

## INTERARTIALITÉ DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE. TENTATIVE DE THÉORISATION D'UN CONCEPT MULTICONTXTUEL

**KONÉ Yacouba**

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo, (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

[koney1@live.fr](mailto:koney1@live.fr)

### **Abstract**

Interartiality appears to be a complex concept to analyze because of the diversity of uses of which it is the object. This contribution aims to show that interartiality is an operational concept in the context of contemporary studies where the circulation between art and literature seems to have become the norm. The structuring question is then how to apprehend the defining and operational traits of such a notion in a literary context. The descriptive method makes it possible to respond to this concern. It thus appears that interartiality is a multifaceted and multicontextual concept that contributes to hybridization in the literature while favoring the promotion of intermingling and interbreeding in the context of current globalization.

**Key words:** Art, Hybridization, Interartiality, Modeling, Transposition

### **Résumé**

L'interartialité apparaît comme un concept complexe à analyser en raison de la diversité d'usage dont elle est l'objet. Cette contribution vise à montrer que l'interartialité est un concept opératoire dans le contexte des études contemporaines où la circulation entre art et littérature semble devenue la norme. La question structurante est alors de savoir comment appréhender les traits définitoires et opératoires d'une telle notion dans un contexte littéraire. La méthode descriptive permet de répondre à cette préoccupation. Il appert ainsi que l'interartialité est un concept multiforme et multicontextuel qui contribue à l'hybridation dans la littérature tout en favorisant la promotion du brassage, du métissage dans le contexte de la mondialisation actuelle.

**Mots-clés :** Art, Hybridation, Interartialité, Modélisation, Transposition

## Introduction

Depuis quelques décennies, on constate que la littérature se tourne de plus en plus vers d'autres arts pour sa mise en forme. Certes, le rapport entre les arts et la littérature a toujours été étroit, mais les influences réciproques entre les différentes formes de la création artistique constituent aujourd'hui un champ privilégié de la recherche en littérature et en art, car ces liaisons se multiplient et acquièrent de nouvelles configurations. Cela dit, l'interaction entre les diverses formes artistiques se jouent sous le sceau du concept de l'interartialité que W. Moser (2007, p. 71) définit comme un concept « désignant les relations [qui ont lieu] entre diverses pratiques artistiques (...) ». Cela signifie que les échanges ou hybridations entre les arts soient devenus un matériau (le socle) d'écriture ou de lecture dans les sociétés contemporaines où « l'esthétique se fait relationnelle, les œuvres d'art transitives et les pratiques artistiques transversales, comme en témoignent les expériences menées depuis le début des années 1990. » (E. Brico et N. Murzilli, 2012, p. 1).

Sur cette base, on peut comprendre que la notion de l'interartialité s'actualise dans une multitude de contextes, montrant, de fait, la richesse inhérente au concept lui-même. C'est pourquoi, il paraît opportun de décliner les caractéristiques de cette notion de sorte à développer ces divers usages en littérature. L'interartialité est une notion éclectique : elle n'a pas un sens inflexible. Elle est ouverte à l'étude des esthétiques, des techniques et méthodes d'analyse entre, aussi bien, les médias, les discours, les textes que les arts. La particularité de disposer d'un sens dynamique donne à l'interartialité une certaine flexibilité ; et cette flexibilité permet plus d'expériences, de rapprochements, de déductions, d'innovations, de recherches dans le champ des sciences sociales et humaines. Ce mot transgénique, doté de plusieurs sens, offre alors une piste prépondérante dans l'analyse des œuvres artistiques en général et littéraires en particulier. Cependant, les spécialistes du concept ont pris plaisir à comprendre que l'interartialité est une notion favorisant une généricité malléable et perméable. Dans le domaine de la littérature, cette valorisation de la malléabilité des frontières entre les pratiques n'est pas sans conséquence sur la façon dont elle met en jeu le sujet.

À partir du moment où l'écriture interroge d'autres arts, en effet, elle place le sujet dans une position critique au cœur de l'interaction entre diverses modalités sémiotiques. En se confrontant elle-même à l'altérité des codes sémiotiques, l'écriture y confronte également le sujet. Cette confrontation peut avoir lieu tout aussi bien dans une approche thématique que transdisciplinaire du rapport entre la littérature et les autres arts. La question structurante est alors de savoir comment appréhender les traits définitoires et opératoires de l'interartialité dans un contexte littéraire. Suivant cette approche, quel sens réel peut-on donner à l'interartialité ? Quels sont ses rapports avec les concepts de l'intermédialité et de l'intertextualité qui lui sont proches/voisins ? Comment reconnaître les traces de l'interartialité dans un texte littéraire ? En nous adossant à la méthode descriptive, l'on tentera de répondre à ces questions.

L'étude se veut essentiellement théorique et conceptuelle. Il s'agit alors de nous appuyer sur les travaux de critiques comme Walter Moser, Mikhaïl Bakhtine, André Goudreault, Lessing, Marie Pascale Huglo, Irina Rajewski, Francis Vanoyé et d'autres, afin de cerner la capacité d'expression multiforme et multicontextuelle du concept. Dans la mesure où il s'agit d'une terminologie polyvalente et, donc, complexe à analyser, elle sera exposée suivant sa dynamique historique (1). Il s'agit également d'en faire le rapprochement avec des concepts voisins/proches (2) pour en arriver à l'expression littéraire du concept (3).

### 1. Contours historiques de l'interartialité

C'est en appliquant les principes et les pratiques de la peinture à l'éloquence que Horace a fondé le discours à partir duquel a pris forme une sorte de confrontation entre les arts dans l'Antiquité (G.E Lessing, 1802). Au 1er siècle avant Jésus-Christ, en effet, dans son *Ars poética*, Horace élabore, au vers 361, une pensée qui propose de comparer la poésie et la peinture pour les poser, sur le plan esthétique, dans un rapport d'équivalence : « *Ut picturapoésis* » (Horace, 1950, p. 1) écrit-il. Cela signifie : « un poème est un tableau » ou « il en va de la poésie comme de la peinture ». Selon l'auteur latin, un poème particulier

peut, tel un tableau, donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier. Selon l'auteur grec, la peinture fournissait donc un modèle à partir duquel pouvait être pensé le poème. Selon G. Farah (2009), Aristote, entre autres théoriciens, avait évoqué les possibilités de rapprochement entre les arts et leurs variantes, quelques siècles auparavant. À cet effet, Aristote précise, dans *Poétique* que les arts, malgré leurs apparentes ressemblances, « (...) diffèrent les uns des autres par plusieurs aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents (...) ou bien ils imitent selon des modes différents. » (Aristote, 1990, 1447a). Bien que cette préoccupation n'ait pas été centrale dans la réflexion d'Aristote, celui-ci a tout de même eu le mérite de reconnaître le fait que « les arts ne peuvent représenter le monde qu'à travers des modes d'expressions variés suivant les moyens qui les caractérisent. » (G. Farah, 2009, p. 59) Chaque art possède donc sa propre façon d'exprimer son contenu. Pour ce faire, il obéit à des règles dont l'aboutissement est la production d'objets utiles ou beaux, matériels ou intellectuels<sup>1</sup>. Le plus important dans le discours aristotélicien est de savoir que chaque art est caractérisé par un moyen qui lui est propre.

Par ailleurs, G. Farah estime que la pratique de l'*ekphrasis* a été une des manifestations cruciales des balbutiements du dialogue interartiel. L'*ekphrasis* est définie par Christof Schöch comme

un discours qui nous fait le tour (*periégèmatikos*) de ce qu'il montre (*todèloumenon*) en le portant sous les yeux avec évidence (*enargôs*). L'*ekphrasis* est donc liée avant tout à une certaine vivacité qui est censée transformer les lecteurs ou les auditeurs en témoins. L'objet du discours ekphrastique n'est nullement restreint. Il peut ainsi porter aussi bien sur des personnes, des lieux que sur des temps ou des "choses faites", sans que les objets d'art soient expressément nommés. (C. Schöch, 2007)

L'*ekphrasis* est donc liée à la description littéraire d'objet d'art. Sur cette base, ce concept a des rapports étroits avec le dialogue interartiel qui a le mérite de mettre en avant l'esthétique suscitée par la relation entre arts, puisqu'il correspond à une forme de description animée ou hypotypose. L'*ekphrasis* apparaît, pour l'interartialité, comme un moyen susceptible d'introduire le langage des autres arts dans les arts de l'écriture telle que la littérature. Suivant le raisonnement d'Aristote, en effet, la littérature ne peut imiter l'art qu'en jouant de moyens et que selon des modes qui relèvent de sa nature propre, verbaux en l'occurrence. Ce faisant, l'*ekphrasis* retient, dans sa définition moderne, le sens du verbe latin *descriptio*. Ce verbe latin se double d'une portée esthétique étant donné que cette pratique n'a pas de visée simplement informative : elle désire aussi (re)produire l'effet de visualité caractéristique des arts. Ainsi, elle se dote de vertus, de qualités que lui prête la rhétorique ancienne<sup>2</sup> et qui insistent sur la nécessité d'user de procédés (formules métaphoriques, comparatives, luxueusement détaillées) susceptibles d'enrichir le langage littéraire d'une puissance visuelle intrinsèque (Cf. G. Farah, 2009, p. 59-60). De cette manière, l'esprit d'un lecteur attentif peut-il concevoir, se représenter, imaginer à la fois la figurabilité (l'aspect visuel) et la matérialité (donc la tangibilité) de l'objet d'art décrit. L'idée est d'en arriver à exciter, à provoquer mentalement chez le lecteur une sorte de vision sensible, quoique tout intérieure.

La doctrine de l'« *Ut picturapoesis* », qui était une référence dans la période antique, connaît une certaine extension pendant la Renaissance. Durant cette période, en effet, l'étude de diverses esthétiques s'amplifie, sous le sceau de l'humanisme, au point de devenir une véritable science qui continuera d'être développée plus tard pendant le classicisme. Cette science, qui porte le nom de *paragone* (« comparaison » en italien), se présente par ailleurs, sous plusieurs formes. Elle jette des ponts entre les arts aussi variés

<sup>1</sup> Selon Aristote, les objets matériels relèvent du domaine des arts mécaniques auxquels appartiennent la peinture, l'architecture, la sculpture, mais aussi l'agriculture ou la confection des vêtements. La production d'objets intellectuels dépend, selon lui, des arts libéraux au nombre desquels la dialectique, la grammaire, la rhétorique, l'arithmétique, l'astronomie, la géométrie et la musique. Aristote distingue donc ceux qui produisent avec leurs mains et ceux qui produisent avec leur pensée. Ainsi plus un art est intellectuel, moins il implique le corps, plus son statut sera élevé. Selon cette conception, la logique, la rhétorique et la poésie sont des arts supérieurs. (ARISTOTE, *Poétique*, Traduction de Ch. Batteux, Paris, Jules Delalain et fils, p.12.)

<sup>2</sup> La rhétorique ancienne est lisible à travers des concepts comme *saphêneia* qui signifie « clarté » et *enargeia* qui est l'expression de la « vivacité ».

que la peinture, la sculpture, la musique et l'écriture poétique. Le *paragone* établit des rapports entre des arts visuels spécifiques. Il cherche également à trouver des analogies entre ces arts et les arts du son, telle la musique. Par ailleurs, il s'attache à comparer des arts du visible (peinture, sculpture) et de l'audible (musique) avec ceux du lisible (écriture poétique). À ce propos, G. Bruno ((1591), 1991, p. 129) estime que : « (...) music or poetry is also painting, and true painting is also (...)music (...), and true poetry or music is a kind of divine (...) painting...»<sup>3</sup>

Les critiques de la Renaissance reprennent au départ la doctrine de Horace : « il est de la poésie comme de la peinture », pour l'inverser et la formuler ainsi : « il en est de la peinture comme de la poésie ». Cette inversion est voulue. Car, si jusque-là, la peinture cherchait à être placée au même niveau que la poésie qui avait la réputation d'occuper un rang supérieur à tout autre art, cette fois, l'*Ut picturapoesis* d'Horace revisité permet de redorer le blason des peintres en leur assurant une position ou un statut aussi enviable que celui des poètes (Cf. R. Wright Lee, 1998). C'est alors que la peinture revêt une toute nouvelle définition : « subordonnée à la littérature dont elle a tiré ses sources d'inspiration et sa raison d'être, elle se trouve soumise aux lois de la poétique que celles de la rhétorique. » (R. Wright Lee, 1998, p.52). Par ailleurs, l'obsession humaniste qui pousse alors les critiques à mettre en parallèle la peinture avec la poésie ne tarde pas à prendre des allures de combat « féroce ». Cela, pour qu'en définitive, la peinture devienne l'art le plus noble de tous, pour qu'elle supplante la poésie, entre autres (Cf. L. de Vinci 1987).

La période classique, cependant, se contente de retenir du *paragone* l'idée de simple comparaison qu'elle envisage sous un angle nouveau où se tissent entre les arts une sorte d'émulation réciproque ou de confraternité<sup>4</sup>. Cette tendance persiste en France au XIX<sup>e</sup> siècle. La naissance des musées favorise grandement les rencontres entre peintres et écrivains. Placés sous l'influence des uns et des autres, les romantiques n'hésitent pas alors à multiplier les emprunts à la peinture. T. Gautier, par exemple, s'est d'abord destiné à une carrière de peintre avant de se mettre à écrire (R. Jasinski, 1929, p. 29). Il aime pratiquer, à l'instar de bien d'autres de ses compères, ce qu'il appelle « la transposition d'art » dans son écriture. C. Baudelaire (1998, p. 168), poète symboliste et critique, décrit cette pratique interartiale à travers l'idée des « correspondances esthétiques » qu'il déploie dans plusieurs essais, notamment dans *Curiosités esthétiques*. Toutefois, Gautier regrette que les arts disposent de limites les empêchant d'être fusionnés ou réunis en une unique célébration poétique: «Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire [...] je voudrais ce qui ne se peut pas et ne se pourra jamais» (T. Gautier, 1966, p. 192)

T. Gautier voudrait atteindre une certaine plénitude pouvant être engendrée par l'interconnexion de divers arts. Il en résulte que celui-ci se plaît à cultiver le sens des correspondances, comme les pratiques de l'*ekphrasis* et de la transposition d'art. Tout comme lui, la radicalisation des correspondances esthétiques entre les arts ne convient pas à tous, critiques et pratiquants. Car, on se met de plus en plus à voir surgir de la fusion des arts une certaine confusion.

G. E. Lessing fait partie des critiques qui s'insurgent contre les correspondances tous azimuts, restituant aux arts une sorte de spécificité inviolable. Sa théorie restrictive des arts a été élaborée au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le *Laocoon ou Des limites respectives de la peinture et de la poésie*(1802). Il y déclare que chaque art possède des différences qui lui sont caractéristiques et qui représentent ce qu'on ne peut pas se permettre d'outrepasser ou d'ignorer. Il reproche aux adeptes du *paragone* d'avoir fait « comme s'il n'existait aucune différence » entre la peinture et la poésie en tirant de la conformité de leurs effets « les conclusions les plus incongrues » :

<sup>3</sup> En substance, cette proposition signifie: La musique ou la poésie est aussi de la peinture, et la vraie peinture est aussi de la musique, et la vraie poésie ou la musique est une sorte de peinture divine.

<sup>4</sup> L'expression « fraternité des arts » est la première fois apparue avec Johannot, placée en frontispice du premier de *L'Artiste* en 1831.

(...), sans avoir égard à cette différence essentielle, plusieurs critiques modernes sont partis du rapport ainsi remarqué entre la peinture et la poésie, pour en tirer les conséquences les plus absurdes. Tantôt, ils renferment la poésie dans les bornes étroites de la peinture ; tantôt ils donnent à la peinture la sphère immense de la poésie. Rien n'appartient de droit à l'un de ces arts qu'ils ne veuillent l'accorder à l'autre : ce qui plaît ou déplaît dans celui-ci, doit, à les entendre, plaire ou déplaire nécessairement dans Celui-là. Pleins de cette idée, ils prononcent avec assurance les jugements les plus superficiels, lorsqu'ils s'avisent de comparer l'ouvrage d'un poète et celui d'un peintre qui ont traité le même sujet: ils comptent pour des fautes toutes les différences qu'ils remarquent dans leur manière de le traiter; et ils en accusent l'un ou l'autre artiste, selon que leur goût penche davantage vers l'un ou l'autre art. (G.E. Lessing, 1802, p. XIV)

Lessing remet donc en cause les opinions (trop) longtemps adoptées par ses confrères. Il refuse systématiquement de se soumettre aux pratiques comparatives de l'interartialité, à cette tendance qui entraîne les chercheurs à mettre en parallèle les diverses esthétiques artistiques. Les différents arts n'ont rien en commun, avance-t-il fermement, et « il est impossible de les faire dialoguer autrement que de manière artificielle » (G.E. Lessing, 1802, p. XV). Car, dira-t-il, les frontières qui délimitent leurs langages respectifs empêchent la réalisation d'une telle entreprise.

Toutefois, au XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu une approche radicalement opposée à celle de Lessing. Il s'agit de la conception des romantiques allemands qui, à travers leur concept de "L'œuvre d'art totale" (en allemand *Gesamtkunstwerk*) remet en question la conception de Lessing. L'œuvre d'art total est fondée sur l'idée d'association de plusieurs arts, disciplines, techniques etc. Elle « se donne comme l'effectuation et l'accomplissement de l'art en général (*poiesis, techne* ou *ars*), dans la forme de la réunion et de la synthèse (dialectique) de tous les arts particuliers » (P. Lacoue-Labarthe, 1981, p. 23-52). Ce faisant, l'œuvre d'art totale est perçue par la critique comme précurseur de l'avant-garde (Cf. Marcella Lista, *Pratiques et recherches de l'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*).

Malgré tout, des chercheurs comme T. Gautier, C. Baudelaire ont tenté une approche un peu plus nuancée sur la question. Ils n'adhèrent pas complètement à la réflexion de Lessing ni à celle de ses prédécesseurs. Ils préfèrent occuper un juste milieu. À leurs yeux, il n'est pas souhaitable de croire à une parfaite fusion entre les arts, qu'une interartialité totale puisse se produire. De même, ils considèrent qu'il n'est pas juste d'enfermer chaque art dans une clôture infranchissable. Ils estiment surtout qu'un compromis est possible. Celui-ci peut se réaliser au prix de la transgression des lois et codes propres à chaque art. Selon G. Farah, cela revient à « rester lucide et de convenir que si chaque art possède ses propres moyens techniques de mise en formes, ses propres signes, codes et lois de codification (...)» (G. Farah, 2009, p. 64) il doit faire preuve de dépassement de ces frontières comme « condition essentielle » à la réalisation de l'interartialité.

## **2. L'interartialité dans la critique littéraire : rapports avec d'autres concepts**

L'interartialité se situe à la jonction des sciences humaines et sociales. De ce fait, elle se confronte, régulièrement, à des théories qui réclament, autant qu'elle, la légitimité de l'étude des rapports dans le domaine de l'art. En regardant de près, l'intertextualité, l'interdiscursivité et l'intermédialité évoluent toutes dans la coprésence, la corrélation et l'interpénétration respectives des médias, des textes et des discours. Si l'on met la littérature actuelle en rapport avec à une œuvre d'art, favorisant une rencontre avec d'autres médias, d'autres discours ou d'autres textes, ne nous retrouvons-nous pas davantage dans la voie de l'intermédialité, de l'interdiscursivité ou de l'intertextualité plutôt que celle de l'interartialité ? L'on se demande, par ailleurs, ce qui peut bien unir et/ou séparer ces champs théoriques. Dans l'analyse qui va suivre, il s'agira de préciser le statut, les règles de fonctionnement et les effets de ces interactions dans les productions littéraires.

### **2.1. Du sens et des limites de l'intermédialité en rapport avec l'interartialité**

Dans le domaine des approches littéraires qui prétendent à une analyse exhaustive des relations entre différentes matérialités dans les textes littéraires, l'intermédialité se trouve au cœur du débat. Cette notion

est présentée par certains critiques comme la seule capable de conjoindre des champs disciplinaires que représentent les arts et les médias. Ils considèrent également que, dans les relations interartistiques/interesthétiques, elle prend en charge toute la dimension technique et pratique des échanges qui ont lieu. L'intermédialité est ici sous-tendue par une thèse polémique qui peut être soumise à un raffinement. C'est pourquoi, il est essentiel de savoir le sens, la portée que requiert une telle notion, mais aussi de déterminer les limites de son acception, notamment face à l'interartialité.

Le terme intermédialité est apparu dans le champ de la critique littéraire à la fin des années 80, compte tenu du contexte « multimédiatique » de cette période. Il a été théorisé dans ces premiers moments par Jürgen Ernst Müller. Ce critique perçoit globalement cette notion comme « une approche qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur d'œuvres ou de pratiques multimédias, entre médias distincts (...) » (J.E. Müller, 2000, p. 108).

Selon Müller, l'intermédialité est 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 » (J.E. Müller, 2000, p. 113). Aussi, le sens principal de la notion, selon le théoricien allemand, réside-t-il dans sa capacité à prendre en compte des interactions permanentes entre des concepts médiatiques et des techniques.

Par ailleurs, E. Méchoulan, dans son article intitulé « Intermédialités : le temps des illusions perdues », a passé au crible le terme même de l'intermédialité en sectionnant son préfixe « inter » du terme « média » proprement dit. Selon cet auteur, l'étymologie latine de « inter » désigne le fait de se retrouver au milieu de deux éléments, qu'ils soient spatiaux (entre deux chaises) ou temporels (*inter noctem*, par exemple, signifie « pendant la nuit ») (2000, p. 11). Le fait d'« être-entre » (*inter-esse*) consiste donc à se retrouver au milieu de deux instances.

Du concept de l'intermédialité, E. Méchoulan analyse en dernier lieu l'élément « medium ». Il en ressort que le *medium* a pour vocation, bien souvent, de disparaître pour laisser apparaître le message qu'il transmet. Autrement dit, le média se dissipe dès que l'objet (artistique, esthétique ou autre) fait remarquer sa présence. C'est dire également que le medium (ou média) ne joue pas un rôle éminent dans la manière de construire du sens. Le signe ne joue son rôle qu'en mettant en avant sa matérialité. De la même manière, le média opère « simplement comme appareil de transmission, comme simple prolongement sans conséquence d'un quelconque outillage mental » (2003, p. 15). De ce point de vue, le média n'est que simple porteur de poids des significations relativement aux bouleversements technologiques constatés de nos jours.

En parlant de la dimension technologique de l'intermédialité, il ressort des études menées par Louis Herbert et Lucie Guillemette (2009, p. 44) que le média peut « se définir essentiellement par une somme de caractéristiques (...) techniques, par la manière technologique dont il est à la fois produit, transmis et reçu, dont il est reproductible à l'infini ». Ainsi, contrairement à Müller qui situe l'intermédialité « sur un axe de pertinence et de sens » (J.E. Müller, 2000, p. 106), ces deux auteurs montrent que le média n'est pas nécessairement lié à un contenu ou une thématique donnée. Le média ne constitue qu'un dispositif et est lié à un état présent de la technologie. Malgré tout, ces auteurs reconnaissent que, dans l'intermédialité, au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues coprésentes. Selon eux, ce co-rayonnement évolue suivant divers degrés d'intensité et diverses natures. Cela peut se faire relativement à

une forte coprésence syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), de la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) à la coprésence par transposition (le « montage » cinématographique d'un roman) » (L. Herbert et L. Guillemette, 2009, p. 44).

Mais dans tous les cas, l'apparent succès que l'intermédialité semble avoir ces dernières décennies est le signe qu'il peut correspondre à des besoins théorique et historique. Toutefois, il convient de rester prudent et critique. Car, ce concept « ne possède pas encore de système théorique clos capable de traiter tous les phénomènes intermédiatiques ou historiques, ceci malgré les différents postulats ou essais pour construire un tel système de systèmes » (J. E. Müller, 2006, p. 99). Il ne tient pas compte par exemple, dans ses pratiques, des traditions « poétologiques » (J.E. Müller, 2006, p. 101). Il ne prend pas tout à fait en compte les aspects reconstruction des interactions entre les arts dans lequel l'interartialité opère en profondeur. L'intermédialité ne s'inscrit donc que dans les seuls domaines technologiques et médiatiques. Ce qui en fonde les limites.

En somme, au regard des différentes acceptions et définitions, force est d'admettre que l'intermédialité a toujours fait partie intégrante de l'interartialité même si, pendant longtemps, ce ne fut que de façon subtile. C'est dire que l'«interartialité se situe à l'origine de l'intermédialité » (W. Moser, 2000, p. 45) qu'elle participe de son « archéologie »<sup>5</sup>, qu'on ne peut entrer dans l'intermédialité que par la porte de l'interartialité, pour reprendre Moser.

## 2.2. L'interartialité et l'intertextualité : différences et apports mutuels

Les auteurs qui ont étudié le concept de l'intertextualité à travers sa propre histoire ont toujours relevé le flou terminologique et les termes multiples qui entourent ce concept. Cette imprécision de principe traduit une certaine confusion entre des pratiques différentes telles que le dialogisme, l'hypertextualité, la réécriture, l'intertextualité, pour ne citer que celles-là, entraînant un manque de clarté dans les études liées à ces domaines.

M. Rifaterre définit l'intertextualité comme « (...) la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première» (1980, p. 56). Dans le même élan, il ajoute que l'intertexte est l'«ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné » (M. Rifaterre, 1981, p. 4). Cette diversité de conception de la notion met en évidence la variété des pratiques intertextuelles. L'un des travers constatés dans ce déploiement théorique consiste, selon M. Angénot, « à faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler analyse intertextuelle, une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires » (2006, p. 3). C'est l'une des raisons pour lesquelles le concept de texte et d'intertexte s'est étendu pour prendre la forme de l'architextualité dans les domaines culturel et historique. M. Eigeldinger, soutenant cette extension, affirme :

Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie (M. Angénot, 2006, p. 3).

Cette idée de texte arrimé à la culture et à l'art nous intéresse au premier chef. Elle met en évidence une des préoccupations de l'interartialité qui consiste à découvrir dans un texte des indices et des traces de genres artiaux à travers des systèmes de signes que de tels genres peuvent émettre. Ainsi la critique s'écarte-t-elle de plus en plus de cette vision ancienne de l'intertextualité qui avait tendance à nous renvoyer, à travers l'intertexte, à une œuvre antérieure. La notion d'intertextualité, de « relations entre différents textes écrits » se moule dès lors dans une certaine acception plus large de référence culturelle ou artistique. De ce fait, ne faut-il pas préférer la notion d'« architextualité » proposée par Genette, notion qui permet, par ailleurs, d'étudier les rapports qu'un texte entretient avec le genre dont il se réclame ou qu'il parodie ? Sans doute, cette notion est-elle plus proche de celle d'interartialité qui fait se voisiner diverses pratiques artistiques dans un même milieu.

---

<sup>5</sup> Cette vision « archéologique » du concept d'intermédialité a été proposé par Walter Moser lors d'un colloque international dans une communication intitulée « L'interartialité : une contribution à l'archéologie de l'intermédialité ».

Par ailleurs, l'intertextualité implique une production cible, écrite et littéraire (donc un texte, au sens fort du terme), même si les productions sources, tout en étant écrites, peuvent être non-littéraires. Le texte est entendu ici, autant que la matière artistique, discursive, au sens de production sémiotique, dépendant du média de l'imprimé (support qui porte le message du texte). Dans sa version forte, il renvoie à un nombre indéfini et élevé de textes : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations. » (J. Kristeva, 1969, p. 85). Cette notion, mise en relation avec l'architextualité de Genette, peut recouvrir les renvois à un type dont il ne relève pas l'occurrence. En ce sens, elle se rapproche également de l'interartialité qui traite des rapports (techniques et esthétiques) entre les arts. Par exemple, lorsque dans un texte, on considère, à raison ou à tort, qu'il évoque la poésie ou des techniques dramatiques d'un auteur particulier en raison d'un style que celui-ci affectionne, il y a dans ce cas de l'intertextualité, mais aussi de l'interartialité, puisque la poésie ou la dramaturgie sont, avant tout, des arts. Il y a, ainsi, une coprésence intertextuelle et interartiale dans le texte en question.

De ce qui précède, l'on peut retenir que les concepts de l'intertextualité, de l'intermédialité et de l'interartialité ont en commun les interrelations dans leur champ respectif. Mais, dans un monde où toutes les disciplines se rencontrent, se recoupent, se mêlent, s'entremêlent, ces concepts peuvent avoir tous des valeurs opératoires. Surtout que, dans le contexte qui est celui de ce travail d'étude et de recherche, ils sont tous pris en charge par le dialogisme qui favorise l'intercommunication, les dialogues, les corps-à-corps entre, non seulement les éléments issus d'un même domaine, mais également ceux de champs disciplinaires différents. Ces concepts sont donc tous utiles à notre propos. Toutefois, l'interartialité à l'avantage de mettre le doigt sur les préoccupations esthétiques et techniques dans le domaine des arts, étant entendu que tout art naît avec sa technique.

### **3. L'interartialité dans le champ littéraire**

Si l'interartialité, au sens large, est l'ensemble des relations entre diverses pratiques artistiques associées à des arts délimités ou l'ensemble des interactions possibles entre les arts, il reste à définir, de manière plus spécifique, ce qu'implique une interartialité associée à la littérature. Cette démarche est capitale d'autant plus qu'elle permet d'indiquer et de distinguer une forme précise d'interartialité. Cela permet également de l'isoler des autres en clarifiant à tour de rôle ses formes ou aspects, ses finalités et son fonctionnement propres. I. Rajwsky (2005) a révélé deux pratiques majeures de l'interartialité littéraire qui sont fondamentales dans ce travail. Il s'agit de la « transposition interartiale » et la « modélisation littéraire de la pratique artistique ».

#### **3.1. La transposition ou référencement interartiale dans le texte littéraire**

La transposition est une adaptation, une réécriture des pratiques d'un art dans un texte littéraire. Elle permet de comprendre la capacité migratoire du récit, celle qui l'autorise de circuler d'arts en arts, d'être partagé entre eux, d'être pris et re-pris en charge par divers moyens techniques, selon les arts qui l'assument, et donc, selon des conditions de transformations particulières. I. Rajewsky (2005, p. 44) définit la « transposition interartiale » comme suit:

[interartiality] in the narrow sense of arts transposition (as for example (...) novelizations, and so forth): here the interartial quality has to do with transformation of a given arts product (...) or its substratum into another [art]. This category is a production-oriented, « genetic » conception of interartiality; the original (...) film, etc., is the « source » of the newly formed art product, whose formation is based on art-specific.

Cette citation rappelle que l'interartialité partage certaines préoccupations avec d'autres champs théoriques, notamment l'interdiscursivité<sup>6</sup>. Les deux champs théoriques se préoccupent des modifications et des travestissements qui touchent les systèmes de signes déplacés entre les arts. Selon le critique J.

<sup>6</sup> L'on a vu, précédemment, comment les confrontations entre interartialité et d'autres notions comme l'intermédialité, l'intertextualité ont souvent été source de polémiques, de controverses et même parfois de guerres fratricides au cours de l'Histoire, pour en définitive se réconcilier et trouver des points de convergences sur le reste de leur « cendre ». L'interdiscursivité répond également de cette convergence.



Schröter (1998, p. 130), il s'agit d'une interartialité de type « transformationnel », puisqu'elle se penche sur la réécriture ou la représentation « de différents arts dans un [ou plusieurs] arts ».

Le produit issu d'une transposition artiale donnée peut présenter, en plus du processus de transformation obligatoire interne, des références à l'œuvre originale. Selon I. Rajewsky, la référence interartiale est rendue possible lorsqu'un texte littéraire thématise ou évoque des éléments et des structures spécifiques à d'autres arts dont la configuration a été réalisée par l'emploi de techniques qui lui sont étrangères par nature. Il en fait ainsi une imitation, puisqu'il les fait apparaître au lecteur, sensiblement, de la même façon. Ce type d'apparition ne peut être la même en littérature et, par exemple, au cinéma : il n'y a ni voix ni images en littérature. C'est la perception verbale actualisée par le lecteur qui fait que l'on peut parler d'évocation ou de perception interartiale dans la littérature. Mais, comment cette transposition s'opère-t-elle dans le texte ?

En réalité, pour qu'un texte puisse intégrer les préoccupations ou les techniques d'un art, il doit, selon A. Goudreault et P. Marion (1998, p. 31), subir une série de « contraintes informantes et déformantes liées à la configuration intrinsèque qui est toujours plus ou moins compatible avec tel ou tel art. ». Par cette confrontation, le récit subit en profondeur une série de transformations de sa configuration intrinsèque reposant sur les contraintes techniques de l'art qui le prend en charge. C'est pourquoi, selon eux, quand un projet narratif quitte l'art où il a pris forme pour, ensuite, être récupéré par un texte ou un autre art lors d'une entreprise de réécriture, des modifications et des retouches surviennent toujours. C'est en se soumettant à de telles contraintes que le texte littéraire parvient à intégrer des arts comme la peinture, la photographie, le cinéma, la musique.

Ce phénomène de transposition est perceptible dans certains romans contemporains dont la configuration interne est hybride. Il en est ainsi des romans de Malraux, de Louis F. Céline, de Anne Garréta, etc. Chez Malraux, par exemple, certaines séquences sont clairement des séquences de transposition interartiale à la lumière de la peinture et des arts décoratifs : « (...) une maison chinoise sans étage : quatre aile autour d'un jardin (...), dans le hall : à droite et à gauche, sur les murs blancs, des peintures Song, des phénix bleus Chardin, au fond, un Bouddha de la dynastie Wei, d'un style presque roman. » (A. Malraux, 1946, p. 44) Cette maison est présentée comme un cadre d'exposition picturale où les objets comme « peinture Song », « des phénix bleus Chardin », « un Bouddha » sont explicitement évoqués et perçus par le lecteur, sans aucune gymnastique mentale. En transposant ces outils artiaux dans les interstices du texte, ces auteurs insufflent à leurs textes des qualités esthétiques indéniables. En dépit des résistances qui auraient pu entraver les échanges ou le dialogue entre l'art pictural et le texte romanesque, André Malraux a pu intégrer la peinture par l'évocation de certains noms ou outils propres au domaine pictural.

L'évocation explicite de productions artistiques, comme c'est le cas ici avec la peinture, est un facteur d'enrichissement du contenu du récit, mais aussi l'occasion pour l'expression littéraire de se servir d'autres outils, notamment artistiques, et, ainsi, diversifier les modes d'expression littéraires. Il s'agit de reposer l'écriture littéraire sur le modèle de la pratique artistique.

### **3.2. La modélisation littéraire de la pratique artistique**

La modélisation est le fait de prendre pour parangon structurel les techniques d'un art pour la mise en forme de son contenu. Elle est manifeste lorsqu'un texte est structuré suivant le modèle de cet art. Aussi un récit peut-il emprunter des techniques de mises en cadre des arts visuels, imiter des mouvements de caméra au cinéma, simuler des techniques de composition musicale, entre autres. L'ensemble de ces pratiques est intégré dans le texte par le biais de la description qui permet de « voir » et d'« entendre » tous les phénomènes extra-littéraires mis en œuvre dans un texte littéraire. F. Vanoyé (1989, p. 80) définit la description de la façon suivante : « (...) l'énumération des caractères d'une chose (...) et dans une œuvre littéraire, passage qui évoque la réalité concrète ». Elle est l'aboutissement d'un mouvement qui va de la chose représentée (du réel, du référent) à sa représentation par les mots.

Philippe Hamon, dans une étude sur la question du descriptif, rappelle que « la plupart des traités se contentent, sur des critères vagues de contenus, de distinguer des espèces de la description selon les caractéristiques du référent décrit (...)» (P. Hamond, 1986, p. 9). Ainsi est-il possible de faire une distinction entre une description qui s'attache à rendre compte d'un endroit ou d'un paysage de celle qui propose une « peinture » saisissante d'actions, d'événements ou de passions (hypotypose). C'est ce que l'on appelle la métaphorisation descriptive qui modélise des phénomènes réels par des images, donnant l'impression de peinture.

L'intérêt de ce travail ne réside pas nécessairement dans la définition, mais dans ce qui, à travers une pratique descriptive, parvient à créer des effets visuels, sonores susceptibles de faire ressentir au lecteur des effets artistiques sensibles. En ce sens, la notion de description pourrait signifier « écrire d'après un modèle » (P. Hamond, 1986, p. 11), « écrire comme... ». C'est pourquoi quand un lecteur lit un texte écrit suivant un modèle interartiel, il doit nécessairement se reconvertir en spectateur de l'art dont les techniques ou procédés ont été incorporés dans le texte littéraire. Cette reconversion du lecteur est d'autant plus remarquable quand la description, en littérature, passe par le regard d'un narrateur ou d'un personnage. C'est ce que M-P. Huglo (2007, p. 186) appelle « le regard descripteur ». Selon F. Vanoyé, en effet, le mot ou les verbes désignent, pendant que l'image montre. Ainsi, ce que jamais la succession des mots ne parvient à épuiser, l'image le donne à voir d'emblée, immédiatement, à moins qu'elle découpe ou morcelle l'objet sans en livrer l'ensemble à la perception. Tout est descriptif, substantif comme verbes, estime F. Vanoyé. Mais il pense, avant tout, que l'enchaînement de verbes d'action, des expansions de syntagmes nominaux accompagnés parfois de verbes d'état, d'adverbes et locutions incrustés dans la phrase, permet de maintenir le regard vers ce qui est montré. Lorsque les phrases d'un récit « (...) se moulent sur la progression d'un regard » ou en « (...) organisent en quelque sorte le parcours (...) » (L. Gauvin et C. Horvath, 2006, p. 56), ce regard occupe une place dans un récit au point que l'existence ou la présence d'un personnage ne se fait remarquer que par ce phénomène de regard-caméra.

Outre l'aspect visuel, les sonorités, le ton, la voix, l'oralité et leurs variantes représentent également une intéressante piste d'étude de l'interartialité littéraire, puisque l'écriture et les arts du son (musique, cinéma, film, théâtre, danse...) les partagent et leur accordent une place de choix<sup>7</sup>. Dans l'écriture, le ton qui donne aussi le timbre d'une voix, se dégage notamment et « formellement » des locutions qu'un écrivain utilise à l'envie : « (...) tics de langage, (...) tours récurrents, un entrelacement singulier de traits langagiers en deçà des qualités sonores de la voix, du débit, du timbre et de la mélodie (...) » (J.P Goux, 1991, p. 63)

La voix et tout ce qui est lié au «sonore» constituent donc le meilleur concept par lequel on peut aborder, dans l'écriture, la question du champ interartiel relatif à la dimension auditive. La métaphore de la voix est assez complexe à définir dans le sens où, comme le précise Huglo, elle «cumule en fait plusieurs sens » (M.P Huglo, 2007, p. 17):

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. (M.P Huglo, 2007, p. 17)

Dans ce passage, Huglo envisage la voix de manière libre. La voix n'étant liée à personne en particulier, dans un tel contexte, elle en arrive à déborder, excéder « les frontières du sujet, de l'énonciation et même de la discursivité », incarnant « une présence tonale forte, dont l'oralité marquée » peut être perçue par le lecteur de diverses manières. Il s'agit surtout des « tonalités », des « sonorités », des « rythmes »,

<sup>7</sup> Il faut indiquer que la musique réserve une place fondamentale à la notion de tonalité. La tonalité dépend, par ailleurs, en musique, de la gamme dans laquelle une pièce a été composée, car précisément cette gamme, les altérations qu'elle propose et les accidents qu'elle permet parfois qui donne le ton à toute mélodie.

des « registres », des « échos », des « modes d'enchaînements » et des « imaginaires » (M.P Huglo, 2007, p. 18) qui traversent le texte.

En somme, la modélisation de la pratique artistique privilégie toutes les formes d'imitation, d'évocation, d'intégration de techniques d'autres arts. Ces différents « modes d'apparaître », incrustés au texte, permettent un montage particulier en littérature. Aussi le texte peut-il intégrer des sons et des images. Les adverbes et locutions, les verbes de perception, les expansions de syntagmes nominaux permettent de maintenir les sens du lecteur vers ce qui est montré ou entendu. En raison du caractère insolite de cette situation, le lecteur s'en trouve perturbé.

### **Conclusion**

La réflexion portant sur l'interartialité comme concept complexe et transversale met en face plusieurs défis. Le premier de ces défis est d'ordre définitionnel. Il s'agit, en effet, de mettre en lumière le concept de l'interartialité afin d'établir une ligne de démarcation épistémologique entre le concept lui-même et les concepts voisins que sont l'intertextualité, l'intermédialité et l'interdiscursivité. Il s'est agi également de délimiter la notion pour la soustraire des catégories générales dans lesquelles elle peut être souvent confondue. C'est à partir de la formule horatienne de l'*Ut picturapoesis*: « un poème est comme un tableau », qu'a commencé un débat sur l'applicabilité de ce concept qui met en rapport d'équivalence esthétique un tableau et un poème.

Transposée dans le champ littéraire, l'interartialité se penche sur les diverses formes de transpositions, de réécritures ou d'adaptation, de référenciation, de thématisation, d'évocation ou de projection dont certains arts font l'objet dans le texte littéraire. Ce faisant, elle s'appuie sur différents modes d'apparaître à travers des modalisateurs grammaticaux comme les adverbes et locutions, les verbes de perception, les expansions de syntagmes nominaux pour s'incruster subtilement dans les interstices du texte littéraire. Il apparaît donc que l'interartialité est un mot transgénique qui adoube l'hybridation, l'hétérogénéité et les interactions multiformes. Elle est donc opératoire dans le contexte actuel de la mondialisation où l'on fait la promotion du brassage, du métissage, du melting-pot. Par ailleurs, elle sert de moyen et d'outil indispensable à la littérature pour changer ses formes, contribuant à l'hybridation des genres et des discours. À l'ère contemporaine, les autres formes d'art et la littérature se côtoient, se mêlent, s'entremêlent. Cet accouplement, ce dialogue constant, dont ces différentes formes d'expressions sont l'objet, brouille les cartes et favorise le déplacement d'une sphère de production vers une autre, favorisant la révolution de la littérature par l'esthétique interartiale et dialogique. La présence des autres formes de l'art dans la littérature transforme le propos de cette dernière, permettant de faire dire autre chose que ce pourquoi elle avait été initialement conçue.

## Bibliographie

- ANGÉNOT Marc, 2006, « De l'intertextualité à l'écriture », in *Cahiers de narratologie* [en ligne], <http://narratologie.revues.org/329>, (10. 07. 2015).
- ARISTOTE, 1990, *La Poétique*, Paris, Livre de Poche.
- BRICCO lisa et MURZILLI Nancy, 2012, « Introduction », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], <http://journals.openedition.org/narratologie/6639>, (29.12.2012).
- BRUNO Giordano, 1991, *On the composition of images, Signs and ideas*, New York, Willis, Locker and Owens.
- DE VINCI Léonard, 1987, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault.
- FOURNOU Marie, 2005, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence » in *Postures*, Dossier « Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences », n°7, p. 138-157.
- GAUVIN Lise et HORVATH Christina, 2006, « Écrit vs Écran », Montréal, *Nouveaux Cahiers de Recherche (CRLCQ)*, n°5, p. 52-60.
- GOUDREAU André et MARION Philippe, 1998, « Transécriture et médiatique narrative », dans *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene.
- GOUX Jean-Paul, 1991, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois.
- HAMON Philippe, 1986, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- HERBERT Louis et GUILLEMETTE Lucie, 2009, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, Presses de l'Université de Laval, Coll. « Vie des signes ».
- JASINSKI Rene, 1929, *Les Années mantes de Theophile Gautier*, Paris, Vuibert.
- JOST François, 1987, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KRISTEVA Julia, 1969, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè*, Paris, Seuil.
- LACQUE-LABARTHE Philippe, « Baudelaire contra Wagner », in *Études françaises*, volume 17, numéro 3-4, octobre 1981, p. 23-52.
- LEE Rensselaer Wright, 1998, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, traduction de Maurice Brock, Paris, Éditions Macula.
- LESSING Gotthold Ephraim, 1802, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et le peinture*, Traduction de Charles Vandebourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard.
- MALRAUX André, 1946, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard.
- MÉCHOULAN Éric, 2003, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : histoires et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, Printemps, p. 9-27.

MOSER Walter, 2007, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film undMedien in der Diskussion », vol. 14, p. 69-92.

MÜLLER Jürgen Ernst, 2000, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.10, n°2-3, p. 105-134

MÜLLER Jürgen Ernst, 2006, « Vers l'intermédialité : Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », in *Médiamorhoses*, vol. 16, p. 99-110.

RAJEWSKY Irina, 2005, « Intermediality, intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on intermediality» in *Intermédialités*, n°6, p. 43-64.

RIFATERRE Michael, 1980, « La Trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, Octobre, p.6-19.

RIFATERRE Michael, 1981, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, n°41, Février, p. 4-20.

SCHÖCH Christof, 2007, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'Antiquité aux romantiques anglais », in *Acta Fabula*, Vol.8, n°6, <http://www.fabula.org/revue/>, (25. 05. 2015).

VANOYÉ Francis, 1989, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.