Reixach, tombé pendant la débâcle de mai 1940. Est-il mort en héros ou a-t-il consciemment cherché son trépas ? Georges, un parent et camarade d'armes du capitaine, ravive les braises de ce passé énigmatique dans une quête de vérité soutenue par Blum, compagnon d'infortune des camps de prisonniers, et par les témoignages du passé comme celui d'Iglésia, ancien jockey de l'écurie Reixach. Dans le tumulte de l'Après-guerre, Georges parvient finalement à retrouver Corinne, la jeune et énigmatique veuve du capitaine...

Dans ce roman Claude Simon orchestre une symphonie narrative où s'entrelacent mémoire, histoire, et médias, incarnant un riche paysage de remédiation. Le médium de la peinture se manifeste dans les descriptions visuelles foisonnantes, adoptant une forme hypermédiatique qui fait résonner les mots comme des coups de pinceau sur une toile imaginaire. Parallèlement, la photographie, avec ses instantanés fragmentés du passé, se déploie également en tant qu'hyper média, invitant le lecteur à recomposer les morceaux éparpillés d'une réalité en noir et blanc. Les techniques de cinéma empruntent au montage cinématographique pour fluidifier la narration, oscillant entre remédiation transparente et hypermédia selon que le lecteur est captivé par l'intrigue ou conscient des procédés narratifs. Quant au son, c'est un fil invisible qui tisse l'expérience immersive, bien que son utilisation sporadique confère une présence hypermédiatique, rappelant sa propre artificialité. Cette entrelacement crée une trame narrative où l'opacité et la transparence ne sont pas simplement des caractéristiques du texte, mais des indices essentiels qui orientent notre compréhension

⁷¹ « Claude Simon, le canular littéraire qui suscite la controverse - Le Temps », consulté le 24 mars 2024, <https://www.letemps.ch/opinions/claude-simon-canular-litteraire-suscite-controverse>.

des diverses formes de remédiation parsemées à travers l'œuvre, conférant à La Route des Flandres son caractère à la fois énigmatique et révélateur. Ainsi, dans La Route des Flandres, nous trouvons un tissage complexe de médias narratifs, chaque technique s'imbriquant dans l'autre pour défier nos attentes et révéler l'art de la remédiation comme principale architecture du récit.

1. La littérature et la photographie

La littérature et la photographie sont deux modes narratifs qui, chacun à leur manière tentent de capturer l'essence fugitive du temps et de l'expérience humaine. Claude Simon, maître de la plume, utilise la photographie dans ses écrits comme une prolongation de sa capacité à raconter des histoires, tissant avec richesse et mélancolie les complexités de la vie. Dans son univers littéraire, les images semblent capturées dans l'ombre du texte, donnant au passé une présence presque palpable. C'est une « *écriture sans appareil photographique* », ⁷² selon les mots de certains critiques, qui imite le processus photographique en saisissant les fragments, les visions, et les souvenirs, intensifiant les sensations et remodelant la réalité à travers le pouvoir évocateur de la prose.

Ces deux dernières deviennent chez Simon des instruments jumeaux, captant les moments éphémères et les rendant éternels. Tandis que la photographie arrête le temps dans une image statique, l'écriture de Simon le cristallise avec une fluidité qui donne l'impression que ces moments pourraient se remettre en mouvement à tout instant, sortant des pages pour entrer dans notre réalité. Par cette alchimie narrative, le passé revit, et les images fixées acquièrent une nouvelle vie, celle de la mémoire et de l'imagination du lecteur. Dans son roman La Route des Flandres, cette fusion atteint un sommet où la prose dense et sinieuse de l'auteur peint des scènes qui semblent capturées par l'objectif d'une caméra invisible. C'est là une « *écriture photographique* » qui emprisonne les instants évanescents, surexpose les émotions et découpe la réalité en fines lamelles de mémoire. Les souvenirs du protagoniste se mêlent aux paysages des Flandres, les récits de guerre s'entrelacent aux destins brisés, avec pour toile de fond cet « *été mort* » qui est à la fois révolu et éternellement présent, dans chaque détail minutieusement rappelé. Où l'analyse de cet œuvre quand nous examinons en détail toutes ces allusions qui permet à nous d'explorer la façon dont la description textuel

⁷² Irene Albers, *Claude Simon moments photographiques, Claude Simon moments photographiques*, Claude Simon (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007), <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14267>.

enrichit et étend le champ du visuel, invitant le lecteur à imaginer ce qui n'est pas montré directement, et comment la photographie et le texte se complètent pour créer une expérience narrative multicouche.

1.1. La photographie : Métaphore Visuelle

L'examen de l'œuvre de Claude Simon met en évidence un attrait particulier pour l'intégration littéraire de la photographie, qu'il emploie en tant que métaphore pour approfondir notre compréhension des subtilités perceptives et du mécanisme mémoriel. Dans ses écrits, nous observons que Simon parvient à figer ce qu'on pourrait appeler des « *instants photographiques* » dans le tissu de sa narration, imbriquant le motif de la photographie non seulement en tant que thème mais aussi comme élément central de la structure de son œuvre, explorant ainsi avec acuité les dynamiques entre le récit, le temps et les conflits. Cet usage de la photographie en littérature prend sa source chez des précurseurs tels que Marcel Proust, qui, dans « *À la recherche du temps perdu* »,⁷³ recourt systématiquement à des expressions telles que « *fixer* », « *poser* » ou « *tirer* ». Il métamorphose celles-ci en allégories puissantes de la mémoire, convergissant vers la fixation des instants éphémères en empreintes durables dans l'esprit des lecteurs, similairement à Proust, Simon place la photographie au cœur de sa métaphore pour évoquer les souvenirs, surtout en contexte de guerre, illustrant par-là que la photographie ne sert pas uniquement à enregistrer le réel, mais aussi à interroger l'essence des souvenirs et la portée de l'expérience humaine.

Ses œuvres et telles que *La Route des Flandres* incarnent une illustration parfaite de l'utilisation de la photographie en tant que métaphore littéraire, disséquant les subtilités de la perception et l'entrelacement des souvenirs, éléments centraux du texte. Les passages de cette œuvre capturent des instants avec la précision d'une photographie et se servent de métaphores soigneusement choisies pour figer le temps et révéler les strates profondes de la mémoire et de l'expérience.

Ces images littéraires, confectionnées de mots aussi précis et aiguisés que le mécanisme d'un appareil photo, évoquent dans notre esprit des clichés poignants qui illustrent la force évocatrice de la prose. L'arrêt brusque de Georges, décrit comme une « *feuille de papier déchirée avec deux trous pour les yeux* » (RDF, p. 44) est une métaphore illustrant un retournement rapide et potentiellement violent, le rendant semblable à une création éphémère

⁷³ Marcel Proust et Jean-Yves Tadié, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, 1999).

et délicate; les trous évoquant un regard qui manque d'âme ou de conscience. Quant à Blum, «*simplement appuyé au mur comme s'il avait peur de tomber, avec son mousqueton toujours en bandoulière* » (RDF, p. 45) cette image fige le personnage dans un moment de vulnérabilité intense, soutenu contre un mur et armé, rappelant la photographie d'un soldat à la fois épuisé et résigné.

Ainsi que, la répétition de l'inquiétude dans la voix de Georges, tel une série de portraits captant l'escalade de l'angoisse, ou bien l'apparition fantomatique de la femme, évoquée comme une « *empreinte persistante, irréaliste* » (RDF, p. 44) fige des scènes avec l'objectif d'un appareil littéraire, saisissant l'intensité des moments fugaces et leur résonance durable. L'image de l'homme « *flottant dans les ténèbres* » (RDF, p. 47) et le rectangle formé par l'armoire s'associent pour créer une atmosphère où le silence et l'obscurité deviennent presque tangibles.

La métaphore de la photographie dans *La Route des Flandres* se fait lentille à travers laquelle nous explorons le passé et le présent, un moyen de rendre l'invisible palpable. Ces clichés métaphoriques se fondent avec l'introduction précédente, proposant une vision éloquente du rôle de la photographie dans l'art de capturer et de préserver les instants éphémères, rendant un hommage silencieux à la complexité des souvenirs humains et à la persistance des émotions qui les animent.

1.2. La répétition

La répétition, en photographie, est une technique narrative visuelle qui relie étroitement le médium au concept de mémoire et de temps. Tout comme dans la prose de Claude Simon, où les motifs récurrents et les thèmes sont revisités à travers ses œuvres pour façonner la mémoire et l'expérience, en photographie, la répétition d'éléments peut amplifier le message et évoquer une certaine continuité ou rupture. Chaque image répétée devient un écho du moment capturé, une tentative de saisir et de conserver ce qui est autrement éphémère. La répétition peut également être utilisée pour créer un sentiment de rythme ou pour explorer différentes perspectives d'un même sujet, offrant ainsi une réflexion sur le changement et la permanence. En ce sens, le photographe, comme l'écrivain, travaille sur la toile du temps, en utilisant la répétition comme un pinceau qui colore notre perception de la réalité et de nos souvenirs. Prenons l'exemple de Claude Simon, qui dans son œuvre *La route des Flandres*, décrit des mouvements répétitifs et un paysage mutable. On peut imaginer une série photographique qui saisit divers moments de cette action, soulignant la tension latente et plaçant l'accent sur le

rythme et le mouvement. En capturant les cavaliers et leurs chevaux à différents instants, chaque image se fait le reflet de la progression de l'action et réagit à un événement extérieur, tel qu'une attaque aérienne. Les variations dans l'expression des cavaliers, dans la posture et dans la dynamique des chevaux, assistent à l'établissement d'un rythme visuel en harmonie avec le narratif.

Une telle série photographique évoque des thèmes profonds tels que la mémoire et le temps, stimulant le spectateur à contempler la singularité de chaque instant malgré la présence d'aspects constants de la vie. La répétition en photographie, tout comme dans l'œuvre littéraire de Simon, devient alors une fenêtre offrant une contemplation plus profonde de la condition humaine et de notre interaction avec le passage du temps, marquant des moments distincts qui ensemble forment la trame continue de notre existence.

2. Littérature et cinéma

L'entrelacement subtil de la littérature et du cinéma ouvre un champ d'étude fascinant, où les frontières entre les mots et les images se fondent pour créer de nouvelles dimensions narratives. Au cœur de cette intersection artistique, nous trouvons Claude Simon qui, à travers ses propos, manifeste l'influence indéniable du septième art sur sa création littéraire. Il affirme « *Il est certain que je suis très influencé par le cinéma. J'appartiens à une génération qui va depuis toujours au cinéma : le cinéma est devenu un élément de formation. J'utilise effectivement des travellings, des panoramiques, des plans rapprochés.* ».⁷⁴ Cette reconnaissance de l'influence cinématographique démontre la capacité du cinéma à façonner les méthodes narratives dans la littérature. Claude Simon nous offre un aperçu précieux dans sa méthode d'écriture qui emprunte au langage cinématographique. Il explique :

*C'est probablement cette conception du roman, totalement subjective, qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma. Par exemple, j'ai écrit mon dernier livre [...] par petits morceaux, fragments sans suite que j'ai ensuite « montés », articulés les uns aux autres au moyen de charnières (associations – ou, à l'opposé, contrastes – de sensations, émotions ou parfois même simplement de mots, d'assonances) comme on procède, je crois, pour un film.*⁷⁵

⁷⁴ Bérénice Bonhomme, « Travail d'archive », in *Claude Simon, la passion cinéma*, Claude Simon (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2011), 237-336, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14227>.

⁷⁵ Bonhomme.

Claude Simon témoigne de la manière dont les techniques cinématographiques peuvent enrichir la prose littéraire, défiants ainsi notre perception traditionnelle du récit.

Son œuvre *La Route des Flandres* est l'incarnation de cette intersection entre littérature et cinéma. Exprime un vif désir d'adapter ce roman pour l'écran : « *J'aimerais d'ailleurs beaucoup faire un film avec La Route des Flandres.* »⁷⁶ Ceci montre clairement comment son écriture a été façonnée non seulement par une influence cinématographique mais par un désir profond d'explorer l'expression narrative au-delà des mots imprimés. Cela témoigne non seulement de son appréciation pour le cinéma en tant que médium expressif mais aussi de son ambition de voir ses idées littéraires transcender le format écrit pour devenir des images animées.

2.1. Le montage

En esquivant les conventions narratives linéaires, Simon adopte un style fragmentaire et visuel qui rappelle le montage d'un film « cette approche est élégamment décrite par Bérénice Bonhomme qui le considère comme : « *une étape essentielle, on parle d'ailleurs de troisième écriture du film, après le scénario et le tournage, Il s'agit d'organiser le matériel filmé pendant le tournage (les ruches) et d'orchestrer les rapports entre les plans* ». »⁷⁷ Ce processus consiste à sélectionner, assembler, couper et agencer les plans dans un certain ordre pour raconter l'histoire de la manière la plus fluide et immersive possible. Ce qui signifie c'est au cours de cette étape que les choix narratifs deviennent concrets.

Dans la littérature de Simon, le montage n'est pas seulement un élément d'inspiration, il prend la forme de la structuration du récit, où il casse la linéarité et organise les fragments de textes comme le ferait un monteur de films, pour produire des effets narratifs particuliers.

Simon avait développé un véritable plan détaillé de montage pour *La Route des Flandres* qui a guidé la disposition de ses séquences narratives et la construction de son récit. Ce plan avait pour but de décomposer l'histoire en une série de scènes ou de séquences, un peu comme des plans ou des séquences dans un film. Simon a ainsi pu manipuler l'ordre et la durée de ces scènes, jouer avec la chronologie des événements et manipuler le temps narratif. Pour lui, il

⁷⁶ Bonhomme.

⁷⁷ Bérénice Bonhomme, *Les Techniques du cinéma IMAGE SON POST-PRODUCTION* (DIXIT, 2011), 203.

s'agissait non pas de raconter une histoire de manière linéaire et chronologique, mais plutôt de refléter la mémoire humaine qui est souvent discontinue et fragmentée.

Le roman est caractérisé par l'entrelacement fréquent de différentes ères, cette complexité a conduit l'écrivain à créer une représentation schématique pour clarifier les périodes variées, en adoptant un système de couleurs distinctes pour chaque période,

L'idée est que les transitions entre les scènes ne sont pas logiques ou chronologiques, mais motivées par des associations sensuelles comme des images, des sons, ou des odeurs, qui évoquent des souvenirs ou des états émotionnels. C'est ce qui rend le récit analogique et non linéaire.

2.2. Un récit non linéaire

C'est une caractéristique fascinante dans l'écriture simonienne, ce procédé littéraire déstabilise la séquence chronologique et narrative conventionnelle, forgeant ainsi une toile narrative complexe, dans cette construction, les séquences narratives ne suivent pas un ordre logique, mais alternent et se superposent. Ce qui est décisif ici, c'est que les transitions ne sont pas toujours marquées clairement, une scène unique peut être fragmentée et dispersée à travers différents segments du texte, s'insérant à des points différents du récit, ce qui force le lecteur à assembler les morceaux pour appréhender la scène dans son intégralité. Voici quelques extraites du roman qui évoquent cette technique :

Et ceci sa propre main tenant l'arme trop lourde pour son bras d'enfant, relevant le chien (mais pour cela les deux furent nécessaires, la crosse recourbée serrée entre ses deux genoux, les deux pouces réunis forçant pour vaincre la résistance conjuguée de la rouille et du ressort)...(RDF, p. 92)

L'auteur commence avec la description d'une scène presque onirique où une main d'enfant « Georges » tient une arme, suivie d'un moment tensif marqué par une description détaillée de l'effort de tirer le chien de l'arme. Cette scène est abruptement coupée par un retour au présent avec la mention des parents et la pièce inchangée, sauf pour certains objets neufs qui détonnent. Le fil de la narrative nous conduit au récit de Reixach et de l'histoire qu'il a peut-être ou non vécue, mêlant faits, rumeurs et imaginations. L'insertion de détails tangibles comme la description des meubles et décorations sert de points d'ancrage temporels qui dysfonctionnent, car on oscille constamment entre le passé révolu et le présent qui porte les traces de ce passé :

L'imaginant donc, le voyant en train de lire consciencieusement l'un après l'autre chacun des vingt-trois volumes de prose larmoyante, idyllique et fumeuse, ingurgitant pêle-mêle les flamandaises et genevoises leçons d'harmonie, de solfège, d'éducation, de niaiserie, d'effusions et de génie, cet incendiaire bavardage de vagabond touche-à-tout, musicien, exhibitionniste et pleurard qui, à la fin, lui ferait appliquer contre sa tempe la bouche sinistre et glacée de ce... (RDF, p. 94)

La non-linéarité se manifeste ici par les transitions fluides mais complexes entre les temps, les perspectives et les niveaux de narration. Les pensées du narrateur ne sont pas présentées de manière séquentielle mais émergent de manière associative, reflétant la complexité de la psyché humaine et la manière dont la mémoire fonctionne – non pas comme un film qui se déroule, mais comme une mosaïque de moments, d'émotions et de pensées qui se chevauchent et résonnent les uns avec les autres.

Cette fragmentation et la non-linéarité exigent une participation active de la part du lecteur, qui doit non seulement suivre le fil de l'histoire, mais également jouer le rôle d'un détective littéraire, recherchant des indices, liant les fragments et construisant du sens à partir de la structure apparemment chaotique de l'œuvre. C'est non seulement une exploration de la mémoire et du temps, mais aussi une interrogation sur la forme du roman et sur la manière dont les histoires peuvent être racontées. Simon s'est appuyé sur des méthodes de composition manuscrite qui privilégient des structures discontinues et fragmentées. Ces schémas, qui sont à la fois réflexifs et constructifs permettent de représenter de manière fidèle les méandres de la mémoire et le tissage des souvenirs et expériences.

2.3. Les manuscrits de la Route des Flandres

Dans ses manuscrits, Simon utilisait des croquis et des schémas, notant où et quand les sauts temporels devraient avoir lieu, identifiant les points de convergence et de divergence dans les récits entrelacés. Ces notes ressemblaient à une sorte de scénario, indiquant les transitions d'un état mental à un autre, ou d'une période à une autre. Simon a mis en place une organisation structurée où il utilise la récurrence de personnages et de thèmes, qu'il a pu coder par des couleurs, pour naviguer à travers la complexité de son œuvre. Ce procédé rappelle le travail d'un réalisateur qui assemble des plans et des séquences afin de forger une narration visuelle captivante, (voir annexe II).

Claude montre aussi une carte de manuscrit illustre visuellement le parcours et les lieux, représenter les mouvements des personnages et les événements clés décrite dans le roman, donnant une image concrète de la façon dont les différents fragments du récit

s'entremêlent, formant une structure narrative unifiée qui reflète avec précision le tissu complexe des vécus de guerre, (voir annexe III).

le plan de montage élaboré par Simon dans ses manuscrits révèle un agencement délibéré du récit qui mime les mécanismes de souvenir et de perception humains, enchevêtrant les époques et espaces, et tissant des connexions entre divers fragments de texte. Tout comme un film où le montage des plans vise à évoquer certaines sensations ou émotions dans l'esprit du spectateur, Simon crée une expérience littéraire où la forme du récit génère impact et résonance émotionnelle chez le lecteur.

2.4. Le travelling

Claude Simon dans son roman, utilise d'autres méthodes similaires à celles du cinéma, pour décrire les scènes avec une grande précision visuelle, tel que le travelling qui suit le regard du narrateur sur les différents éléments du décor, comme les meubles, les objets, les animaux, etc. Comme il l'a fait dès le début de l'histoire pour décrire l'aptitude du narrateur à faire défiler des images et des scènes dans l'esprit du lecteur, imitant ainsi le mouvement de la caméra dans le cinéma : « *Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux...* » (RDF, p. 09) L'effet de travelling commence avec l'acte concentré de celui qui tient la lettre et alterne son regard entre la lettre et le narrateur.

Cette technique crée un effet de réel, en donnant l'impression de filmer la scène avec une caméra, pour transcender la simple description et imprimer dans l'esprit du lecteur une séquence dynamique et vivante dans ce contexte Bérénice exprime :

c'est un travelling en demi-cercle autour du cheval auquel répond le contre-champ sur Georges, puis la caméra s'éloigne du cheval mort et le laisse seul sur le bord de la route déserte.... Le travelling circulaire, très proche et lent, rend compte de cette impression d'irréalité, le cheval devenant quelque chose que l'on doit deviner, un objet transitoire, mouvant..... De plus, Georges et le cheval mort sont filmés avec le même travelling circulaire, ce qui entraîne une identification de Georges au cheval mort.⁷⁸

Simon parvient à guider l'imagination de ses lecteurs et à créer une sensation de présence et de mouvement qui donne vie aux scènes décrites, tout en tissant subtilement des liens entre les personnages et leur environnement.

⁷⁸ Bérénice Bonhomme, *la passion cinéma*, Claude Simon (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2011), <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14228>.

2.5. Le flash-back

Le roman mêle les temporalités, en passant du présent au passé, du réel au rêve, de la mémoire à l'oubli...etc, ces changements de temporalité sont des exemples de flash-back, qui permettent de revenir sur des événements antérieurs, qui éclairent le présent ou le modifient. Le retour en arrière crée un effet de subjectivité, de suspense, de surprise, et révèle également comment les souvenirs influencent la perception des personnages, souvent traumatisés par la guerre, et leur manière d'interagir avec le monde qui les entoure :

Et il me semblait y être, voir cela : des ombrages verts avec des femmes en robes de couleur imprimées, debout ou assises sur des fauteuils de jardin en fer, et des hommes en culottes claires et bottes en train de leur parler, légèrement penchés sur elles, tapotant leurs bottes à petits coups de leur cravache de jonc... (RDF, p. 20)

Dans cette scène, le narrateur s'éloigne du moment présent et entre dans un souvenir vivant et détaillé. Le fait qu'il mentionne « *il me semblait y être* » indique qu'il se perd dans ses pensées, presque comme s'il était transporté dans le temps. Les détails fournis – les ombrages verts, les femmes en robes colorées, les hommes en tenue d'équitation conversant avec elles – sont des éléments du passé qui prennent vie dans l'esprit du narrateur. Il ne s'agit pas simplement de se rappeler, mais de ressentir et de visualiser un moment révolu comme s'il se déroulait actuellement. Les autres stimuli présents s'effacent, laissant la place aux images de ce souvenir.

Le flashback est utilisé ici pour montrer comment les souvenirs peuvent s'imposer à notre conscience et modifier notre perception du présent. Cela révèle des aspects du personnage, peut-être une nostalgie, un désir ou un contraste entre le passé et son expérience actuelle. En fin de compte, ce passage décrit un moment où les barrières entre le passé et le présent s'estompent pour le narrateur, ce qui est une façon pour l'écrivain de souligner à quel point les expériences passées restent vivantes et influentes dans l'esprit des personnages.

En définitive, l'œuvre *La Route des Flandres* de Claude Simon illustre un carrefour exceptionnel entre littérature et cinéma, mettant en lumière l'enrichissement mutuel de ces disciplines artistiques. Simon, en exploitant habilement les techniques cinématographiques au sein de son écriture, transcende la narration linéaire traditionnelle. Il ne se contente pas de créer un roman, mais forge une expérience multisensorielle où le texte prend vie avec la dynamique et la visualité d'un film. Cette fusion audacieuse redéfinit la compréhension

moderne de la narration et confirme le statut de Simon en tant qu'innovateur de la forme romanesque.

3. La littérature et la peinture

La fusion entre la littérature et la peinture s'incarne avec une grâce exceptionnelle dans la prose de Claude Simon, en particulier dans son œuvre *La Route des Flandres*. Dans ce roman, Simon transplante les leçons qu'il a tirées de la peinture dans son écriture, façonnant des récits où l'esthétique de la fragmentation et la résonance des harmoniques s'animent. Chaque tableau narratif est un assemblage de souvenirs et d'images, une « *partition* » parsemée de moments qui composent ensemble une symphonie de la mémoire.

La peinture chez Claude Simon n'est pas uniquement une source d'inspiration ; elle est un élément fondamental de son style d'écriture qui influence la structure narrative et la texture visuelle de ses romans. Les mots dans son œuvre prennent la forme de coups de pinceau peignant des images, les phrases tracent des paysages, et les paragraphes s'érigent en véritables tableaux. Les descriptions des couleurs sont tangibles, utilisées non seulement pour évoquer et créer des atmosphères saisissantes, mais aussi pour susciter des émotions profondes. Anne-Lise Blanc souligne dans son analyse que, dans les manuscrits de Claude Simon :

On trouve par ailleurs de nombreux adjuvants graphiques à l'écriture. Par exemple, en attribuant des couleurs à des thèmes ou des personnages déjà développés, l'auteur vérifie, en cours d'écriture, l'harmonie de l'ensemble à la lumière de l'harmonie chromatique. Plusieurs romans ont ainsi, à l'instar de *La Route des Flandres*, donné lieu à des plans de montage colorés. Souvent aussi, en marge de ses manuscrits, l'auteur dessine, pour lui, comme pour mieux se figurer ce qu'il essaye de traduire en mots et qu'il a en tête ou sous les yeux.⁷⁹

Comme c'est le cas pour ces manuscrits contenant des écritures et des dessins de cheveux, un motif récurrent dans son travail. (Voir annexe VI).

Ainsi son utilisation des couleurs⁸⁰, dans son roman, ne sont pas de simples adjectifs; elles incarnent une force narrative qui sculpte la structure du récit. Ces teintes, mêlées aux

⁷⁹ Anne-Lise Blanc, « L'écriture de Claude Simon au miroir des arts graphiques: », *Études* Tome 419, n° 11 (1 novembre 2013): 515, <https://doi.org/10.3917/etu.4195.0509>.

⁸⁰ "taches rouges", "acajou", "ocre", " noirs", " vert olive " blanche comme le lait ", " blanc"

mots, se déploient comme des coups de pinceau sur la toile de la narration. Elles deviennent des indices pour le lecteur, dessinant les contours d'une mémoire fragmentée et d'une temporalité éclatée. Simon, par cette méthode, invite ses lecteurs à une expérience de lecture sensorielle, où la couleur n'est pas tant vue qu'elle est ressentie. Elle porte en elle l'écho des émotions des personnages, de leurs traumatismes, et bâtit une atmosphère palpable. Ainsi, *La Route des Flandres* dépasse le cadre du texte écrit pour entrer dans une dimension quasi picturale, où l'on ne lit pas seulement une histoire, mais on la vit visuellement et émotionnellement, à travers le prisme vibrant de la couleur.

4. La littérature et le son

La littérature, dans toute sa richesse et complexité, peut souvent s'entrelacer avec d'autres formes de médias, donnant lieu à des œuvres qui dépassent la dimension purement textuelle. Claude Simon, dans ces romans comme *La Route des Flandres*, fait preuve d'une habileté remarquable à intégrer plein gré le son au cœur de son écriture, une approche qui épouse parfaitement les principes de l'intermédialité.

L'œuvre de Simon, en s'articulant autour des paysages sonores, déploie une véritable forme de narration intermédiaire. Cette dernière offre une palette d'impressions qui ne se limite pas aux descriptions visuelles ou narratives, mais qui fait également appel à l'auditoire et à l'imaginaire acoustique. Les sons de la nature, les bruits de la guerre, et même les silences qui les suivent, ne sont pas seulement des éléments narratifs – ils constituent une passerelle vers d'autres modes de perception et d'expression, invitant à une expérience multi-sensorielle.

En intégrant ces éléments sonores de manière si intrinsèque à la structure narrative, Claude Simon rompt les frontières conventionnelles du texte et invite le lecteur à une expérience littéraire qui inclut également une expérience auditive, bien que métaphorique. Cela fait écho à l'approche intermédiaire, où l'interaction entre la littérature et d'autres formes d'art enrichit la création artistique et la réception esthétique chez le spectateur.

Dans *La Route des Flandres* spécifiquement, cette interaction intermédiaire est manifeste dans la façon dont les thèmes du roman – la mémoire, la mort, la futilité de la guerre – sont inextricablement liés à l'intégration des sons. Les sons deviennent le miroir des

émotions, des thèmes et des expériences décrits dans le roman, créant un dialogue entre les différents médias, soit ici le texte et le sonore, qui élargit le champ d'interprétation du lecteur,

L'approche de Simon suggère donc que la littérature n'est pas seulement un domaine isolé mais un espace de rencontre intermédial, et que l'acte de lecture implique une orchestration complexe des sens, une symphonie d'images, de sons, et de sens, interprétée sur la scène mentale du lecteur.

Dans ce roman, nous trouvons que la présence du sonore est finement tissée à travers des indices qui renvoient à l'utilisation du son telles que « *le bruit des sabots sur la boue gelée* » (RDF, p. 11) cristallisent des moments où le son devient un protagoniste essentiel, tandis que « *les bruits des chevaux à l'abreuvoir* » (RDF, p. 11) ou « *les jurons des hommes* » (RDF, p. 11), confèrent une authenticité sonore à la scène, comme si les sons émergeaient des pages pour envelopper le lecteur.

Claude Simon se sert du son pour exprimer l'inexprimable, instaurant des silences chargés de significations qui transforment le non-dit en un outil de communication au sein du récit. Bien que mentionnant explicitement le « *silence* », le texte reste chargé de sonorités qui dynamisent l'interaction entre les personnages. Lorsqu'il est mentionné que « *d'autres échangent des paroles* » (RDF, p. 48) l'implication sonore est évidente, évoquant des voix et des dialogues qui, bien que non décrits de manière audible, suggèrent la présence d'un échange verbal. La précision que ces paroles se fondent dans une « *certaine espèce de silence* » (RDF, p. 48) souligne une forme de communication subliminale qui pourrait n'être constitué que de chuchotements, frôlant le silence à l'oreille d'un étranger.

Les sons deviennent alors exclusifs aux personnages impliqués, paraphrasés par la phrase « *qu'ils étaient les seuls à comprendre* », (RDF, p. 48), qui suggère un univers sonore presque secret, un espace sonore intime où les personnages partagent un langage propre à eux seuls. Le silence acquiert donc une résonance particulière, devenant « *plus éloquent* » que les paroles elles-mêmes, mettant en lumière l'intensité de l'expressivité des non-dits et des implications. Les sons subtilement indiqués dans le texte agissent comme des rappels de la présence omniprésente de la sonore, même dans le calme apparent, et démontrent comment les sonorités peuvent être suggérées et ressenties par le lecteur sans jamais être explicitement jouées ou prononcées. Ainsi, la relation des personnages avec leur entourage s'anime à travers

ce silence suggestif, posant un contrepoint significatif aux bruits plus explicites de l'arrière-plan, qui sont eux-aussi décrits dans d'autres segments du roman.

Au terme de notre étude intermédiale, déployée dans ce troisième chapitre à travers *La Route des Flandres*, nous découvrons l'héritage précieux que Claude Simon nous lègue. Au carrefour des arts, son œuvre émerge comme une fascinante toile narrative où se superposent littérature, photographie, cinéma et peinture. En maestro du langage, Simon s'ancre fermement dans le panthéon littéraire du XXe siècle, soufflant un vent d'innovation qui nous emporte au-delà des courants narratifs traditionnels, pour mettre à jour les sous-courants de la mémoire et de l'histoire. *La Route des Flandres* illustre avec un talent particulier la manière dont les médias visuels et auditifs, intégrés avec nuance dans la construction du récit, nous offrent un panorama d'une richesse inépuisable. Cette étude met en lumière les frontières estompées entre les arts et encourage le lecteur à envisager *La Route des Flandres* comme une expérience intermédiale globale et révolutionnaire. L'expérience littéraire qu'elle propose s'inscrit dans une démarche de remédiation perpétuelle où le texte devient le creuset d'un dialogue incessant entre les formes d'art. L'œuvre de Simon transcende le statut de monument littéraire pour se présenter comme une fenêtre ouverte sur l'infinie capacité de l'art à modeler et à capturer les complexités fascinantes de notre existence.

Conclusion

En fin de compte, l'étude de l'intermédialité dans l'œuvre de Claude Simon et dans la littérature contemporaine ouvre un champ d'analyse riche et multidimensionnel. La recherche a mis en lumière la manière dont les références intermédiales dans la littérature ne se limitent pas à une simple interaction entre différentes formes artistiques, mais constituent en fait une refonte profonde de la texture narrative et une redéfinition des esthétiques traditionnelles. L'adhésion de Simon à une écriture qui absorbe et réfracte des éléments visuels et sonores, au-delà d'une simple coexistence, illustre la fluidité et la perméabilité des frontières médiatiques dans la création littéraire.

Le voyage à travers les territoires de l'intermédialité montre que le Nouveau Roman, et en particulier les œuvres de Simon, s'aventurent au-delà des frontières conventionnelles de la narration. C'est une exploration des possibilités offertes par la fusion des arts, une réflexion sur leur potentiel combiné à capturer et à transmettre l'expérience humaine.

Nos hypothèses ont été mises à l'épreuve tout au long de ce parcours : d'une part, la reconnaissance de l'approche intermédiaire comme un paradigme dans la littérature contemporaine ; d'autre part, la critique de cette démarche comme une expérimentation sans implications profondes sur les structures narratives. Or, nos recherches nous inclinent à favoriser la première hypothèse, dévoilant un héritage littéraire qui s'étend et influence les pratiques contemporaines, où les œuvres de Simon s'affichent non seulement comme des artefacts de leur époque, mais aussi comme des précurseurs des dynamiques actuelles en littérature.

L'intermédialité semble donc être un prisme éclairant, permettant de discerner les dynamiques évolutives de la narration et de l'esthétique dans la littérature contemporaine. En décloisonnant les genres et les médias, elle favorise un enrichissement réciproque et une hybridation créative qui repoussent constamment les limites du possible dans l'art littéraire. Au-delà d'une simple technique d'écriture, l'intermédialité interpelle la littérature en tant que domaine en constante interaction avec l'évolution culturelle et technologique, soulignant l'importance d'une littérature qui évolue en symbiose avec son temps et qui questionne sa propre capacité à refléter la complexité de l'expérience vécue.

Listes des abréviations

RDF : La Route des Flandres, Claude Simon, 1960

Références Bibliographiques

Bibliographie

Corpus d'étude :

Claude, Simon. *La Route des Flandres*. collection de poche double, n°8. Minuit, 1960.

Ouvrages :

Albers, Irene. *Claude Simon moments photographiques. Claude Simon moments photographiques*. Claude Simon. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14267>.

Bakhtin, Mikhaïl Mikhaïlovich. *la poétique de Dostoïevski*. paris: Seuil, 1970.

Blanc, Anne-Lise. « L'écriture de Claude Simon au miroir des arts graphiques: » *Études* Tome 419, n° 11 (1 novembre 2013): 509-18. <https://doi.org/10.3917/etu.4195.0509>.

Bloch, Béatrice. « TÉNUS LIENS TENUS ENTRE LES ARTS ». *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale* 6 (2017). <https://doi.org/10.7202/1043745ar>.

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

Bonhomme, Bérénice. « Travail d'archive ». In *Claude Simon, la passion cinéma*, 237-336. Claude Simon. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2011. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14227>.

_____. *la passion cinéma*. Claude Simon. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2011. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.14228>.

Bonhomme, Bérénice. *Les Techniques du cinéma IMAGE SON POST-PRODUCTION*. DIXIT, 2011.

Clerc, Jeanne-Marie. *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain: écriture du visuel et transformations d'une culture*. P. Lang, 1984.

Décarie, Isabelle. « "Une carte précise mais indéchiffrable" / Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine, de Marie-Pascale Huglo. Presses Universitaires du Septentrion, "Perspectives", 184 p. », s. d.

Elleström, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, 2010.

Finck, Michèle, et Yves-Michel Ergal, éd. *Littérature comparée et correspondance des arts. Littérature comparée et correspondance des arts*. Configurations littéraires. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2014. <https://books.openedition.org/pus/3089>.

Froger, Marion, et Jürgen E. Müller. « Introduction. Socialité et médialité : inclure du tiers ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 21 (2013). <https://doi.org/10.7202/1020617ar>.

Huglo, Marie-Pascale. *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Perspectives. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007. <https://books.openedition.org/septentrion/13842>.

- Jean-Marie, Schaeffer. *Pourquoi La Fiction ?* Seuil., 1999.
<https://www.seuil.com/ouvrage/pourquoi-la-fiction-jean-marie-schaeffer/9782020347082>.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. le seuil, 1969.
<https://www.seuil.com/ouvrage/semiotike-recherches-pour-une-semanalyse-julia-kristeva/9782020019507>.
- Mariniello, Silvestra. « Commencements ». *Intermédialités*, n° 1 (9 août 2011): 47-62.
<https://doi.org/10.7202/1005444ar>.
- _____. « Présentation ». *Cinémas: Revue d'études cinématographiques* 10, n° 2-3 (2000): 7. <https://doi.org/10.7202/024812ar>.
- Marshall, McLuhan. *Understanding Media The extensions of man*. The MIT Press; Reprint, 1994.
- Méchoulan, Éric. « Intermédialité : ressemblances de famille ». *Intermédialités*, n° 16 (16 avril 2010): 233-59. <https://doi.org/10.7202/1001965ar>.
- Méchoulan, Éric. « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, n° 1 (9 août 2011): 9-27. <https://doi.org/10.7202/1005442ar>.
- _____. *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*. LE SOI ET L'AUTRE. VLP Eds, 2010.
- Moser, Walter. « « Puissance baroque » dans les nouveaux médias. À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway ». *Cinémas* 10, n° 2-3 (26 octobre 2007): 39-63.
<https://doi.org/10.7202/024815ar>.
- Müller, Jürgen E. « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale ». *Cinémas* 5, n° 1-2 (1994): 211-20. <https://doi.org/10.7202/1001014ar>.
- _____. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *MédiaMorphoses* 16, n° 1 (2006): 99-110.
<https://doi.org/10.3406/memor.2006.1138>.
- Müller, Jürgen E. *Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of This Axe de Pertinence*. Édité par Lars Elleström. London: Palgrave Macmillan UK, 2010.
https://doi.org/10.1057/9780230275201_17.
- Nachtergaele, Magali. « Le sens du récit ». *Acta Fabula* 8, n° 2 (10 avril 2007).
<https://doi.org/10.58282/acta.2958>.
- Ortigue, Joseph d'. *De la guerre des dilettanti: ou, De la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra françois [sic] et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*. Librairie de l'Advocat, 1829.
- Proust, Marcel, et Jean-Yves Tadié. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999.
- Rajewsky, Irina O. « Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality ». In *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, édité par Lars Elleström, 51-68. London: Palgrave Macmillan UK, 2010.
https://doi.org/10.1057/9780230275201_3.
- _____. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités*, n° 6 (6 août 2005): 43-64.
<https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

Routhier, Élisabeth. « Remédiation et interaction dans le milieu textuel ». *Sens public*, 3 octobre 2014. <https://doi.org/10.7202/1043650ar>.

Theodor W. Adorno. *L'Art et les arts*. Desclée de Brouwer, 2002.

Vermetten, Audrey. « Un tropisme cinématographique: L'esthétique filmique dans Au-dessous du volcan, de Malcolm Lowry ». *Poétique* n° 144, n° 4 (1 septembre 2005): 491-508. <https://doi.org/10.3917/poeti.144.0491>.

Sitographies :

« Claude Simon, le canular littéraire qui suscite la controverse - Le Temps ». Consulté le 24 mars 2024. <https://www.letemps.ch/opinions/claude-simon-canular-litteraire-suscite-controverse>.

« La route des Flandres », s. d. <https://www.fabula.org/actualites/116360/les-nord-de-claude-simon.html>.

Jean-Marie. Pourquoi la fiction? Consulté le 24 mars 2024. <https://vox-poetica.com/entretiens/intSchaeffer.html>.

Tadier, Elsa, et Éric Méchoulan. Tentative d'épuisement de l'intermédialité : entretien avec Éric Méchoulan. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2021. <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2021-2-3-page-27.htm>.

« Plan de montage pour La Route des Flandres » (13 avril 1959), <https://associationclaudesimon.org/claude-simon/manuscrits/article/les-chevaux?lang=fr>.

« La route des Flandres » (s. d.), <https://www.fabula.org/actualites/116360/les-nord-de-claude-simon.html>.

« Les chevaux » (s. d.), <https://associationclaudesimon.org/claude-simon/manuscrits/article/les-chevaux?lang=fr>.

Thèses :

Gharbi, Farah Aïcha. « L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar ». Montréal, 2009.

Harvey, François. « ÉCRITURES COMPOSITES INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES ET MÉDIATIQUES CHEZ HUBERT AQUIN ET ALAIN ROBBE-GRILLET ». Montréal, s. d.

Table des matières

Tables des matières

Introduction.....	6
Chapitre premier	6
L’intermédialité : conceptualisation et origine	6
1. Généalogie de concept	11
2. La définition de l’intermédialité : visions des pionniers.....	12
2.1. Selon Jürgen E. Müller	12
2.2. Selon Éric Méchoulan.....	14
2.3. Selon Irina O. Rajewsky	15
3. Le paradox : quête de définition	18
3.1. Media	18
3.2. Les frontières médiatiques	19
4. Intermédialité: texte, discours, art en lien	20
4.1 L’interdiscursivité : le dialogue entre les discours	20
4.2. L’intertextualité : le tissu des références textuelles	21
4.3. Interartialité : quand les arts se rencontrent	21
Chapitre 02:.....	10
Littérature et médias : exploration de l’intermédialité littéraire	10
1. Texte et média.....	25
2. Vers une complexité narrative contemporaine	26
3. La perception du lecteur.....	27
4. La transmédiation	28
5. Tryptique de Rajewsky	28
6. La référence intermédiaire	30
7. La remédiation	34
7.1. Remédiation transparente : la médialité.....	35
7.2. Remédiation intermédiaire : le produit médiatique fictif.....	36
7.3. Remédiation opaque : le produit médiatique réel	36
8. La modélisation.....	37
9. La multimodalité chez Lars Elleström.....	38

Chapitre 03: Étude intermédiaire de l'œuvre de Claude Simon

1. La littérature et la photographie :.....	43
1.1. La photographie : Métaphore Visuelle	44
1.2. La répétition :.....	45
2. Littérature et cinéma :.....	46
2.1. Le montage :	47
2.2. Un récit non linéaire :	48
2.3. Les manuscrits de la Route des Flandres	49
2.4. Le travelling	50
2.5. Le flash-back :.....	51
3. La littérature et la peinture	52
4. La littérature et le son :	53
Conclusion	42
Listes des abréviations :.....	57
Références Bibliographiques	57
Bibliographie :	59
Table des matières.....	57
Table des figures:.....	59
Annexes.....	60
Résumé.....	57

Table des figures:

Figure 1 : Les modalités et les modes des médias	I
Figure 2 : Plan de montage pour La Route des Flandres	II
Figure 3 : La route des Flandres	III
Figure 4 : les Chevaux	IV

Annexes

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

Figure 1 The modalities and modes of media

Figure 1 : Les modalités et les modes des médias

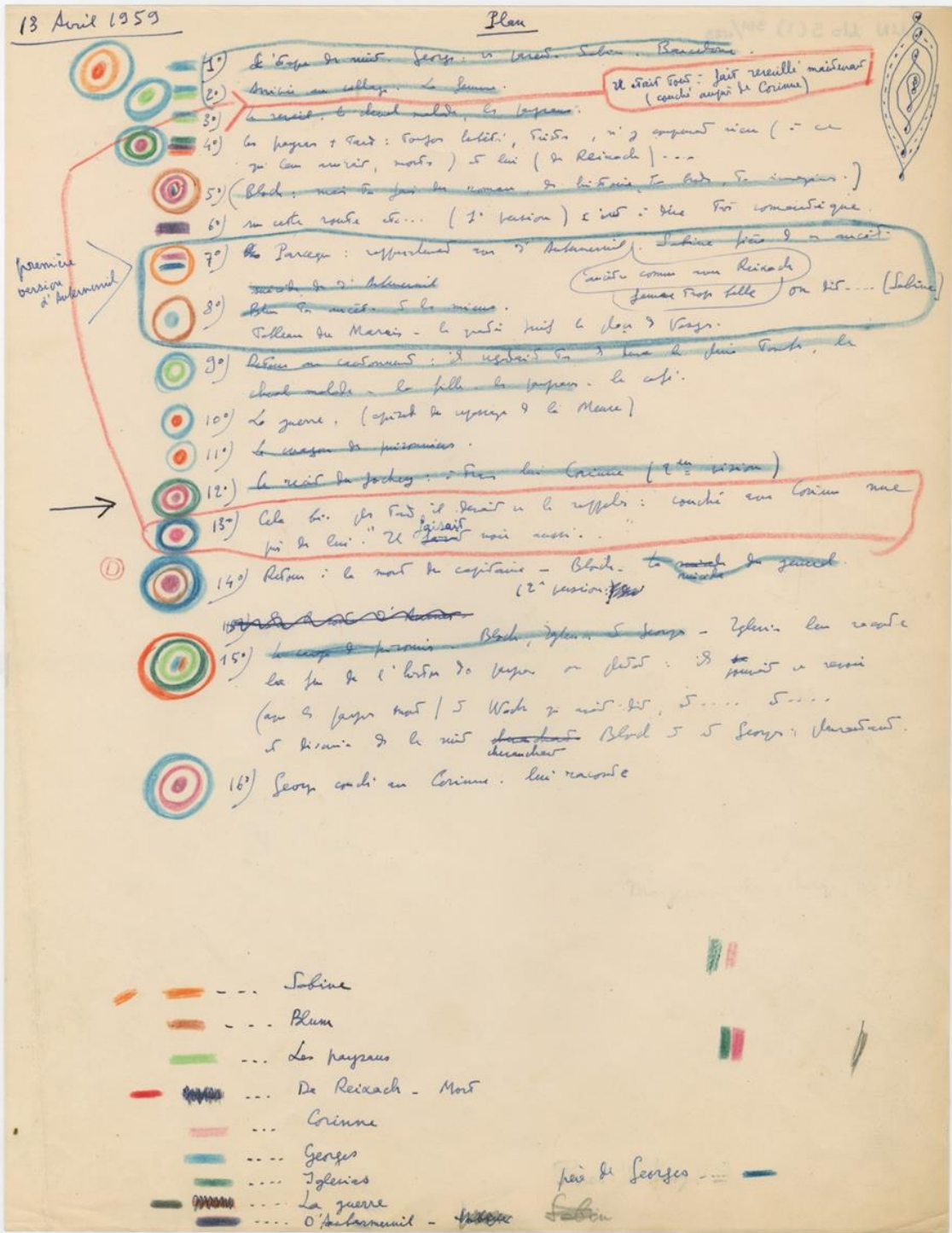


Figure 2 : Plan de montage pour La Route des Flandres

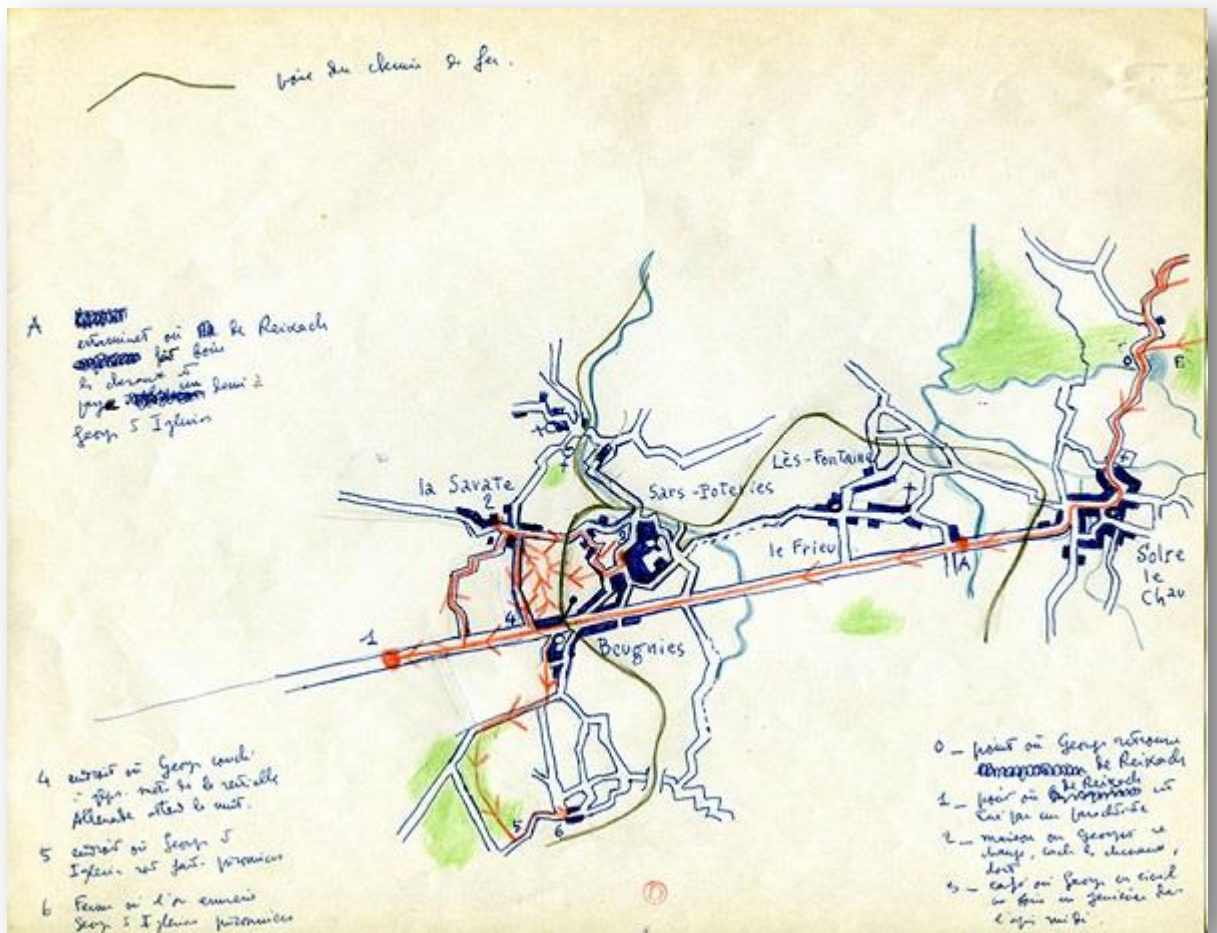


Figure 3 : La route des Flandres

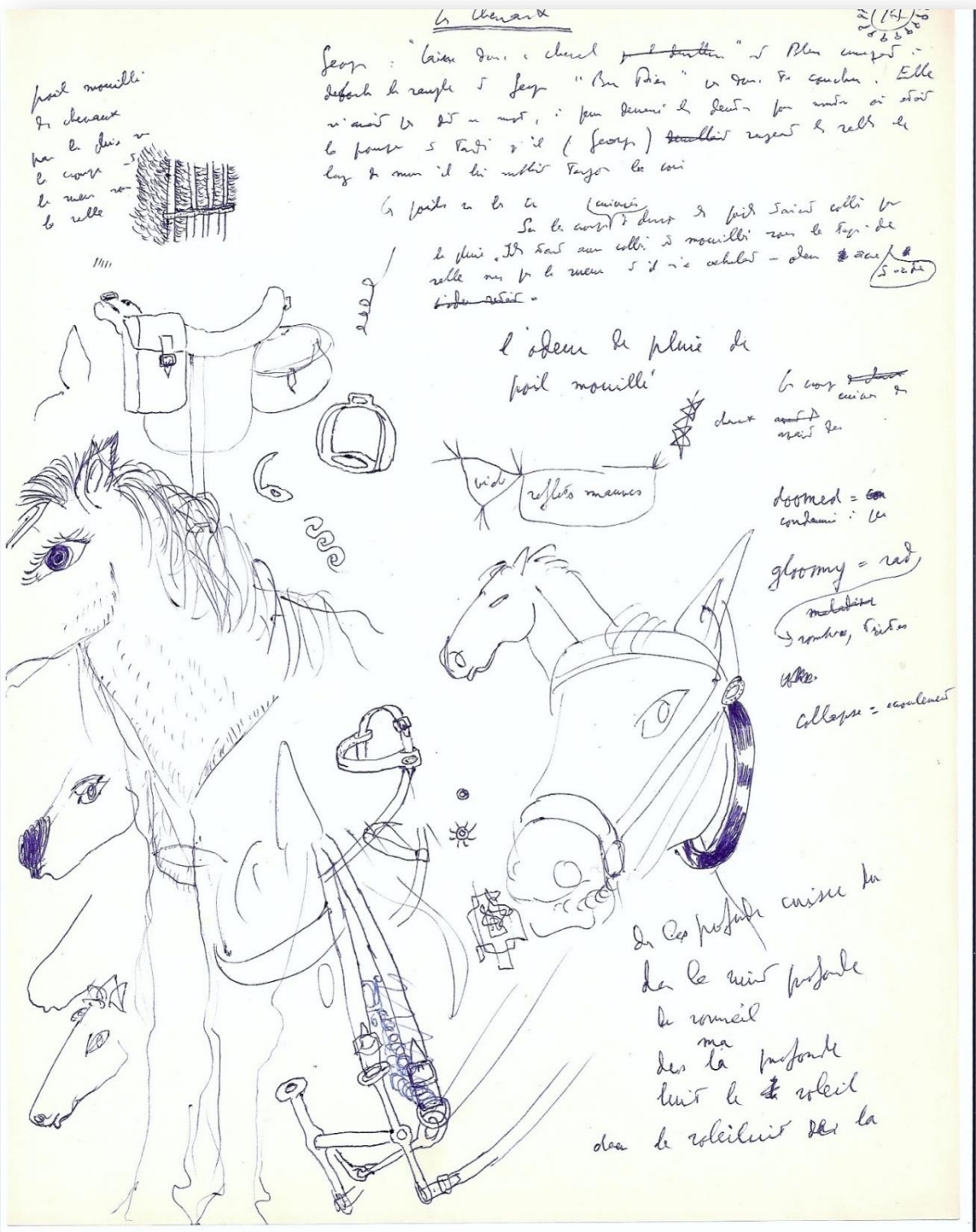


Figure 4 : les Chevaux

Résumé

Résumé

Ce mémoire s'articule autour de l'intermédialité, un concept clé dans les études médiatiques contemporaines qui explore les interactions et les influences mutuelles entre différentes formes d'art et de médias. Il examine en profondeur l'hybridation culturelle ainsi que l'intégration des arts dans la narration littéraire, en mettant particulièrement l'accent sur la fusion des médias dans l'œuvre de Claude Simon, notamment dans *La Route des Flandres* qui offre un cadre propice pour l'analyse des dynamiques des interactions qui définissent cette forme de production intermédiaire. Cette approche met en lumière la manière dont l'utilisation d'éléments visuels et sonores peut enrichir le récit et transcender les frontières des conventions littéraires traditionnelles. Elle montre également comment la littérature est capable de capter et modifier l'expérience humaine grâce à une richesse multisensorielle.

Mots clés : Intermédialité, Frontières médiatiques, Médias, Texte, Remediation.

Abstract

The dissertation revolves around intermediality, a key concept in contemporary media studies, which explores the interactions and mutual influences between different forms of art and media. It delves into cultural hybridization as well as the integration of the arts into literary narration, with a particular focus on the merging of media in the work of Claude Simon, especially in "The Flanders Road". This work provides a conducive framework for analyzing the dynamics of interaction that define this form of intermedial production. The adopted approach highlights how the use of visual and auditory elements can enrich the narrative and transcend the boundaries of traditional literary conventions. It also demonstrates how literature is capable of capturing and reshaping human experience through a multisensory richness.

Keywords: Intermediality, Media Borders, Media, Text, Remediation.