Document généré le 25 avr. 2024 22:45

**Spirale**
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

# La disposition intermédiale : théorie et pratique

## Entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM)

Numéro 231, mars–avril 2010

URI : https://id.erudit.org/iderudit/61852ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

(2010). La disposition intermédiale : théorie et pratique : entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM). *Spirale*, (231), 38–41.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# La disposition intermédiale : théorie et pratique

## Entretien avec Johanne Villeneuve

(professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM)

PROPOS RECUEILLIS PAR SYLVANO SANTINI

*Depuis le numéro 229 (novembre-décembre 2009),* Spirale *propose une série d'entretiens pour éclaircir le concept d'intermédialité. Dans le cadre de cette série, intitulée « Qu'est-ce que l'intermédialité ? Enquête sur l'histoire et l'avenir d'un concept », nous avons demandé alors à des chercheur(e)s tous intéressé(e)s par l'intermédialité de discuter avec nous du concept pour en connaître les origines à la fois philosophiques et épistémologiques, ses effets pratiques et concrètes et sa situation autant dans les études internationales que dans la pratique réelle des arts.*

SPIRALE — À la lecture de vos travaux qui se présentent ouvertement dans une perspective intermédiale, il m'apparaît que l'intermédialité est, en même temps, un concept et une approche. J'ai l'impression en effet que vous cherchez à désigner, avec ce terme, un phénomène singulier, voire un objet concret (« les qualités médiatiques »), et un ensemble d'orientations qui disposerait à l'analyse des relations entre les médias (« une perspective qui tienne compte de... »). Croyez-vous alors que l'intermédialité signifie, à la fois, un objet d'analyse et les moyens de parvenir à rendre compte de cet objet ? Si tel est le cas, ne pourrait-on pas dire qu'elle ambitionne de déterminer un nouveau savoir ?

JOHANNE VILLENEUVE — L'intermédialité n'est pas un concept au sens limité, purement opérationnel. Selon moi, il s'agirait plutôt d'une orientation pour penser des objets qui ont pour cadre la culture. Mais de toute évidence, cette disposition peut devenir à son tour un objet pour la pensée, et c'est dans ce double esprit que j'aborde la question. La porte d'entrée de la recherche sur l'intermédialité n'est donc pas pour moi les théories de la communication, mais la réflexion sur la culture. Il faut se méfier cependant des effets de « nouveautés ». Si, dans le contexte de la recherche universitaire, on peut parler en effet d'un « nouveau paradigme », je crois qu'il s'agit d'une manière différemment orientée de reprendre des filons qui courent déjà depuis longtemps sur les métiers à tisser de la culture. Personnellement, ma réflexion sur l'intermédialité a pour origine un point de convergence entre l'art de la narration (certainement un des plus anciens qui soient) et les matérialités des objets culturels. C'est le concept de « médiation » qui m'intéresse d'abord : le récit est une forme de médiation de l'expérience. Mais toute médiation suppose une matérialité : la voix humaine qui raconte, le livre, le film, etc. C'est en cela que des « objets » entrent dans le champ intermédial de la culture ; et c'est parce que ces objets appartiennent au domaine matériel qu'ils ont tout à voir avec la culture. Pour le dire de manière un peu simpliste : ce qui définit la culture, c'est bien le fait qu'il s'agit de quelque chose dont on a la responsabilité collective, à proprement parler, quelque chose, donc, qui est susceptible de disparaître, d'être détruit ou de s'effacer de la communauté et dont on doit par conséquent assurer l'« entretien » (conservation, circulation, passages dans le temps et dans l'espace de la mémoire et du savoir, constitution des héritages, etc.). Il en va ainsi des rituels, des mythes, des récits oraux et des objets de culte dont la matérialité se confond avec les corps et les voix de ceux qui les incarnent et qui, par conséquent, s'autorégule ; mais aussi des écrits, des films, des images, de même que de ce que nous appelons à tort « le monde virtuel » ou les « objets immatériels ». Mais à la différence des premiers objets qui appartiennent à la culture traditionnelle et en particulier au « monde de l'oralité », les objets qui sont les nôtres échappent en partie à l'autorégulation d'un corps collectif. La subjectivité, partiellement déterminée par la capacité d'objectivation que produit la litéracie (c'est-à-dire la maîtrise de la lecture et de l'écriture), renvoie la médiation à son

envers et en fournit les possibilités réflexives qui sont autant d'accès à une intériorisation de l'expérience : elle transforme la médiation en objet de réflexion, libéré pour ainsi dire du corps collectif, mais toujours en quête de régulation. Dès lors que la culture apparaît comme un objet à préserver ou à combattre, à distance d'elle-même, elle échappe à l'autorégulation et fait apparaître la possibilité d'un manque à elle-même. C'est d'autant plus vrai depuis l'essor de la reproductibilité technique, davantage encore avec l'expansion des réseaux de communication. Tout est dans les effets de distanciation et d'appropriation, dans la capacité d'interaction entre des subjectivités elles-mêmes engagées dans des rapports d'objectivation.

Deux perspectives différentes se dessinent alors : d'une part, on pourrait dire que toute médiation, pour autant qu'elle soit comprise dans sa matérialité, est plurielle. Les premières médiations humaines supposent un jeu de relations entre des matérialités différentes : le rapport entre la main et la matière qu'elle transforme si l'on pense à la fabrication d'artefacts, la relation entre la voix et le corps à travers la geste du conteur, les liens entre les différentes parties du corps et ses parures, mais aussi entre les corps eux-mêmes et leur relation à un espace ritualisé à travers la danse, etc. Le *medium* n'est donc jamais seul. Il est toujours déjà compris dans un cadre *intermédial.* Mais d'autre part, dès lors qu'il *aperçoit son double,* libéré de l'autorégulation du corps collectif, devenant un objet pour la pensée et l'agent de sa propre histoire, lieu d'appropriation et de distanciation, une autre perspective s'ouvre dont la modernité est le chronotope privilégié. L'*intermédialité* n'y recouvre plus le seul sens des « relations "médiumatiques" », mais celui, plus complexe, d'une réflexivité, d'une conflictualité, voire d'un paradoxe.

Dans cette double perspective, on peut en effet concevoir l'intermédialité comme un ensemble d'orientations pour l'analyse des relations entre les médias, mais toujours sous la condition d'une lecture historique qui fasse la part entre les cultures traditionnelles et la modernité, entre la pluralité des premières médiations et la complexité conflictuelle des médiations modernes. La conflictualité ne dépend pas que d'une multiplication des moyens technologiques, elle dépend surtout de la force avec laquelle la modernité est amenée à nier le *medium* (en témoigne le désir de transparence dans la narration romanesque omnisciente ou dans l'esthétique normative du cinéma) tout en l'exaltant (la valeur accordée en soi au *medium* dont McLuhan a fourni accidentellement le prétexte). Je n'entrerai pas ici dans des considérations trop élaborées au sujet, par exemple, de l'instrumentalisation des médias ou de la remédiation. De toute évidence, l'intermédialité est un champ de recherche qui déborde mes propres préoccupations qui sont au plus près des œuvres artistiques, de la littérature et de la mémoire culturelle. Car ces œuvres et ces objets de mémoire sont les terrains privilégiés où s'exprime cette conflictualité.

SPIRALE — Justement, plusieurs de vos travaux récents témoignent de votre volonté d'analyser conjointement la littérature et le cinéma, ou encore le cinéma et la musique. De nombreuses études s'y sont essayées également, sans pourtant se présenter sous l'épithète « intermédiales ». L'intermédialité ne se limiterait donc pas à désigner la dimension interdisciplinaire ou pluridisciplinaire de votre analyse, mais donne plutôt l'impression de vouloir en déterminer une nouvelle dimension.

JOHANNE VILLENEUVE — Oui. C'est dans ce contexte que j'ai justement parlé de « qualités médiatiques ». Non pas pour évoquer quelque essence des médias, mais pour insister plus précisément sur la définition même du *medium :* sa faculté de « faire passer ». La « fluidité » est une de ces qualités qui passe justement d'un *medium* à l'autre, non sans faire apparaître les points de résistance des diverses matérialités des médias et, surtout, une mémoire des médiations humaines, les sédimentations ou les traces des médiations passées. C'est un aspect que j'ai analysé, par exemple, dans le film de Terrence Malick, *La mince ligne rouge*, ou encore dans le film *L'arche russe* de Sokourov, alors que l'image emprunte au son sa qualité de fluidité. Il ne s'agit pas de reconnaître les influences que subit telle ou telle œuvre (l'intertexte d'un film par exemple) ni d'interroger des œuvres à partir de points de vue disciplinaires variés, mais d'en comprendre les sens possibles à partir d'une mémoire médiatique, son épaisseur et sa conflictualité. En l'occurrence, dans le cas de ces films, c'est la notion d'*enchantement* qui me sert de levier, notion qu'il faut entendre au sens littéral : en-chantement, *entrer dans le chant*. La notion d'enchantement s'appuie, pour l'anecdote, sur une remarque de Walter J. Ong, élève de McLuhan et théoricien du passage de l'oralité à la litéracie. Elle correspond à la « puissance des mots » lorsque ceux-ci produisent, note Ong, *« un effet comparable à celui des armes et des outils »*[1]. Nous retrouvons là le sens d'une oralité qui perdure et sur laquelle se sont attardés chacun de leur côté des spécialistes des médias comme Ong, mais aussi des théoriciens de la littérature et du langage comme Paul Zumthor et, avant lui, Mikhaïl Bakhtine. Que peut vouloir signifier la persistance dans l'image ou le texte, non pas tant du langage verbal que de la « vocalité » ? C'est une question à laquelle je n'ai pas de réponse, mais qui m'intéresse au plus haut point. Et quels sont les modes d'apparition de cette vocalité ? Comment le son peut-il apparaître sous la forme d'une « trace » mnésique ? De la même manière, on pourrait se demander pourquoi du langage verbal émerge la sensibilité d'une image. Non pas *comment* elle persiste, ni dans quel contexte institutionnel elle apparaît, quelle idéologie elle sert, etc., mais bien pourquoi cette persistance a-t-elle *lieu ?*

SPIRALE — En essayant d'approcher la consistance d'une œuvre, c'est-à-dire ses relations qui en forment le tissu ou la trame, l'intermédialité semble engagée sur les voies de la sémiotique et des théories de la textualité. Mais on a surtout l'impression qu'elle pousse ces domaines à bout en actualisant quelques-unes de leurs potentialités.

JOHANNE VILLENEUVE — Le concept de « texte » est sans aucun doute pertinent dès qu'il s'agit de penser le « tissu » d'une œuvre. Car c'est bien à cela qu'il se réfère à l'origine : la fabrique de l'œuvre, l'œuvre précisément comme « ouvrage ». Il y aurait en effet, à l'origine même du concept, une valeur de concrétude, une relation indéniable au geste et à la matière sur laquelle celui-ci laisse son empreinte. Or il s'avère, comme chacun sait, que la théorie du texte est issue

d'une tout autre préoccupation. La sémiotique et les études textuelles sont tributaires d'un désir de systématisation et de conceptualisation pure, d'où la hantise de la classification qui occupe la première dans ses retranchements les plus classiques. Elles dérivent, par esprit de contrariété ou par pure continuité, de la philologie et de l'herméneutique. On sait bien, par ailleurs, que l'usage du concept de « texte » à toutes les sauces fut une parenthèse par laquelle les sciences humaines, et en particulier une certaine critique littéraire, ont voulu se débarrasser de certains héritages. Cependant, il est certain que c'est à partir de cet élan « textualiste » que se sont développées certaines études comparatives. Une certaine confusion règne, par exemple, entre l'intertextualité et l'intermédialité. Car dans la perspective textualiste, un film est un texte au même titre qu'un roman, ce qui oblitère, à terme, l'épaisseur médiatique d'une œuvre littéraire qui serait aux prises, par exemple, avec une mémoire cinématographique. Dans une telle perspective, les traces des archives filmiques de la Seconde Guerre mondiale n'apparaissent pas différentes, dans le roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, du bagage littéraire sur lequel s'appuie la narration. Tout cela est l'effet d'un intertexte. Or ce qui échappe à cette approche purement textualiste, c'est le conflit que génère justement à travers le roman cette trace filmique dont le lecteur ne sait plus à quoi elle appartient : au roman qui s'en nourrit ? au lecteur qui ne peut s'affranchir de ce qu'il est certain d'avoir vu et qui constitue sa seule mémoire de la guerre ? ou au narrateur qui en pervertit subtilement le sens ? Les archives filmiques de la Seconde Guerre mondiale ne sont pas, au regard du témoignage fictif, romancé, voire onirique d'un nazi dégoûté de lui-même et sans repentir, un *texte* parmi les autres. À la lecture du roman, c'est la matérialité d'une trace enregistrée qui hante le lecteur et qui constitue sa seule réponse, à l'époque où les témoins de première main sont en train de disparaître. C'est cette conflictualité qui tend à s'effacer à travers la confusion entre l'intertextualité et l'intermédialité.

SPIRALE — En proposant d'ouvrir les œuvres sur d'autres médiations, sur d'autres milieux (technologique, social, historique, etc.), l'intermédialité incite en effet à replacer une œuvre dans un champ de forces « interculturel » et « intersubjectif » qui déborde largement la dimension esthétique de l'art, en rejoignant, entre autres, l'univers matériel de la technique. À la lumière de ses différences ou de ses similarités avec la sémiotique ou la textualité, comment proposeriez-vous de situer l'intermédialité dans l'histoire récente de la théorie littéraire ou, plus largement, de la théorie des arts ?

*… on peut en effet concevoir l'intermédialité comme un ensemble d'orientations pour l'analyse des relations entre les médias, mais toujours sous la condition d'une lecture historique qui fasse la part entre les cultures traditionnelles et la modernité, entre la pluralité des premières médiations et la complexité conflictuelle des médiations modernes.*

JOHANNE VILLENEUVE — Sur le plan de l'art et de la littérature, non seulement la matière médiatique est en cause, mais elle est mise en jeu par la volonté (institutionnelle, artistique, politique, etc.) de *faire œuvre*. L'épaisseur, la sédimentation des médiations ou la mémoire médiatique contribuent à définir l'œuvre en tant qu'art et, par la même occasion, à définir l'art lui-même. L'art actuel est obnubilé par le pluralisme médiatique, non plus par les possibilités de la technique elle-même comme force d'innovation, mais par les anachronismes qu'ont rendu possibles les inventions technologiques et leurs manipulations. Je pense que l'intérêt pour l'intermédialité tient aussi à cela, à cette effervescence, en particulier dans le milieu du théâtre et en art actuel. Partout domine la dimension écranique de l'art, davantage que celle de l'image. Le livre est en train de pénétrer cette dimension. Je ne pense pas qu'on puisse aborder ces questions armés d'une nouvelle approche que viendrait désigner l'intermédialité. En fait, la « théorie de l'intermédialité » s'est constituée à travers les siècles, de manière elle-même pluraliste et anachronique, avançant et reculant, fort heureusement. La description que proposait Platon de l'art des aèdes, sa petite mythographie au sujet de l'invention de l'écriture, la célèbre formule de l'*Ut pictura poïesis* ou encore le *Lacoon* de Lessing sont autant de réflexion sur la conflictualité des médiations ; la *Poétique* d'Aristote est un merveilleux essai sur la fonction médiatrice du récit. Cependant, la réalité institutionnelle qui est la nôtre peut nous amener à penser, en effet, que l'intermédialité pourrait devenir le prochain *catch word* dans cette longue suite inaugurée par le poststructuralisme, depuis l'intertextualité, la postmodernité et la déconstruction jusqu'au postcolonialisme et à l'interculturalité. Ce serait en réduire la portée à un ordre du jour interdisciplinaire.

SPIRALE — J'aimerais terminer sur votre recherche actuelle qui porte sur l'intermédialité du témoignage d'expériences de guerre, de génocide, etc. Cette recherche vous permet d'aborder directement la question de la mémoire. Or, dans le numéro inaugural de la revue *Intermédialités,* vous avez proposé de rattacher la dimension de la mémoire à un moment bien précis d'intermédialité, celui du passage de l'oralité à l'écrit où apparaissent les questions de l'origine et de l'auteur. En quoi, somme toute, l'intermédialité vous aide-t-elle à approcher les récits au passé ou, peut-être mieux, les arts de la mémoire ?

JOHANNE VILLENEUVE — Je pense que ce passage de l'oralité à l'écriture est très important pour prendre la mesure de la conflictualité des médias. Vous faites référence à un texte portant sur *Le rêve*

de Cartarescu, texte traversé par les arts de mémoire au sens où l'entendait Frances Yates. Mes recherches actuelles me ramènent en effet du côté de la mémoire, mais j'y entre par une tout autre porte : celle des témoignages de guerre, en particulier les témoignages des combattants. C'est là que se cristallise maintenant mon intérêt pour l'intermédialité. Peut-être parce que l'expérience de la guerre, comme « expérience limite », fournit « l'instant prégnant » où viennent s'inscrire les limites de toute médiation, mais aussi son inchoativité, son commencement. Or le témoignage est bien le lieu de délibération où se présente, non pas toujours la vérité, mais en pareille circonstance, certainement une forme de « testament », c'est-à-dire une attestation *destinée après la mort* plutôt qu'un énoncé simplement destiné à autrui. Livrer son témoignage à la mémoire, c'est toujours aussi anticiper sa propre mort. Le témoignage fait donc lui aussi signe vers la mort, mais comme de l'autre côté de l'expérience vécue de la guerre, d'où son lien avec la résilience. Au cours du XXe siècle, l'expérience de la guerre, des génocides et des camps (soviétiques et nazis) s'est transmise à ceux qui ne l'ont pas connue sous diverses formes (littérature et cinéma documentaire ou artistique, photographie, sites internet, etc.), lesquelles supposent des technologies, des stratégies de médiation et de transmission, de même que des matérialités différentes. Ces témoignages, en tant qu'actes de médiation de l'expérience, souvent destinés à être transmis aux générations futures, reposent sur des conditions matérielles et technologiques particulières, chacun étant tributaire d'un *medium,* quand ce n'est de l'interaction entre divers médias et diverses formes de médiation de l'expérience (la forme narrative en est la plus courante). Ces différents rapports épistémologiques, techniques et matériels entre des types de médiations et de transmissions du vécu singulier décrivent bien ce qu'est l'intermédialité : un champ d'investigation de la mémoire des médiations humaines plutôt qu'un corpus théorique. Cette recherche croise, bien entendu des disciplines, en l'occurrence l'histoire, les études littéraires, la philosophie, l'histoire de l'art, la théorie des médias et l'histoire du cinéma. Mais l'intermédialité n'est pas recouverte par la chape interdisciplinaire, elle apparaît plutôt comme le meilleur filon pour saisir la nature même d'une expérience souvent dite « incommunicable ». Les médiations humaines ne sont pas, en effet, réductibles aux communications. Bien qu'incommunicable, cette expérience passe néanmoins par des états conflictuels de médiations à l'issue desquelles quelque chose *reste* et se voit destiné à quelqu'un qui n'est pas encore né. C'est la nature conflictuelle et plurielle de l'intermédia qui ouvre la voie à une réflexion plus riche sur le témoignage. Peut-être aussi parce que ce champ d'investigation nous amène à concevoir le vécu lui-même comme un champ de résonances traversé par des médiations en conflit et en interaction, toujours déjà médiatisé, encadré par des mémoires collectives et projeté dans l'avenir.

1. *Retrouver la parole,* Montréal, Paris, HMH Maison Mame, 1971 [1967], p. 111.

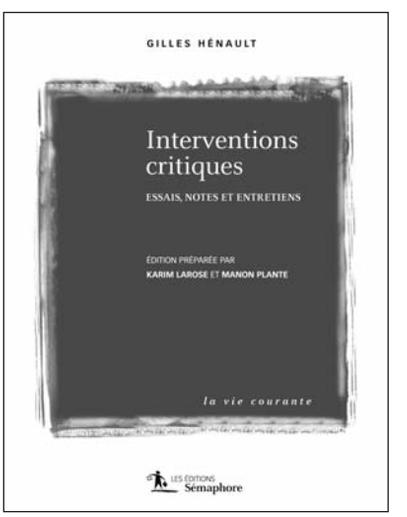
ESSAI

# Bréviaire hénaultien

PAR VINCENT C. LAMBERT

## INTERVENTIONS CRITIQUES — ESSAIS, NOTES ET ENTRETIENS de Gilles Hénault. Édition préparée par Karim Larose et Manon Plante

Éditions Sémaphore, 503 p.




Après *Poèmes 1937-1993* et *Graffiti,* un recueil de proses et d'aphorismes, *Interventions critiques* est le troisième tome de l'œuvre complète de Gilles Hénault publiée aux Éditions Sémaphore (un dernier tome, en préparation, rassemblera ses écrits sur l'art). Heureux mélange que ce gros volume de proses éparses (essais, notes, critiques littéraires, réflexions politiques, entretiens) écrites entre 1939 et 1990, dont environ le quart est inédit. La plupart de ces textes ont été conçus au gré des circonstances et des invitations, ce