Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine

Rémy Besson

▶ **To cite this version:**

Rémy Besson. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. 2014. hal-01012325v2

HAL Id: hal-01012325
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01012325v2

Submitted on 1 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PROLEGOMENES POUR UNE DEFINITION DE L'INTERMEDIALITE A L'EPOQUE CONTEMPORAINE

Table des matières :

UN AXE DE PERTINENCE 1

LA COPRESENCE 7

LES TRANSFERTS 14

L'EMERGENCE 18

LE MILIEU 21

INDEX 25

Rémy Besson, avril 2014

Laboratoire Commun RiMeC, programme ANR

LLA-CREATIS, Université de Toulouse / Europa Organisation

Responsables scientifiques : Monique Martinez et Laurent Morillon

UN AXE DE PERTINENCE

À l'origine, c'est-à-dire au milieu des années 1990, la volonté de théoriser la notion d'intermédialité naît d'un désir de considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière[1]. 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 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[2].

L'intérêt des chercheurs s'inscrivant dans cette perspective est alors moins porté sur le contenu d'une forme de création strictement circonscrite[3], que sur ce qui se joue entre les éléments qui la composent ou entre les différents types de production avec lesquels elle s'articule. L'intermédialité n'est donc pas pensée comme une propriété relative à un objet, mais comme correspondant à un changement de perspective de la part du chercheur/de celui qui observe le monde[4]. Au départ, il y a donc un enjeu épistémologique.

En effet, la création de ce concept constitue une réponse stratégique[5] à l'hyperspécialisation des disciplines dans le domaine des humanités. À la fin du vingtième siècle, la « spécialité » d'un chercheur se définit généralement par le choix d'un médium, d'une période, d'un style et d'une aire géographique.

---

[1] En prenant comme point de départ le milieu des années 1990, nous précisons ici dès le départ, que ce sont les évolutions contemporaines de la notion d'intermédialité et son actualité que nous allons questionner par la suite. Une archéologie de la notion aurait pu nous mener à d'autres résultats.

[2] « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naître, 2003.

[3] Par l'étude du contenu d'une forme de création strictement circonscrite, nous faisons principalement référence aux études sémiologiques et à une certaine tendance de l'*histoire de l'art pour l'art*.

[4] Il n'est pas possible de dire qu'un film, une série télévisée ou un site internet est (ontologiquement) intermédial. Il est, par contre, envisageable de concevoir/d'analyser une production culturelle en adoptant une approche intermédiale. Ce dernier point fait débat au sein de la communauté scientifique puisque certains chercheurs tentent eux de définir des propriétés intermédiales propres à des formes particulières.

[5] On emprunte cette expression au vocabulaire foucaldien portant sur la notion de dispositif. Cela signifie que la définition de l'intermédialité à la fin des années 1990 s'inscrit dans une volonté de transformer le champ des humanités alors en crise. On renvoie ici à « Le jeu », *Dits et Écrits*, tome 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994. Le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. (...) par dispositif, j'entends une sorte -disons -de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. » En ligne, URL : http://1libertaire.free.fr/MFoucault158.html

L'appellation donnée aux départements universitaires, l'intitulé des chaires de recherche et jusqu'à la définition des sujets de thèses, sont symptomatiques d'une telle tendance à une segmentation. Jürgen E. Muller explique :

> dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément[6].

L'approche intermédiale postule que ces manières de faire – si elles sont parfois nécessaires – conduisent bien souvent à manquer une grande partie de la complexité de l'environnement culturel et social dans lequel nous évoluons[7]. Il ne s'agit pas de tout compliquer, mais de faire un pas de côté. Celui-ci nécessite d'être capable d'analyser plusieurs types de médias (les spécificités propres à chacun d'entre eux devant être prises en compte) et de mener une démarche pluridisciplinaire (en effet, pour étudier ces relations, plusieurs points de vue sont à adopter).

La notion d'intermédialité constitue aussi une réponse stratégique à la très grande centralité occupée par l'analyse du contenu des textes écrits. Au départ, il s'agissait, entre autres choses, de renouveler les méthodologies mises en place dans les départements d'étude littéraire et de littérature comparée. L'intermédialité visait ainsi à reformuler les enjeux des approches intertextuelles. Si le vocable « texte » entendu dans un sens élargi peut renvoyer à un film, à un son, à une représentation théâtrale ou à une image, son usage est considéré comme symptomatique d'une forme de biais dans l'analyse. L'usage du terme média est alors préféré, car il permet d'insister sur la nécessité de porter une attention plus grande aux caractéristiques techniques* et à la matérialité* de productions culturelles étudiées. Il s'agit ainsi d'accorder une égale importance au contenu de l'artefact analysé – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné* – production de présence[8].

---

[6] Jurgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109.

[7] En faisant usage du terme complexe, on renvoie à la cybernétique et à la systémique en général, et au travail d'Edgar Morin en particulier, *La Méthode* (6 volumes), coffret des 6 volumes en 2 tomes, Paris, Le Seuil, 2008 et en particulier au tome 3, *La Connaissance de la connaissance*, Paris, Le Seuil, 1992 [1ère éd. 1986].

[8] En effet, il arrive souvent qu'une forte focalisation sur le contenu de la forme mène à ce que le support et les conditions de la mise en partage soient oubliés. Sur ce point, lire Hans Ulrich Gumbrecht, « Why Intermediality – if at all ? », *Intermédialités*, n. 2 : raconter, 2003, p. 173-178.

L'intermédialité s'inscrit ainsi dans un déplacement historiographique courant sur l'ensemble du vingtième siècle. Celui-ci a vu l'étude des relations entre les textes (intertextualité[9]*), puis entre les discours (interdiscursivité[10]*), remplacer une approche centrée sur le texte, avant que n'arrive donc l'ère intermédiale.

Cette tendance voit progressivement une attention portée sur le support médiatique, se substituer à un regard principalement centré sur les relations entre les textes. L'intermatérialité*, dont l'étude est en germe au début du vingt-et-unième siècle, notamment à Berne, constitue un nouveau déplacement du texte à la matérialité[11].

Les termes suivis du signe * correspondent aux soixante notions clefs listées dans l'index. Ce texte a été rédigé afin de faire ressortir l'importance de ces notions pour comprendre ce qu'est l'intermédialité.

Cette dernière notion est complémentaire de celle d'intermédialité, Thomas Strassle[12] expliquant :

> « [qu'il] ne veut plus interroger uniquement la matérialité spécifique des médias artistiques, mais aussi leur intermatérialité – autrement dit les modes possibles d'interaction, de transfert et d'interférence de différents matériaux dans les médias artistiques[13].

[9] Cette approche revient à penser le texte (qui peut être un film, un site, etc.), comme le lieu où se manifeste la présence d'autres textes. Il peut s'agir de références explicites, sous la forme d'appropriations ou de citations, tout comme d'éléments qui dépassent l'intentionnalité de celui qui a conçu le texte. Il y a une différence avec l'intermédialité telle que définie ci-dessus, car dans ce cas, c'est le texte qui reste au centre de l'analyse. Il est difficile de résumer ici les enjeux de l'intextualité. On peut cependant se référer à la célèbre phrase de Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations ; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. » dans *Séméiôtiké , Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

[10] Il est possible de distinguer la notion d'interdiscursivité de celle d'intertextualité, car la première met plus l'accent sur l'inscription du texte dans son contexte social, culturel et temporel dans le temps aussi bien de la production que de la diffusion.

[11] Elle est définie ainsi, « traite des connaissances relatives aux matières dont sont constitués le biens artistiques et culturels. (…) il s'agit d'analyser la sémantique médiatique des matériaux dans l'histoire des arts et de la culture et plus particulièrement le recours conscient ou inconscient à des matériaux et / ou des médias spécifiques lors de la création. » Extrait de la présentation de l'axe *Enseignement de la connaissance des matériaux dans les arts et dans la culture* sur le site de la Haute École des arts de Berne, URL : http://www.hkb.bfh.ch/fr/recherche/forschungsschwerpunkte/fspmaterialitaet/ffmaterialsemantik/

[12] Ce chercheur est responsable du Pôle de recherche sur Intermatérialité – L'interaction entre les matériaux dans l'art (avril 2009-13).

[13] Présentation du projet dirigé par T. Strassle, mis en ligne sur le site de la Haute École des arts de Berne, URL : http://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313_Communique-de-presse_Professeur_boursier_FNS_fr.pdf

Pour revenir sur la définition de la notion intermédialité, il s'agit de constater que si l'usage du terme média a certainement favorisé la circulation du concept[14], il en a également rendu la définition intrinsèquement plurielle. En effet, il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme média*. Afin de simplifier les choses, il est possible d'identifier trois référents distincts :

1/ Un média est une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non comme étant une œuvre d'art).

2/ Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie. André Gaudreault explique que, pour exister, un média :

> suppose régulation, régularisation et consolidation des rapports entre les intervenants (*stabilité*), élection de pratiques qui appartiendraient en propre au média en question, le différenciant des autres médias (*spécificité*), et instauration de discours et de mécanismes sanctionnant lesdits rapports et pratiques (*légitimité*)[15].

3/ Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. Éric Méchoulan écrit :

> Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu[16].

Ces trois définitions – évidemment complémentaires – du terme média renvoient au moins à quatre acceptions différentes du champ d'application de l'intermédialité :

1/ Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut se donner comme objet d'étudier ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière. Le point de vue est alors synchronique. La notion clef à travailler est ici celle de **coprésence**[17].

1'/ Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui

---

[14] Le développement des nouvelles technologies, aussi désignés par l'expression « nouveaux médias », fait que ce terme est à la mode à la fin des années 1990.
[15] André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 145.
[16] *Op. cit.*, p. 19.
[17] Jürgen E. Müller indique que le concept vise premièrement à analyser « les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques », dans « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n. 16, 2006, p. 100.

lui sont contemporaines ou antérieures. Le point de vue est alors diachronique. La notion clef à travailler est ici celle de **transfert**[18].

2/ Si un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie, l'intermédialité peut se donner comme objet de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias. La notion clef est alors celle **d'émergence**.

3/ Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un **milieu**, les choses se compliquent (encore un peu) puisque ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.

La suite de ce texte se consacre à l'étude problématisée des quatre notions identifiées ici : coprésence, transfert, émergence et milieu. Cela conduira à identifier soixante termes clefs associés à celui d'intermédialité (cf. index). Au risque de faire émerger des paradoxes, le choix consistant à proposer dans les pages suivantes des champs d'investigation qui se recoupent et des définitions qui s'entrecroisent vise à rendre compte de l'impossibilité d'une définition totalisante de cette approche. Il s'agit de faire avec l'incomplétude et la polysémie, car elles sont constitutives de la manière dont la notion a circulé depuis une quinzaine d'années (1999-2014[19]). Cela entre en écho avec une dimension à la base de la notion, soit le refus visiblement largement partagé par les chercheurs l'ayant (re)fondée, de la faire correspondre à un système explicatif global des relations entre les médias. Cela est particulièrement manifeste dans le choix du sous-titre du premier article du premier numéro de la revue *Intermédialité* : *les illusions perdues* (Éric Méchoulan, 2003). Müller indique lui qu'il s'agit de considérer « l'intermédialité comme un axe de pertinence historique »[20]. Si les usages faits de la notion ne sont pas exempts de tendance à l'abstraction, il y a un souhait commun à la plupart des chercheurs de l'utiliser pour mener des études de cas ayant pour objet des corpus strictement définis. Dans la mesure du possible, nous suivrons ici cette manière de faire en essayant de toujours appuyer nos observations générales portant sur la notion sur des exemples concrets.

---

[18] Jürgen E. Müller indique que le concept vise deuxièmement à analyser « les interactions entre différents dispositifs », *idem*. Le chercheur indique également un troisième axe de recherche, « une réécriture intermédiatique des histoires des médias ».

[19] Nous prenons ici comme date de départ la tenue du premier colloque du Centre de recherche sur l'intermédialité (Université de Montréal).

[20] *Op. cit.* De nouveau, il s'agit d'une manière de se distinguer de l'intertextualité.

LA COPRESENCE

À la différence des notions de transfert, d'émergence et de milieu, le terme de coprésence mène à appréhender le concept d'intermédialité comme permettant d'analyser une forme singulière de manière synchronique. En effet, considérée dans un sens restrictif, l'intermédialité consiste à étudier la présence au sein d'un artefact[21] donné de formes relevant, au départ, de médias différents.

Le niveau minimum d'intégration d'un média à un autre est la référence* ou la citation. Par exemple, le titre d'un film ou un extrait de dialogue peut être mentionné (explicitement ou non) dans un roman. Il est alors possible de considérer que cette forme devient intermédiale. Pour autant, c'est surtout le regard porté par le chercheur qui la constitue en tant que telle. En identifiant des *effets de sens* spécifiquement produits par cette intégration, le chercheur propose une interprétation intermédiale.

Par exemple, dans le documentaire *Cheminots* (2009), de Luc Joulé et Sébastien Jousse des employés des chemins de fer sont filmés regardant en groupe le film de fiction de Ken Loach *The Navigators* (2001)[22]. Militant, ce dernier porte sur les difficiles conditions de la privatisation du rail en Angleterre. Il est possible de se concentrer sur le message politique que le réalisateur cherche ici à transmettre en proposant ce face à face entre syndicalistes français (dans le documentaire) et anglais (dans la fiction[23]). Il est aussi possible de faire porter l'analyse sur le caractère médiatique de ce face à face[24].

---

[21] On utilise ici ce terme qui signifie « objet fabriqué par l'homme », comme un synonyme de production culturelle, permettant d'insister sur le fait qu'il s'agit de la création d'une forme concrète.

[22] Un nombre conséquent des exemples mentionnés dans ce texte portent sur des films. Il s'agit certainement d'un biais lié au fait que l'auteur de ces lignes a particulièrement travaillé sur ce type de production. Il est cependant à noter que cette focalisation rend compte d'une tendance plus large. En effet, si certains des pionniers orientaient leurs recherches vers les études littéraires, les études cinématographiques ont toujours occupé une part importante. Il n'est qu'à penser au rôle d'André Gaudreault et de Silvestra Mariniello, ou plus récemment à celui d'André Habib (responsable du séminaire « Approches intermédiales des archives » au CRI), à Marion Froger (directrice de la revue *Intermédialité*) ou encore aux deux derniers coordinateurs scientifiques du CRI – Suzanne Beth et Marc-Antoine Lévesque – qui travaillent, pour leurs thèses, sur des corpus cinématographiques.

[23] Il est à noter, qu'en fait, les choses sont plus complexes que cela puisque la plupart des acteurs du film de Ken Loach sont, eux-mêmes, des syndicalistes.

[24] Une telle approche n'est en aucun à considérer *a priori* comme moins politique, elle conduit simplement à un déplacement du lieu depuis lequel le politique est pensé (de l'objet représenté – le profilmique ici –, à la manière de le mettre en scène).

Une approche intermédiale s'interrogera plutôt sur les implications du dispositif filmique proposé[25]. Elle visera à saisir l'effet provoqué par l'intégration d'un écran de projection dans le film (*The Navigators* est diffusé à l'aide d'un vidéoprojecteur). Elle tentera, par ailleurs, de discerner ce qui relève du temps du tournage (place de l'opérateur, choix de cadrage, point de vue, etc.) et de celui du montage (ici, choix d'un montage en champ/contrechamp). Il est notamment possible de remarquer que si le film diffusé aux cheminots est sous-titré en français, le son qui est entendu par le spectateur du documentaire est lui en français (et non anglais). Il y a donc eu un montage de la piste son. Les conséquences d'un tel choix pourront être interrogées[26]. Ce sont donc les relations entre les différents médias mobilisés dans la production culturelle étudiée (ici un film) qui sont questionnées, afin de renouveler l'approche de ce type de forme[27].

L'extension maximale de la notion de coprésence est, elle, atteinte, quand le niveau d'hétérogénéité* maintenu entre les formes qui sont associées conduit à ce que l'artefact produit ne soit plus assignable à un média en particulier. L'usage de néologismes associant plusieurs médias est particulièrement symptomatique de

[25] Sur cette notion, lire Mouloud Boukala, *Le Dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Téraèdre, Paris, 2011, notamment p. 72, p. 104 et p. 126.
[26] Il sera alors pertinent de comparer la forme proposée ici avec d'autres dispositifs similaires, afin de dénaturaliser les choix de l'équipe du film.
[27] Sur ce sujet, lire : Rémy Besson, « Face à face entre *Cheminots* (2009) et *Navigators* (2001) », *Culture Visuelle*, juillet 2012, URL : http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2012/07/22/face-a-face-entre-cheminots-2009-et-navigators-2001/

cette tendance (il s'agit d'un horizon d'attente, la forme restant le plus souvent assignable à un média). Par exemple, le roman graphique ou le ciné-concert résultent de tels rapprochements. De même, le théâtre d'objet tel qu'il est développé par la compagnie hollandaise *Hotel Modern* est à l'articulation entre théâtre et cinéma[28].

Lors des représentations de *La Grande Guerre*, des personnages, représentés par des miniatures, sont déplacés manuellement (et en direct) sur un terrain d'opération militaire reconstitué en taille réduite dans une salle de spectacle. Les spectateurs assistent à la fois à ces actions et à leur projection en direct sur un écran géant placé à l'arrière-plan. La troupe :

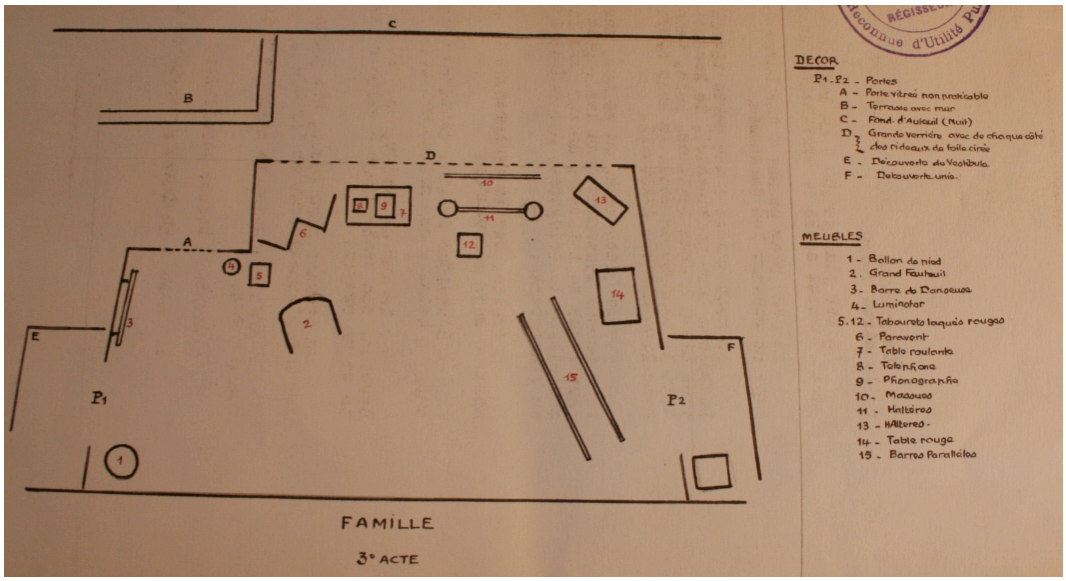
> joue [en fait] sur le grand décalage entre les images et les sons illusionnistes et des événements scéniques triviaux comme des acteurs jouant avec quelques figures[29].

Il y a là une forte intrication entre le dispositif scénique du théâtre et celui de la projection qui est plus de l'ordre du cinématographique. Il s'agit ici d'un seul exemple d'un phénomène plus large de rapprochement entre les médias (ici les arts), qui peut tout autant être observé au début du vingt-et-unième siècle qu'à des périodes bien antérieures.

---

[28] Ill. ci-dessus, droits réservés à la Compagnie Hotel Modern. Montage : Rémy Besson.
[29] Simon Hagemann, *Penser les médias au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2013, 268 p.

Entre ces deux extrêmes (citation et relative indistinction), de multiples formes d'hybridation médiatique* voient le jour. Par exemple, Jean-Marc Larrue s'intéresse à la présence de phonographes sur les scènes ou dans les coulisses des théâtres du début du vingtième siècle. Ce qui est alors en jeu, c'est de comprendre la place occupée par cet appareillage[30]* technique. Comment est-il utilisé ? Transforme-t-il la mise en scène ? Cette médiatisation du son change-t-elle ce que l'on entend par la présence au théâtre ?[31] En quoi modifie-t-il la gestion du son lors des représentations ?[32]



Les recherches intermédiales analysent alors la présence médiatique* d'un type d'artefact dans un genre de production culturelle donné. Phillipe Despoix explique :

> L'hypothèse centrale pour une telle analyse est que les représentations que chaque média donne des autres (par ex. comment le cinéma met-il la télévision en fiction, inversement que devient le cinéma à la télévision ?) sont porteuses d'une valeur heuristique à expliciter[33].

---

[30] La notion d'appareil, qui se trouve à l'articulation de celle de dispositif et d'intermédialité, n'est pas uniquement à considérer dans sa dimension technique. Sur ce point, lire notamment Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Lignes-Léo-Scheer, 2004.

[31] Sur ce point lire Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », dans George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue (dir.), *Intermédialités*, n. 12, 2008, p. 13-29.

[32] Cet exemple repose sur une recherche en cours coordonnée par Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano à partir du fonds de l'Association des régisseurs de théâtre (Bibliothèque Historique de la ville de Paris). L'illustration ci-dessus est issue du fonds : Comédie en trois actes, *Famille*, de Denys Amiel et Monique Amiel-Pétry, mis en scène par M. Marcel-André, au théâtre St-Georges en 1938, cote : 4-TMS-01176 (RES). Lire également sur le sujet, Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2008, 162 p.

[33] Texte de présentation de la conférence, « Une heuristique de l'intermédialité ? Quelques éléments de méthode », Montréal, 2 octobre 2003, en ligne sur le site du CRI, URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/surg_activite_desc.asp?id=875

De nouveaux formats* émergent ainsi de ces agencements* à chaque fois singuliers et, à ce titre, comparables. Des phénomènes analysables en terme de chevauchement* ou d'enchevêtrement* voient alors le jour. François Albera *et al*. expliquent cela en faisant usage de la notion de friction[34]* :

> Ne pourrait-on pas, à l'inverse de la spécification insulaire [chercher à définir ce qu'est un média], rechercher les points de friction entre des « séries culturelles » différentes ? Par exemple, le cinéma de mise en scène entre [au début du vingtième siècle] dans le champ du droit d'auteur, avec des caractéristiques tout à fait spécifiques, par sa double assimilation à l'estampe et au théâtre ; ou bien, autre exemple, les écrivains travaillant pour le Film d'Art cherchent à tirer du cinématographe ce qu'on ne peut obtenir du théâtre, en pensant leurs sujets à la fois comme théâtre et vues de plein air, ou théâtre et photographie « truquée », etc.[35]

La recherche menée par Jean-Marc Larrue permet de souligner que ces études ne portent pas seulement sur les rapports entre différents arts (interartialité*). Les deux démarches sont assez proches. Cependant, dans le cas de l'interartialité, ce sont les relations entre différentes formes artistiques qui sont observées et non la dimension médiatique de la production. Pour le dire autrement, le contenu formel est mis en avant par rapport à l'étude de la forme prise par ce contenu sur un support donné (soit une approche médiatique). De plus, seules les productions qui sont considérées comme relevant du domaine de l'art sont étudiées. Comme l'indique Walter Moser, l'interartialité

> [se] réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture[36].

Pour résumer, l'intermédialité est, en quelque sorte, une approche culturaliste et « matérialiste » de l'interatialité[37].

Par ailleurs, il est à noter que la présence d'un média dans un autre est dite intramédiatique* quand la production intégrée dans l'artefact relève du même média. Ainsi, il arrive souvent qu'une citation extraite d'un livre soit rapportée

---

[34] Il est aussi possible de penser au terme de frottement.
[35] François Albera, Alain Boillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier, « *Pour une nouvelle histoire du cinématographe* : Cinq questions à André Gaudreault », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.57, 2009, en ligne, URL : http://1895.revues.org/4005
[36] « 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, 2007 p. 70.
[37] D'autres différences seront identifiées par la suite.

dans un autre livre. Un autre exemple très connu est celui du tableau de Vélasquez, *Les Ménines*, qui intègre à son arrière-plan d'autres tableaux[38].

À ces approches centrées sur des artefacts singuliers s'ajoute une prise en compte des capacités propres aux médias. André Gaudreault et Philippe Marion nomment ces potentialités de représentation la médiativité* :

> « [qui] serait donc cette capacité propre de représenter – et de communiquer cette représentation – qu'un média donné possède par définition. Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place[39].

Par exemple, le terme multimédia* est utilisé afin de désigner un type d'artefacts dont l'interface* anticipe la présence de plusieurs médias. Si le terme s'est popularisé à la suite de la diffusion du CD-Rom qui rendait possible l'inscription de sons, d'images et vidéos sur un même support[40], cette notion est utilisable pour des productions antérieures. Par exemple, il n'est pas rare que la maquette d'un magazine anticipe la coprésence de textes tapuscrits, d'éléments graphiques, de photographies, de dessins, de cartes ou encore de graphiques sur une même page[41]. De nouveau, ce qui est important, c'est le regard porté sur l'objet. En effet, l'étude d'une forme multimédia n'implique pas automatiquement qu'une approche intermédiale soit adoptée. Une telle approche s'intéresse, dans ce cas, aux différents types de relations proposées entre les médias mis dans une situation de coprésence. Sa spécificité réside notamment dans l'attention portée aux relations entre les formes médiatiques coprésentes et à leur matérialité[42].

Le cas du multimédia est particulièrement important car son développement est contemporain de la (re)définition de l'intermédialité. En proposant des parcours hypertextuels* (et potentiellement personnalisables), l'émergence des formes

---

[38] Lire notamment sur ce tableau, Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Editions Denoël, coll. folio essais, 2005 [1ère éd. 2001], p.175 à 215.

[39] « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédialité », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 48, cité par François Harvey dans la fiche concept « Médiativité », sur le site du CRI, en ligne, URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=35

[40] Pour une approche étymologique et historienne de ce terme, lire Alain Le Diberder, « Histoire du multimédia: un succès et deux enterrements », *Hermès*, n. 44, 2006, p. 33-38.

[41] Le terme de multimodalité est alors préféré à celui de multimédialité. Sur ce point lire, par exemple, la définition proposée par Jeff Bezemer, sur le site de l'Institute of Education, University of London, 16 février 2012, en ligne, URL : http://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/what-is-multimodality/

[42] Au contraire, il est tout fait possible d'appréhender un objet multimédia sans placer au centre du questionnement les relations entre les médias qui le composent.

multimédia a, certainement, eu une influence sur cet effort de conceptualisation. Plus précisément, c'est le développement et la « démocratisation » des technologies numériques* qui est à prendre en compte. Le fait que des images, des vidéos et des sons, soient encodés dans un même format a sensiblement transformé l'espace public. Cela a conduit à un phénomène de convergence* médiatique (à la fois technologique et économique) qui se traduit notamment par une plus grande fluidité[43]* des différents types de formes médiatiques. A contrario, l'obsolescence* des supports et des formats n'est pas sans poser des problèmes dans ce nouvel environnement que constitue le numérique[44].

Cette fluidification ne doit pas faire croire à une disparition des différences entre les médias. Il n'est pas question d'étudier une fusion ou une indifférenciation toujours grandissante, mais au contraire d'identifier des écarts (des *inter*). La notion de résistance médiatique[45]* rend bien le fait que le passage d'un média à un autre induit des transformations, des pertes, des impossibilités, qui sont consubstantielles à ce type de processus. Il y a une forme d'opacité[46]* liée à chaque média, qu'il est absolument nécessaire d'appréhender afin d'éviter le mythe de la transparence[47]* du média (ou tout du moins d'avoir une vision uniquement instrumental de celui-ci). Cette opacité prend parfois la forme d'une hypermédialité*, c'est-à-dire qu'elle correspond à la multiplication de traces manifestant la présence du média[48]. Par exemple, le Net Art s'est développé en détournant des plateformes de leur usage classique (création de fausses pages web

---

[43] Sur ce point lire, André Gunthert, « La culture du partage ou la revanche des foules », *Culture Visuelle*, 4 mai 2013, en ligne, URL : http://culturevisuelle.org/icones/2731

[44] De plus, l'interopérabilité*, c'est-à-dire la création de liens entre des d'interfaces hommes machines distinctes devant fonctionner ensemble, n'est jamais quelque chose d'assuré.

[45] Il est à ce titre possible de noter que « si d'un côté les histoires sont susceptibles de voyager d'un média à un autre, d'un autre côté chaque média résiste à accueillir les récits des autres ; résistance sur laquelle repose la spécificité des médias. », François Harvey, dans la fiche concept « Spécificité ou résistance (des médias) », sur le site du CRI, en ligne, URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=37

[46] La notion d'opacité n'est en aucun cas à considérer comme connotée négativement.

[47] La notion de transparence, d'*immediacy* en anglais, « correspond à un certain type de représentation visuelle qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium (qu'il s'agisse de la toile d'un tableau, de la pellicule photographique ou cinématographique, etc.) et qui tente de lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés. », Delphine Bénézet, dans la fiche concept « Immediacy », sur le site du CRI, en ligne, URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_concept.asp?id=8
Cette notion peut être rapprochée de celle d'*illusion référentielle*, entendue comme « croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents », Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Roland Barthes et *al*., *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982 [1ère éd. de l'article, 1978], p. 92.

[48] Sur ce point précis lire Jay David Bolter et Richard Grusin, « Immediacy, Hypermediacy and Remediation », dans *op. cit*., p. 20-51.

personnelles, irruption d'incidents dans certains jeux vidéo, moteurs de recherches proposant des parcours incongrus ou encore sites web surchargés de bugs)[49].

Enfin, pour bien saisir les principaux enjeux liés à la coprésence, les notions de multimédia et d'intermédialité sont à distinguer de celle de transmédia*. Celle-ci correspond à une proposition déclinée dès le départ sur différents médias. Par exemple, en 1999, *Matrix* est en même temps un film, une bande-dessinée, un jeu vidéo et un roman graphique[50]. La notion de transmédia est notamment utilisée car elle permet de dépasser celle de « produits dérivés » à partir d'une œuvre source, qui n'est plus adaptée à l'étude des formes produites par les industries culturelles contemporaines.

LES TRANSFERTS

À la différence de la notion de coprésence, qui conduit à adopter un point de vue synchronique, la notion de transfert nécessite la prise en compte d'un décalage temporel (diachronie). Silvestra Mariniello explique :

> Le transfert, concept nodal de la culture contemporaine, est entendu ici comme transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte[51].

Le transfert est donc moins de l'ordre de la présence que de celui du processus* ou encore du passage*. Une approche de type génétique* est alors le plus souvent développée[52]. La production culturelle (ou artistique) est analysée à partir d'éléments antérieurs ou contemporains susceptibles d'être entrés en jeu (consciemment ou non) lors de la conception de celle-ci. Comme le note Alfonso de Toro :

---

[49] Pour une présentation plus développée de ce point, lire Rémy Besson, « Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre virale, Net Art et culture Hacker* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2014, mis en ligne le 04 avril 2014, URL : http://lectures.revues.org/14273

[50] Concernant cet exemple, il est possible de consulter en ligne, l'analyse d'Ana Vasile, « Décryptage d'un classique du transmedia, Enter the Matrix », sur le site Transmedia Lab Orange, 17 mai 2011, en ligne, URL : http://www.transmedialab.org/the-blog/case-study/decryptage-dun-classique-du-transmedia-enter-the-matrix
Dans le domaine du marketing, il est souvent question de stratégie crossmedia pour qualifier la volonté d'appréhender dès le départ la transmission d'un message via différents supports.

[51] Silvestra Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Isabel Rio Novo, Célia Vieira, *Inter Média*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11.

[52] Nous verrons par la suite qu'il est également possible d'adopter une approche synchronique, notamment en étudiant la circulation des formes dans l'espace public.

> « un consensus devrait régner sur le fait qu'il s'agit de processus et de stratégies esthétiques qui peuvent être décrits par les termes de passages, de transitions, d'interfaces, de réinventions, de translation, de dissémination du sens, de tension, etc. »[53]

Prendre en compte la notion de transfert conduit alors à s'interroger sur les modes de passage d'un type de média à un autre. Dans le domaine culturel, la forme canonique du transfert est l'adaptation*. Elle correspond au maintien d'un certain nombre de propriétés qui font que la forme première est toujours identifiable. Par exemple, la dernière palme d'or à Cannes (2013), *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche est l'adaptation d'une bande dessinée de Julie Maroh, *Le bleu est une couleur chaude* (2010).

De même, il arrive souvent qu'un livre soit adapté au théâtre ou qu'il donne lieu à la conception d'un jeu vidéo. Parfois, ces adaptations sont intramédiatiques, comme dans le cas d'un *remake* au cinéma, ou au contraire, elles peuvent parcourir plusieurs médias, comme dans le cas d'un roman qui donne lieu à une pièce de théâtre qui est ensuite adaptée sous la forme d'un téléfilm. Par exemple, le roman *Au cœur des ténèbres* de Josef Konrad a été l'objet de plusieurs films (dont *Aguirre, la colère de Dieu*, de Werner Herzog), d'une bande dessinée (*Kongo*, de Christian Perrissin et Tom Tirabosco) et récemment d'un jeu vidéo (*Spec Ops: The Line*).

La notion de migration[54]* intermédiatique est utile pour caractériser le transfert d'un élément particulier d'un média à un autre. Par exemple, l'opérette *Le Verfügbar aux Enfers* rédigée par Germaine Tillon dans le camp de Ravensbrück

[53] *Translatio*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 8.
[54] Il est possible de faire l'hypothèse selon laquelle, « la caractéristique fondamentale » des « énoncés narratifs (récits, mythes, contes, etc.) » serait « d'être résumables (Balzac en *digest*), transposables (Balzac au cinéma), traductibles (Balzac en anglais), paraphrasables … », Philippe Hamon, cité par François Harvey, dans la fiche concept « Centre de recherche sur l'intermédialité Recherche Spécificité ou résistance (des médias) », *op. cit.*

peut être étudiée en adoptant cette démarche. La façon dont des références culturelles ont été (explicitement ou implicitement) intégrées est à travailler. Dans ce cas actuellement étudié par Philippe Despoix, les occurrences repérées sont tout autant issues de films des années 1920, d'émissions de radio, de publicités, de chansons populaires, que d'œuvres considérées comme appartenant à l'histoire de l'art.

Le réemploi*[55] (plus adapté à une approche intramédiatique) et le recyclage*[56] sont des modes opératoires régulièrement mobilisés. Par exemple, la manière dont le réalisateur allemand Wim Wenders fait référence aux tableaux d'Edward Hopper dans toute une série de road movies peut être étudiée. En fait, un jeu de miroir déformant, où l'implicite prend régulièrement le pas sur l'explicite, se met en place. Ainsi, pour Wenders il s'agit moins de proposer des reconstitutions, que des appropriations visant à retrouver quelque chose de l'atmosphère créée dans les œuvres du peintre[57]. En donnant la priorité à l'étude de cet aspect (en lieu et place d'une approche centrée sur l'intrigue, par exemple), cette manière de faire participe à renouveler le domaine de l'esthétique du cinéma.

Une telle approche conduit à s'éloigner d'une interprétation des productions culturelles en termes de représentation* car, comme le note Silvestra Mariniello :

> [celle-ci] implique la transparence de la technique et de la technologie, tandis que l'intermédialité insiste sur la visibilité de la technique, sur son opacité et attire l'attention sur la médiation, la matière, la différence[58].

Ces phénomènes ont particulièrement été étudiés dans le domaine des études sur l'intertextualité ou l'intericonicité[59]. La particularité d'une approche intermédiale réside, dans ce cas, dans l'attention toute particulière portée à ce qui

---

[55] Ce terme est utilisé pour signifier qu'un élément d'une production culturelle est utilisé à nouveau pour la même fonction ou pour un autre usage sans que ses caractéristiques formelles aient été modifiées.

[56] Proche du terme de réemploi, la notion de recyclage s'en distingue, par le fait que la production réutilisée a vu ses caractéristiques formelles modifiées.

[57] Nous verrons plus tard qu'il s'agit ici plus d'interartialité que d'intermédialité. Référence : Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen, *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, PUR, 2007, p. 85-91.

[58] *Op. cit.*, 2011, p. 18.

[59] Cette notion fonctionne sur le modèle de l'intertextualité, mais en plaçant au centre de l'étude l'image. Elle peut donc être considérée comme une sous-catégorie de l'intertextualité. Clément Chéroux a particulièrement travaillé celle-ci en l'appliquant, notamment, au cas des images du 11/09. Il écrit : « L'image initiale n'a pas entièrement disparu sous la nouvelle. Elle est, la plupart du temps, bien présente et même mise en évidence par un système de renvoi, d'association, voire d'hybridation. (…)Les icônes des attentats de New York fonctionnent sur ce principe. Elles renvoient autant – sinon plus – à d'autres images qu'à la réalité de l'événement dont elles sont la trace directe. », dans « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n. 20, Juin 2007, URL : http://etudesphotographiques.revues.org/998

change lors du passage d'un média à l'autre. Gilles Deleuze fait usage de l'expression, « avoir une idée en [quelque-chose] »[60] pour désigner le fait qu'une même histoire de départ[61] ne sera pas mise en récit[62] de la même manière si elle est adaptée au cinéma, au théâtre ou pour un spot publicitaire.

Si ces deux premières notions clefs (coprésence et émergence) ont conduit à s'intéresser surtout aux formes prises par les productions culturelles étudiées, il est également nécessaire d'insister sur le rôle occupé par le destinataire de celles-ci. Celui-ci est moins désigné comme un spectateur (terme utilisé dans les études portant sur les représentations) que comme un usager ou encore un spect-acteur. La notion de transfert implique la prise en compte de la question de la circulation* des formes médiatiques dans l'espace public.

Cela conduit à considérer non seulement les relations entre individus et dispositifs techniques (interactivité*), mais aussi les relations entre membres d'un groupe par le moyen d'un média, par exemple, les interactions*, telles qu'elles ont lieu sur le web 2.0. La notion clef utilisée dans le domaine des humanités numériques et de la culture visuelle* est celle d'appropriation*. Le rôle des amateurs, c'est-à-dire des usagers des plateformes en ligne – dont les réseaux sociaux –, est analysé[63]. Leurs usages sont appréhendés afin de comprendre comment les médias sont tout à la fois des lieux et des objets de conversations* entre pairs (tout autant que des moyens de communication)[64]. Il s'agit alors de se demander : comment se développe un mème conçu à partir d'une photographie ou d'une affiche ? Que signifie partager un contenu préalablement devenu viral ? Quels gestes conduisent à la création d'une vidéo parodique ou d'un hommage mis en ligne sur Youtube ? À quel moment et comment est-il possible de parler de création, de copie, de réemploi, de recyclage, de citation, de reproduction ou

---

[60] Sur ce point, il est possible de consulter la célèbre conférence du philosophe à la Fémis (15 mai 1987), en bonus dans le coffret DVD réalisé par Pierre-André Boutang et Michel Pamart, *L'abécédaire de Gille Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, 1988 [date de tournage] et en ligne, URL : https://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E&list=PL40CFB69535D05373
Lire également, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

[61] Roland Barthes ferait ici appelle à la notion de mythe.

[62] On emprunte ici cette formulation à Paul Ricœur. On renvoie ici le lecteur à *Temps et récit. Tome I à III*, Paris, Le Seuil, 1983-1985 et à *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

[63] Il s'agit, entre autres, de se demander pourquoi telle ou telle forme médiatique est plus mobilisée par un groupe d'usagers. Cela conduit à s'interroger sur sa prosécogénie*, pour reprendre un terme utilisé par André Gunthert, « Qu'est-ce que la prosécogénie? », *Culture Visuelle*, 17 mars 2012, URL : http://culturevisuelle.org/icones/2337

[64] Concernant la notion de conversation appliquée aux réseaux sociaux, lire André Gunthert, « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études Photographique*, n. 31, avril 2014, en ligne sur *Culture Visuelle*, 8 avril 2014, URL : http://culturevisuelle.org/icones/2966

encore de plagiat ?[65] Ces appropriations successives conduisent notamment à repenser l'auctorialité[66], en prenant en compte l'idée d'un partage du geste créateur, et une transformation de la notion de signature*.

L'EMERGENCE

Si le dernier point de la partie précédente a conduit à déplacer l'analyse des productions médiatiques aux usagers, la question de l'émergence conduit, elle, à placer au centre le média en tant que tel (et non telle ou telle forme particulière). Plus précisément les études intermédiales s'intéressent alors à la formation de nouveaux médias.

Johanne Villeneuve explique :

> L'intermédialité est un concept qui déborde l'idée selon laquelle il puisse y avoir interaction entre des médias donnés. Le concept peut désigner des époques dont la caractéristique première est l'émergence ou l'apparition. Il vise tantôt la pluralité des médias institutionnels reconnus, tantôt le mouvement même de la reconnaissance au cœur de laquelle vient à paraître l'hétérogénéité d'un nouveau médium[67].

Rick Altman complète :

> l'intermédialité devrait désigner, à mon avis, une étape historique, un état transitoire au cours duquel une *forme* en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants, à un point tel que sa propre identité reste en suspens[68].

Cette approche repose sur la nette distinction entre ce qu'est une innovation technologique et le moment où un média se constitue en tant que tel. Étudiant le cinéma dit des premiers temps (période 1890-1915), André Gaudreault explique que « l'institutionnalisation d'un média relève d'un processus lent » (une vingtaine d'années pour le cinéma)[69]. Il précise :

> ce à quoi nous faisons de toute évidence référence, lorsque nous parlons aujourd'hui de cinéma – même si la chose peut n'être qu'implicite –, c'est à cette institution qu'est devenu le cinéma avec ses *règles*, ses *contraintes*, ses *exclusions* et ses *procédures*[70].

---

[65] Ces questions sont issues d'un appel à communication (à paraître en mai 2014) dans la revue en ligne *Comicalité* (rédigé par Adrien Genoudet et Rémy Besson).
[66] Sur ce point lire, par exemple, Jean-Paul Fourmentraux, *L'œuvre virale, Net Art et culture Hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.
[67] « Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités*, n. 2 : raconter, p. 13.
[68] « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n. 1, automne 1999, p. 38
[69] *Op. cit.*, p. 145.
[70] *Op. cit.*, p. 120.

Il s'agit d'une institution[71]*. En somme, ce n'est en aucun cas (seulement) un nouvel outil technique, celui qui permet la projection d'une image en mouvement sur un écran. Cela explique notamment que le média cinéma perdure malgré des transformations importantes de son dispositif technique (projecteur numérique, home vidéo, multiplication des écrans, etc.). Pour comprendre ce type de phénomène, les notions de série culturelle* et de paradigme culturel* sont mobilisées. Pour Gaudreault, une série culturelle est un « sous-système ou [un ensemble d'] unités de signification composant le plus grand ensemble »[72], c'est-à-dire le paradigme culturel. Un média émergent est donc une forme hétérogène qui fait un temps partie de plusieurs séries culturelles dont il s'autonomise progressivement. Il acquiert alors un degré de *stabilité*, de *spécificité* et de *légitimité* suffisant pour être désigné comme étant un média (cf. citation p. 5)[73]. La notion d'intermédialité est ici utilisée afin de maintenir – le plus longtemps possible – un certain degré d'hétérogénéité entre les éléments qui composent un média en devenir. Dans le cas du cinéma, il émerge notamment de la photographie, la chronophotographie, la lanterne magique et la projection lumineuse (approche diachronique) et il s'articule, au début du vingtième siècle, entre autres, avec « le café-concert, le théâtre d'ombres, les sketches magiques, la féérie, les arts du cirque, le théâtre de variétés, la pantomine »[74].

Pour citer un autre exemple, le carnet de voyage se situe :

> entre bande-dessinée, album de photographie-reportage et journal intime filmé, entre roman graphique et adaptation animée (…) le reportage graphique, le story-board et le livre d'artiste[75].

Il est également possible d'aborder les séries culturelles émergentes dans notre environnement numérique contemporain (archives en ligne[76], sites documentaires, bases de données, encyclopédie numérique, webdocumentaires, expositions

---

[71] De nouveau, il s'agit de se reporter à Foucault, pour qui une institution « c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris. Tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être un énoncé, bref, tout le social non discursif, c'est l'institution. », *op. cit.*

[72] *Op. cit.*, p. 114

[73] Par ailleurs, il indique que c'est au moment où une série culturelle commence à contenir en elle-même plusieurs séries culturelles distinctes qu'elle devient un paradigme culturel.

[74] *Idem.*

[75] Pascale Argod, « Hybridation et intermédialité », Carnet de recherche : *Carnet de voyage – reportage*, 31 mai 2012, URL : http://cdevoyage.hypotheses.org/148

[76] Sur ce point, on renvoie au dernier projet du CRIalt, Archiver à l'époque du numérique, qui a notamment consisté en un *Projet scientifique d'archivage numérique du fonds de la troupe de théâtre yiddish Dora Wasserman*, dont le site est en ligne, URL : http://archivesnumeriques.org

virtuelles, cartographies dynamiques, modélisation 3D, cours en ligne et visualisation des données), en faisant usage d'une telle méthode[77].

Il ne s'agit dès lors plus d'identifier les relations entre deux créateurs ou entre des productions culturelles particulières (comme dans le cas de la coprésence ou du transfert), mais d'observer comment des séries culturelles se fédèrent pour donner lieu à un média à un moment donné. Cela nécessite de prendre en compte des données non plus principalement formelles, mais aussi économiques, juridiques, politiques et culturelles. Par exemple, le devenir média d'une série culturelle peut, entre autres, être lié à la création d'une presse corporative ou à la naissance d'organes de contrôle au niveau national ou international. Le discours d'accompagnement qui justifie l'existence du média et les appropriations dont il fait objet, sont particulièrement importants pour comprendre ce type de phénomènes.

Le présupposé à la base de cette interprétation est qu'un nouveau média est toujours issu d'un média antérieur, dont il modifie certains aspects et usages. Cette idée est particulièrement développée par Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation** (1999), ces derniers ajoutant à cela que l'émergence d'un nouveau média conduit également à une transformation de la forme prise par les médias existants. Pour comprendre cela, il est important de ne pas adopter une définition essentialiste de ce que sont les médias. Au contraire, il s'agit de les considérer comme des formes modulables sans cesse en cours de (re)configuration*[78]. À ce titre, notons qu'un média qui perd sa légitimité, sa spécificité et sa stabilité est susceptible de disparaître. Un tel usage du terme intermédialité conduit à souligner qu'il est donc également utilisé dans le but de renouveler une histoire des médias eux-mêmes. L'approche est souvent comparatiste dans la mesure où il est utile de mobiliser d'autres exemples d'émergence afin de comprendre un cas d'étude particulier (et ce quelque soit la période).

Au-delà de l'étude de l'émergence d'un média, la notion de série culturelle est particulièrement pertinente pour les études intermédiales car elle permet de

---

[77] Cette série d'exemples est issue du texte définissant les enjeux de l'atelier de jeunes chercheurs, *Environnement numérique et écritures historiennes* (rédigé par Vincent Auzas, Rémy Besson, Michaël Bourgatte et Sébastien Poublanc en 2014).

[78] Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Boston, MIT Press, 1999, notamment p. 15 et suivantes.

concevoir qu'il y a parfois plus de gains d'intelligibilité à rapprocher des séries culturelles entre elles (ou des productions s'intégrant dans des séries distinctes), qu'à rapprocher des unités (ici les films) d'une même série (celles-ci étant souvent très différentes aussi bien au plan économique, juridique, formel, politique, etc.)[79].

LE MILIEU

En s'intéressant de manière prioritaire à la notion de milieu, cette partie conclusive conduit à placer au centre du dispositif intermédiatique l'usager. La définition du média correspond alors à ce qui rend possibles des échanges entre les membres d'un groupe. Johanne Villeuneve questionne de manière provocatrice :

> Ne faut-il pas alors prendre le problème frontalement, en liant la matérialité des médiations humaines (les supports, mais aussi les dispositifs techniques) à l'idéal de la médiation qui consiste à « vivre ensemble » ?[80]

L'idée à la base de cette réflexion est qu'en déplaçant son regard du contenu d'une inscription sensible à la forme prise par celle-ci en fonction d'un contexte (interdiscursivité), puis aux relations entre ces formes, il est possible de dégager de nouvelles interprétations concernant la manière dont nous communiquons et vivons ensemble. Le média acquiert alors une dimension politique, au sens où il participe à l'organisation de la vie de la cité ; il est ce qui rend possible le déroulement d'une expérience partagée. Il est le ferment de la constitution des liens de la communauté (ou du groupe)[81]. L'approche intermédiale consiste alors à considérer des formes complexes constituées d'une *inscription sensible* particulière (une lettre, un livre, un texto, un film, une BD, un site internet) qui prend forme sur un *support* médiatique (pierre, papier, écran) et qui prend place dans un *milieu* (une société donnée avec ses normes à un moment précis).

L'intermédialité propose donc d'appréhender ces questions en croisant une analyse des caractéristiques techniques et matérielles du support avec une étude de la dimension institutionnelle. Pour le dire autrement, ce qui intéresse celui qui travaille en intermédialité, ce sont les *effets de sens* produits sur le médium (ici entendu comme une inscription sensible inscrite dans un milieu) par

---

[79] Pour de plus amples informations sur ce point, lire Rémy Besson, « Cinéma et attraction ou comment faire avec le bric-à-brac », *Culture Visuelle*, 7 avril 2014, URL : http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/07/cinema-et-attraction/

[80] « Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialité*, n. 2, automne 2003.

[81] Sur ce point lire, Marion Froger, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté Le cinéma francophone de l'ONF, 1960-1985*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2010.

l'identification d'éléments relatifs à ces deux dimensions (technique et institution). La question de l'institution foucaldienne, qui *réglemente* et qui *sanctionne*[82], fait alors retour à un autre niveau. Éric Méchoulan interroge le lecteur :

> qui maîtrise les techniques, qui en autorise les effets, qui en assure la diffusion compte autant que l'auteur de telle ou telle œuvre, dès lors que l'on considère que les significations ne transitent pas d'un cerveau à un autre de façon immatérielle et immédiate à l'image de la communication angélique[83].

La notion de support (ou de matériau) n'est pas ici à entendre dans un sens restrictif, puisqu'il englobe potentiellement jusqu'aux corps (aux techniques du corps[84]) et à l'âme[85], ainsi que, de manière centrale, à l'oralité[86]. Il n'est plus question de le concevoir principalement comme étant détaché de l'humain (vision instrumentale) mais, au contraire, comme inscrit dans la chaire et dans le langage. À ce titre, la culture (niveau collectif) et la mémoire (niveau individuel) sont aussi des matériaux qui se transforment lors de leur médiatisation[87].

Cette définition repose sur l'idée qu'il est ici question d'environnement* médiatique et non seulement d'objets physiques identifiables. Cette acception conduit à penser le média comme un espace, tout à la fois très concret et imaginaire, que les membres du groupe mis en relation habitent[88]. Silvestra Mariniello explique :

> [l'intermédialité] marque le passage d'une théorie de la société qui contient les médias - conception généralement établie de nos jours - à une théorie où société, socialités et médias se coconstruisent et se détruisent en permanence[89].

---

[82] Par l'usage de ces deux termes, on fait référence au travail d'Alain Berrendonner, qui définit ce terme comme suit, « une institution, ce serait ainsi "un pouvoir normatif assujettissant mutuellement les individus à certaines pratiques sous peine de sanction". Autrement dit, une institution, ça *réglemente* et ça *sanctionne* », cité dans André Gaudreault, *op. cit.*, p. 118.
[83] *Op. cit*, p. 17.
[84] On fait ici référence à l'article éponyme de Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. 33, n. 3-4, 1936, en ligne, sur le site de l'Université du Québec à Chicoutimi.
[85] Conférence d'Éric Méchoulan du 12 décembre 2013, dans le cadre du séminaire international, *Archiver le geste créateur*, Rennes 2 – CRIalt, URL : http://archivesnumeriques.org/le-projet/
[86] Le rapport entre cinéma et oralité a particulièrement été travaillé au CRI et au GRAFICS (Université de Montréal), à la suite des travaux de Paul Zumthor. Philippe Despoix s'intéresse notamment à ces questions en croisant une approche anthropologique et de littérature comparée. Il est aussi possible de citer Johanne Villeneuve, « L'oralité, l'intermédialité et la question de l'appareil. De la technique et des enchantements », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareils et Intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2007, p. 207-222.
[87] On souhaite ici insister sur l'importance de la prise en compte de la notion d'archive afin d'appréhender ces questions. Sur ce point lire, *Intermédialités*, n. 18 : archiver, 2011.
[88] Cette phrase peut s'entendre dans un sens métaphorique, mais également très concret comme ont pu le démontrer James Cisneros et Will Straw dans *Intermédialités*, n. 14 : bâtir, 2009.
[89] *Op. cit.,* 2011, p. 13.

Cela explique notamment l'usage du terme « médialité » (et non de celui de médium) dans le néologisme intermédialité. Il n'est plus question de mettre en relation des éléments étant potentiellement séparés, mais d'appréhender des agencements, des systèmes complexes de relations, qui sont constitutifs d'un ensemble : d'un intermédia*. Le préfixe *inter* désigne alors le fait d'étudier ce qui advient *entre* les trois aspects du média : *inscription sensible*, *support* et *milieu*. S'il s'agit donc, évidemment, de créer des liens entre ces trois pôles, cette manière d'approcher les médias revenant ainsi à créer des écarts, faire apparaître des béances, identifier des frontières. Le préfixe *inter* désigne également le fait d'étudier ce qui se joue à l'articulation entre différents médias constitués. Il s'agit d'étudier les différentes façons dont des relations se développent entre des formes qui proposent (déjà) une mise en relation entre des individus. Dès lors, il est tout à fait légitime de se demander comme le fait Éric Méchoulan :

> s'il n'y a pas là une étrange redondance, puisque si média renvoie à une idée de relation, de transmission (…), l'intermédia, manifestement est l'*entre* de l'*entre*. Alors qu'on avait déjà un entre, si on en a deux maintenant, qu'est-ce qu'on va en faire exactement ?[90]

Ce texte s'achève sur cette question piège qui stimule depuis le début les chercheurs travaillant en intermédialité.

Il est également possible d'indiquer, pour conclure, que la dernière conception proposée, celle de l'intermédialité comme milieu, est tout à fait adaptée pour appréhender une production culturelle singulière. Il s'agit ainsi, dans un ultime déplacement notionnel, de relier la première et la dernière partie de ce texte, soit la coprésence et le milieu.

Par exemple, Silvestra Mariniello analyse le film *César doit mourir* (Paolo et Vittorio Taviani, 2012), en faisant usage des notions d'inscription sensible, d'environnement et de support médiatique[91]. Dans ce docufiction, des détenus d'une prison de Rome répètent un texte de Shakespeare, qui rencontre alors leur expérience personnelle et les transforme.

---

[90] Cette question a été posée lors de la conclusion du premier colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Intermédialité en 1999 (CRIalt, Méchoulan).
[91] Conférence du 8 avril 2014 dans le cadre du séminaire international, *Archiver le geste créateur*, Rennes 2 – CRIalt.

Il s'agit alors d'appréhender ce qui se passe lors de la mise en scène et de la captation de relations humaines ayant lieu dans un espace public déterminé. La forme film n'est alors plus considérée de manière autonome, mais car elle s'inscrit dans un espace public, qu'elle transforme, aussi bien pour le groupe qui participe à sa réalisation, que pour les personnes qui le visionnent. Il est à noter que l'opérette le *Verfügbar aux Enfers*, le film *Cheminots*, la bande dessinée *Le bleu est une couleur chaude* et la pièce de théâtre *La Grande Guerre* (mentionnés dans les premières parties de ce texte), sont susceptibles d'être étudiés ainsi[92]. On retrouve donc bien ici l'idée d'intermédialité comme observation nécessairement participante d'un milieu.

[92] C'est d'ailleurs le cas du *Verfügbar aux Enfers* dans la perspective choisie par Philippe Despoix. Cette recherche aurait donc aussi pu être présentée dans cette partie sur l'intermédialité comme milieu.

INDEX

Cette liste reprend les soixante notions clefs utilisées en lien avec celle d'intermédialité, qui sont mobilisées dans le texte ci-dessus.

adaptation
agencement
appareillage
appropriation
chevauchement
circulation
configuration
convergence
conversation
coprésence
d'enchevêtrement
émergence
environnement
fluidité
formats
friction
génétique
hétérogénéité
hybridation
hypermédialité
hypertextualité
institution
interactivité
interaction
interartialité
interdiscursivité
interface
intericonicité
intermédia
intermédialité
interopérabilité
intertextualité
intramédiatique
matérialité
média
médiativité
migration
milieu
multimédia
obsolescence
opacité
paradigme culturel
passage
présence médiatique
processus
prosécogénie
recyclage
réemploi
référence
remédiation
représentation
résistance
série culturelle
signature
support
technologie numérique
technique
transfert
transmédia
transparence