\*\*\*Communication Vienne – version préliminaire non publiée\*\*\*

**Le débat théorique dans les études de cas**

**de la revue *Intermédialités***

Marion Froger, Professeure et Directrice, revue *Intermédialités*

Caroline Bem, Chercheure Postdoctorale, Coordinatrice web *Intermédialités*

Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques

Université de Montréal

marion.froger@umontreal.ca

caroline.bem@umontreal.ca

<https://im.erudit.org/>

[@intermedialites](https://twitter.com/intermedialites)

Présenté au / Presented at the *21st World Congress of the International Comparative*

*Literature Association* (ICLA), juillet 2016

1. **Présentation de la revue *Intermédialités***

Fondée en 2003, *Intermédialités* est une revue scientifique des Presses de l'Université de Montréal qui publie deux numéros thématiques par an regroupant des articles en français et en anglais, et embrassant une diversité d'objets, de supports et d'axes conceptuels. *Intermédialités* aborde l'étude des relations entre les médias, les techniques, les institutions, les imaginaires et les discours sociaux et ce, afin d’approfondir et de renouveler les approches contextuelles dans le domaine des arts et lettres, pour mieux comprendre le milieu où ils s’épanouissent, qu’ils configurent ou réinventent. À partir de l’hypothèse de base des études médiatiques elles-mêmes, selon laquelle il n’existe pas de média autonome, mais bien une intermédialité constituante des formes et dont dépendent l’impact, la circulation et la rémanence des contenus culturels, il s’agit aussi de donner, aux études culturelles, un arrimage solide dans l’analyse des matérialités impliquées dans la production et l'expérience de ces contenus. C’est pourquoi, depuis 11 ans, la revue vise à construire un espace interdisciplinaire, comme le montrent ses pages accueillant et visant les études littéraires, cinématographiques et médiatiques, l’histoire de l’art et la communication, l’architecture, l’anthropologie, la sociologie et la philosophie. *Intermédialités* se distingue des autres revues pluridisciplinaires par son parti pris à la fois théorique et historique : elle ne relève pas d’une école théorique particulière mais accueille une grande variété d’assises conceptuelles d’un article à l’autre, en s’appuyant sur l’idée d’une nécessaire adaptation méthodologique et théorique aux objets qu’il s’agit d’étudier. La revue s’intéresse aux dimensions intermédiales des objets, mais ne se limite pas à l’étude d’un objet en particulier ; elle ne se spécialise pas non plus dans une dimension intermédiale particulière, ou dans la seule analyse des créations contemporaines. Elle fait une large place aux analyses à caractère historique afin de toujours proposer une réflexion sur la longue durée. Depuis 2013, après 10 ans d’existence et 20 numéros parus sur support papier, la revue publie tous ses numéros réguliers sur support numérique et les diffuse sur le portail Érudit et sur son site en format HTML, document PDF et fichier epub adaptés à la lecture sur tablettes. La revue est désormais riche de types de matériaux (vidéos, enregistrements sonores, bases de données, sites web interactifs) fermés au papier. Dans le prolongement du classique dossier d'artiste qui faisait la singularité d’*Intermédialités* en version imprimée, ces formats sont utilisés au sein des articles, à titre d’illustrations, et dans des rubriques nouvellement créées telles que « Recherche-création » et « Contrepoints ».

1. **Note méthodologique**

Afin de vous brosser ce portrait de la revue et de préparer l’exposé d’une étude de cas exemplaire – dont Caroline s’est admirablement acquittée -, nous avons procédé à une analyse d’échantillon (un article par numéro paru) selon une grille d’analyse qui nous a permis : 1) d’identifier les « cas » d’études parus dans la revue qui ne se limitent pas à des œuvres (La tapisserie de Bayeux, la Symphonie numéro 1 de Schnittke, le film *Chronique d'un été*, etc.) ou à des pratiques artistiques spécifiques (le jeu d’acteur, l’art de la performance), mais incluent aussi bien des corpus de textes (les écrits expérimentaux de Kracauer dans la *Frankfurter Zeitung*; les discours critiques sur la poésie et le théâtre et leur circulation au XVIIe), des produits culturels (la série télévisée *Les Shadoks*, le jeu vidéo *Call of Duty*), des paradigmes (la transparence), des dispositifs (l’abattoir), et des objets aussi subtiles que la voix, aussi insaisissable qu’un visage, ou encore des activités ou des événements exemplaires (l'expédition interdisciplinaire de l’anthropologue De Martino). 2) Nous avons ensuite repéré si les auteurs, pour analyser ces objets, leur attribuaient des qualités ou des fonctions médiales ou identifier les « médialités » dont ils procédaient (j’y reviendrai longuement par la suite) ; 4) nous avons repéré les éléments de théorisation des dynamiques dont leur analyse procédait ou qu’elle produisait : ces éléments, nous les avons mis en relation avec leur cadre conceptuel empruntés ou créés ; 5) nous avons repéré aussi les processus de médiation qu’elle mettait en lumière et qui intéressent – par ailleurs - des disciplines et des expertises existantes sur les travaux desquels se reposent les auteurs : *Memory Studies, Sound Studies, Urban Studies* histoire des expositions, *Thanatology, Alternate World Theory*, archivistique, micro-histoire, ethnographie des milieux créatifs, théorie du jeu, etc. 6) pour au final nous intéresser à la manière dont les auteurs articulaient *éventuellement* les rapports entre médias, techniques, institutions, imaginaires et discours. À vrai dire, ce dernier niveau n’est présent que dans très peu d’études de cas et le rendu de leur rapport n’est pas toujours complet. Anne Bénichou s’en acquitte avec brio dans son article portant sur la re-création – par l’institution muséale – des performances de Marina Abramovic. Elle insiste sur l’enjeu de contrôle dans l’utilisation des nouvelles technologies qui renforce « l’autorité » de l’artiste ; mais elle met aussi en lumière la mythologisation de la performance comme « expérience de la présence » qui renforce de son côté l’autorité de l’institution muséale. Cet enjeu et cette tension ainsi dégagés sont en fait propres à l’histoire de la performance. Nous sommes donc loin d’une théorie générale de la culture qui demanderait, nous en convenons tous, *plus* qu’une étude de cas.

Cependant, cette théorisation est « ambiante », comme *œuvre collective* : c’est un peu les échos de celle-ci que cette intervention veut faire entendre. Caroline et moi-même sommes engagées dans un projet de synthétisation qui s’appuie précisément sur les études de cas de la revue, et vise à dégager quelque cadres et repères théoriques neufs. Nous espérons vous en donner des nouvelles complètes d’ici un an, puisque tel est le délai que nous nous sommes donné pour la produire et la publiciser sur notre nouveau site. En voici, pour l’instant, les grandes lignes :

1. **Démarche globale**

En hommage à Karl Sierek, membre de notre comité international et chercheur Viennois réputé dans les *Medias Studies,* nous dirions que, la démarche de la revue, en miroir de celle d’Aby Warburg, vise à analyser la **production symbolique** **sous l’angle de « sa fonction culturelle, sociale et économique globale »** [*Images oiseaux*, p. 27] en tant qu'elle contribue à « assurer la survie des communautés » sans garantie de stabilité, en même temps qu’elle permet leur relation et qu’elle participe à l’actualisation de la notion – et du sentiment – même de communauté.

Cette démarche consiste donc à abandonner les approches qui visent des communautés isolées et essentialisées par leur expression culturelle, sous quelque forme qu’elle soit (technique, symbolique, économique, rituel, politique, artistique, scientifique). Elle privilégie des approches qui considèrent cette **expression culturelle comme le facteur dynamique de la constitution et de la transformation des communautés**, sans établir de hiérarchie entre ces formes d’expression – comme celle qui oppose le matériel au spirituel – ou de conditions apriori d’efficacité – comme l’encodage de l’idéologique dans des appareils et des dispositifs, pour ne citer que des exemples connus. Elle délaisse aussi des approches qui visent des objets inertes - ou plutôt des approches qui rendent inertes des objets qui ont été actifs socialement et culturellement. Il s’agit au contraire d’approcher chaque objet comme un témoin des médiations dont il procède et des médiations qu’ils opèrent, d'analyser ses conditions de production et d'aparaître en tant que phénomène et de quel autre objet ou phénomène il est lui-même la condition de production ou d'apparaître. **Bref, d’envisager les objets sous l’angle de leur « médialité ».**

* 1. **Médialité et expression culturelle**

Comment définir cette et ces médialités ? tout d’abord le choix du terme même de « médialité » implique que l’on se dégage d’une attention limitée aux médias ou aux médiums, que l’on range sous la catégorie de médias les mass-médias de l’information et du divertissement (journaux, cinéma, radio, télévision) ou les médiums de l’art distingués par leur technique, leur matériau ou les institutions qui les consacrent – qu’elles soient universitaires, politiques, publiques ou privées.

Certes, la médialité appartient aux médias et aux médiums, en tant qu’ils sont des moyens de communication et de transmission, des supports d’expression dont ils déterminent les formes ou encore des surfaces d’inscription ou des modes d’objectivisation, constamment renouvelées, en dialogue ou en concurrence les uns avec les autres. Mais la médialité peut tout à fait caractériser autre chose : il y a une médialité de « la nuit » par exemple, comme le suggère Will Straw, qui co-dirige notre dernier numéro à paraître cet automne et intitulé « Habiter (la nuit) ». Pour lui, « la médialité au sens large renvoie aux modes d’objectivation, de transmission et de circulation de l’expression culturelle sous toutes ses formes. Elle peut donc désigner tout autant des objets et des machines que des formations discursives ou des formes de sociabilité ». La nuit peut donc être dite médiale, en autant qu’elle donne lieu à des « formes » d’expression littéraire, cinématographique, musicale qui fixent un certain type d’expérience – affective, cognitive – en rapport avec un certain de milieu – urbain ou rural – et de conditions économiques et sociales ; mais aussi qu’elle offre des cadres de programmation d’activités et un temps de sociabilité distincte de ce qui a lieu en journée. Considérer la médialité de la nuit permet de faire dialoguer les travaux des sciences sociales et des sciences humaines qui portent sur la nuit comme forme, figure, temps, espace, etc.

À partir de ces prémisses, on peut, comme le fait brillamment Éric Méchoulan, comprendre les études de cas comme autant d’exercices entrant dans une « herméneutique des supports » de cette objectivisation, transmission et circulation de l’expression culturelle. L’analyse peut aussi isoler des opérateurs particuliers de traduction, conversion, mutation : un opérateur de distanciation (un simple socle dans une galerie d’art) ou au contraire un opérateur d’immersion (un simple agrandissement photographique qui détruit le cadre – et l’autonomie de l’image -) ; un opérateur de synchronisation ou de désynchronisation (la mesure) ; des opérateurs de consistance qui font ou défont des ensembles hétérogènes, créent de la compossibilité pour former un paysage, une ville, une ambiance, par un jeu de contrastes, des pôles de tensions, des zones de passage ou d’accumulation ; un opérateur de permanence et de stabilité ou d’impermanence et d’instabilité comme le spectre ou la matrice qui hantent les choses, les techniques, les pratiques ; un opérateur de mimesis ou de ressemblance, par exemple l’abattoir que Johanne Lamoureux identifie comme la « scénographie machinique » du travail à la chaine et qui n’aura pas échappé à Sinclair, Brecht, Eisenstein, Chaplin ou Hergé ; ou encore des opérateurs de tierceté (ce que j’ai proposé dans le numéro 19) nécessaires à l’écoute, la mémoire, la solidarité.

* 1. **Pratiques sociales et productions symboliques**

La production symbolique est donc envisagée - de manière indissociable – avec les dynamiques de transmission, de régulation ou de mutation de ses contenus (savoirs, imaginaires, langages) ; ses "supports" - pour reprendre l'idée d'Eric, lui permettent de hanter le monde social (s'évanouir et résurgir ou traverser et cristaliser) selon diverses dynamiques (dont le remix dont nous parlions vendredi grâce à Jurgen Müller est un exemple). La production symbolique génère elle-même des pratiques sociales particulières, transforme l’environnement à travers ses propres circuits d’échange et de consommation qui supposent des institutions, des techniques, des matériaux en évolution constante.

C’est aussi à travers ses productions symboliques qu’une société prend conscience des formes de pouvoir ou d’agentivité qui la caractérisent. Une des choses qui importe aux auteurs de la revue est donc d’identifier des pratiques sociales – d’où le dialogue que bon nombre d’entre eux entretiennent avec les sciences sociales – en tant que ces pratiques convoquent et impliquent *une production symbolique quelle que soit sa forme (textes, images, paroles, musique, objets, techniques, environnements, rites).* « La sociabilité », « le contrôle », le « plaisir », « la justice », « la reconnaissance », la « résistance », la « compréhension », « la mémoire », « la critique », « le soin » sont autant de pratiques sociales envisagées, au sein de la revue, en relation avec une production symbolique qui la rend possible, l’objective ou l’actualise.

Cet intérêt pour les pratiques sociales suppose un geste exploratoire, pour lequel le thème des dossiers constitue un incitatif : la série illimitée de « verbes » correspond à l’idée que les communautés Cet intérêt pour les pratiques sociales suppose un geste exploratoire, pour lequel le thème des dossiers constitue un incitatif : la série illimitée de « verbes » correspond à l’idée que les communautés développent un réservoir lui-même illimité de gestes ordinaires impliquant des « médialités » : « aimer », « envisager », « habiter », « inclure », « traverser », « animer », « exposer », …. , tout aussi bien que de gestes considérés comme constituants les fondamentaux de l’expression culturelle : « raconter », « transmettre », « reproduire », « bâtir ». développent un réservoir lui-même illimité de gestes ordinaires impliquant des « médialités » : « aimer », « envisager », « habiter », « inclure », « traverser », « animer », « exposer », …. , tout aussi bien que de gestes considérés comme constituants les fondamentaux de l’expression culturelle : « raconter », « transmettre », « reproduire », « bâtir ».

Mais parler de « communauté » comme source de toutes ces opérations est dangereux, même si ces opérations ont une indéniable dimension collective. Les études de cas – mais aussi les dossiers d’artistes invités et la recherche-création que la revue accueille de plus en plus - nous ramènent donc aussi à la considération du rôle des « acteurs » et des « scrutateurs » : les artistes, leur public mais aussi les chercheurs eux-mêmes, en tant que chacun s’intéresse aux œuvres, et éprouve les effets de cet intérêt sur leur propre perception, leur propre affection, compréhension et création. C’est pourquoi, la ligne éditoriale de la revue n’écarte ni la notion d’auteur, ni la notion d’oeuvre, encore moins la dimension subjective de l’étude de cas qui s’exprime dans l’idée – plutôt démocratique – d’accumulation de notations, d’observations, et d’attentions aux médiations, mais aussi d'écoute de sa propre sensibilité et d'études de ses propres biais de compréhension ; elle ne privilégie aucune logique ou principe de vérité qui repousse le facteur dynamisant de « l’éthos », du « souci », du « désir » de celui ou ceux qui (re)créent, « produisent », s’« expriment », (re)cherchent. La revue n’est donc pas le refuge du déterminisme technologique ni des grandes logiques macrosociales : le pont qu'elle tente de jeter entre les sciences sociales et les sciences humaines repose en premier lieu sur l'attention aux oeuvres, et sur la confiance qu'on accorde à leur fonction heuristique. Enfin, Silvestra Mariniello, qui a écrit un des premiers textes fondateurs de l’école montréalaise de l’intermédialité dont la revue se réclame, évoque aussi Michel de Certeau pour penser la relation entre le sujet et son milieu – comme co-création.

1. **Remarques épistémologiques**

L’analyse des médialités permet ainsi de changer d’échelle : envisager chaque objet d’analyse sous l’angle des dynamiques de transmission ou bien s’attarder à un opérateur particulier de transformation ; considérer une œuvre ou un objet singulier, ou bien ce qui traverse les œuvres au même titre que les autres artéfacts culturels et produits de la technique et de l’industrie ; faire de l’œuvre un terrain d’exploration de pratiques sociales ou bien faire des pratiques sociales les nouvelles clés de compréhension et d’appréciation des oeuvres.

D’où, en premier lieu, l’acceptation d’une dé-hiérarchisation des produits de l’expression culturelle permettant une transdisciplinarité qui, comme le souhaite Sierek, consiste à « conjuguer le vaste horizon des sciences humaines et de l’anthropologie culturelle, avec la précision minutieuse de l’histoire de l’art ou la théorie du cinéma », auxquels nous rajouterions la science des textes et la musicologie. D’où, en second lieu, l’intérêt des études de cas qui nous permettent de découvrir toujours plus de « médialités » et de maintenir une exigence de précision, de finesse et de prudence dans l’analyse. Ne pas sauter aux grands principes explicatifs du monde comme il va, aux généralisations des effets de causalité ou d’association directes, c’est la garantie qu’offre chaque étude de cas en autant qu’elle dévoile toujours plus de complexité relationnelle et qu’elle repousse toujours davantage la découverte des « relations décisives » entre les choses, qu’elle maintient donc aussi une forme d’opacité.

En ce sens, la méthode que la revue privilégie est résolument inductive. Sa ligne éditoriale ne fait pas référence à une théorie générale de l’intermédialité, et si certains « modèles » retiennent l’attention des auteurs – la remédiation de Bolter et Grusin, par exemple -, c’est en vertu de leur pouvoir heuristique, dont seules des études de cas peuvent décider, et non du fait d’une valeur de vérité qui leur serait reconnue une fois pour toute. Ce qui signifie aussi que les études de cas de la revue sont des mises à l’épreuve d’un cadre théorique choisi ou en cours d’élaboration (ce que montrera Caroline dans son exemple) : aucun article publié dans la revue ne se contente de présenter une œuvre ou un objet sans en faire le prétexte d’une réflexion théorique. C’est d’ailleurs une des recommandations que le comité adresse aux auteurs en plus des évaluations externes qu’ils reçoivent : voici l’extrait d’un courriel adressé à l’un d’entre eux : « Nous vous invitons à donner plus de repères et à prendre le temps de mesurer le chemin parcouru, par exemple, comme vous le faites dans votre courrier, en justifiant votre méthode au regard de votre objet. Ce retour théorique et épistémologique est important pour la revue, précisément parce que l’approche intermédiale que nous défendons demande de l’inventivité méthodologique, et donc, au bout du compte, qu’on la défende ».

La revue n’abrite donc pas de théorie des médias ou de la médiation, ni de « médiologie » générale, mais ouvre des terrains d’exploration qui déclinent la médiation en autant de *processus*. Ces processus impliquent de concevoir un niveau d’opération très abstrait identifié comme « intermédialité », que chaque étude de cas permet d’appréhender, et que le cumul des études de cas permet patiemment, quoique toujours incomplètement, de « théoriser ».

***Caroline***

1. **La revue *Intermédialités* comme « laboratoire de la pensée intermédiale » ou « lieu de théorisation spontanée »**

[slide] Depuis ses tout débuts, la revue s’est établie comme un genre de « laboratoire de la pensée » où une certaine vision théorique de l’intermédialité se retrouve saisie dans les différentes étapes d’un état perpétuel de devenir qui adhère aux règles d’un processus à la fois rhizomique et polyphonique. Au fil des numéros, on voit alors émerger deux niveaux principaux où cette théorisation spontanée opère à des vitesses et selon des modes souvent désynchronisés et toujours diversifiés : celui, d’abord, des introductions de numéros, rédigées par les directeurs de numéros, dont la fonction première est de faire admettre un nouveau titre-verbe dans la lignée thématique de la revue mais qui, souvent, dépassent largement cette fonction en proposant un véritable appareil théorique dont la portée dépasse alors le numéro en question*.* Puis, dans un deuxième temps, celui des articles eux-mêmes. Ici, c’est une lecture attentive qui permet de distinguer, d’une part, les articles dont la visée principale est tout simplement de s’insérer dans la thématique d’un numéro en particulier, et d’autre part ceux qui témoignent d’une volonté d’entrer en dialogue avec la revue-laboratoire dans son entier. C’est cette deuxième catégorie qui m’intéresse tout particulièrement et qui va ainsi me préoccuper pour le restant de cette présentation.

Ici, c’est la méthode de l’explication de texte qui permet le mieux de démontrer le rôle des études de cas. [slide] Dans leur article « Interactivity and Affect in Intermedial Art: Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality », Jasper Sluijs et Anneke Smelik prennent pour objets d’analyse deux œuvres d’art : l’installation sonore *Son-O-House*(2004), et l’animation crowdsourcée *Elephants Dream*(2006). [slide] S’appuyant d’abord sur les fondements européens de la théorie intermédiale tels qu’ils apparaissent dans l’œuvre de Jürgen Müller (les auteurs citent le classique *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*, 1996), Sluijs et Smelik cherchent avant tout à identifier la façon dont les processus dynamiques qui relient les médias les uns aux autres repoussent les limites d’un objet au-delà de la simple multimédialité. Mais à la notion de l’intermédialité comme « conceptual fusion of media » qui donnerait naissance à une « new dimension and experience that are not present in the separate media » (Sluijs & Smelik,, p178, ref. Müller, 1996, 83-89), se rajoute bientôt une nouvelle dimension : remontant au premier numéro de la revue, « Naître », les auteurs citent l’introduction d’Éric Méchoulan, où figure une réflexion sur le rapport entre *inter-* et *medium*, ainsi qu’un article de Henk Osterling dont l’argument central est que l’entre-deux (ou *inter-esse*, comme l’appelle Méchoulan) n’a pas de lieu (*locus*) mais se situe, au contraire, entre les médias, de façon non-localisable. D’ici, il n’y a qu’un saut, pour Slujis et Smelik, à constituer la théorie de l’entre-deux comme ce qui est perpétuellement déstabilisé (partant de Deleuze et Guattari), et donc, à considérer l’intermédialité comme ce qui est toujours déjà médiatisé. Enfin, s’appuyant sur encore un autre article de la revue, « La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l’intermédialité » de Sylvano Santini dans « Disparaître » (numéro 10), les auteurs concluent que si c’est le mouvement qui crée l’intermédialité, et que la relation entre les médias est toujours fondamentalement instable, la question, pour revenir à Deleuze, n’est plus de savoir ce que l’intermédialité *signifie* (what it means) mais plutôt ce qu’elle *peut* (what it does) (Slujis et Smelik, p.180, ref. Claire Colebrook, Understanding Deleuze, Crows Nest, Allen & Unwin, 2002, p. xiiv; Simon O’Sullivan, Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 43).

Afin de préparer le terrain pour leur propre contribution à la théorisation de l’intermédialité, Slujis et Smelik font se croiser théorie intermédiale européenne (Müller), théorie « faite maison » de la revue (Méchoulan, Osterlink), et théorie avec un grand « T » (Deleuze et Guattari). Puis, dans un deuxième temps, ils opposent à la non-directionalité des échanges rhizomatiques de Deleuze et Guattari, et à la labilité mobile de l’*inter-*médialité européenne et montréalaise, une notion de vectorialité revitalisée, qu’ils prennent soin de diviser en deux [slide]:

“Introverted” intermediality is directed inward, in that it draws attention to its own principle of intermediality as an in-between of different media. As such, it is meta-reflexive. Introverted intermedial relations can be formal, abstract and stylized, but they still require the participation of the spectator or user. “Extraverted” intermediality is directed outwards, in that it draws attention to its expressive features. Its intermedial relations are diffuse and moving, triggering affect and sensation for its audience (Slujis et Smelik, p.180).

Au cœur de la problématique introduite par les deux auteurs se trouve la tension entre autoréflexivité de l’intermédialité et charge affective de l’intermédialité extravertie. Si la notion moderniste d’autoréflexivité se retrouve de façon plus ou moins explicite dans différents numéros de la revue, Slujis et Smelik ajoutent au lexique théorique d’*Intermédialités* la notion d’affect (jusqu’ici, les contributions issues des *affect studies* ne figuraient quasiment pas au palmarès de la revue). On relèvera le degré de soin avec lequel les auteurs déploient leur cadre théorique, faisant un effort considérable pour relier leur concept d’une intermédialité de l’affect à des théorisations de l’entre-deux déjà-existantes au sein des publications dans la revue, mais aussi chez les penseurs dont l’influence plane sur ces textes.

La pensée de Deleuze se retrouve à de nombreuses reprises dans les articles de la revue, souvent ceux qui traitent de cinéma ; ici, c’est au versant le plus métaphysique du philosophe que l’on à faire, puisque Slujis et Smelik y ont recours afin de proposer une théorie de la différence dans l’intermédialité. Pour ce faire, ils remontent à *Différence et répétition* (1968) et à la notion de différence que Deleuze y esquisse comme force productive et créatrice. Slujis et Smelik extraient de cette notion l’idée d’une force productive opérant au sein même de la différence entre les médias, c’est-à-dire au sein même de l’*inter-*. [slide] *Son-O-House* est une structure architecturale conçue pour ne contenir aucune ligne droite et décontenancer ainsi son visiteur qui ne peut pas se tenir droit à l’intérieur de l’édifice pendant qu’il y écoute un morceau dont le principe de composition repose, non pas sur la répétition comme c’est généralement le cas en musique, mais sur l’exploration des différences internes entre les sons. En érigeant *Son-O-House* en exemple d’intermédialité intravertie, Slujis et Smelik suggèrent que l’installation toute entièrerepose sur l’idée de la « répétition par la différence, et de la différence par la répétition » (p.185) dont le rôle serait de rendre visible « an ‘open’, non-hierarchical relation between the media involved » (p.185). Enfin, en combinant la pensée de Deleuze sur la différence avec les écrits théoriques du compositeur de musique électronique Dick Raaijmakers, Sluijs et Smelik arrivent à la conclusion suivante concernant le versant « interaverti » de l’intermédialité : de par son insistance sur la dimension participative de la musique électronique rencontrée dans des espaces tridimensionnels tels que *Son-O-House*, où les membres du public orientent activement leur perception de la musique selon leur positionnement dans l’espace, l’attention que porte Raaijmakers à la profondeur spatiale offre un complément esthétique à la notion théorisée par Deleuze de la répétition complexe comme résultat d’une différence interne. Comme le précisent encore Slujis et Smelik, les deux cadres théoriques pris ensemble permettent alors à la pensée de Deleuze d’ouvrir une réflexion sur l’art multimédia.

[slide] *Elephants Dream* est un film d’animation d’une dizaine de minutes conçu selon un principe d’ouverture totale puisqu’il est produit avec un logiciel open source et que, de surcroit, son code source est offert au public en accès libre, permettant aux spectateurs de continuer à manipuler le film à leur guise. Dans un premier temps, Slujis et Smelik commencent par caractériser l’œuvre en termes théoriques déjà connus : ainsi, ils empruntent le terme « mutual remediation » pour parler des échanges entre cinéma, musique, et médias numériques que *Elephants Dream* met en scène, un terme issu non pas du fameux *Remediation : Understanding New Media* (Bolter & Grusin, 1999), comme on pourrait s’y attendre, mais plutôt d’un article publié par Bolter seul dans le numéro « Remédier » : « Transference and Transparency : Digital Technology and the Remediation of Cinema » (2005). Après avoir décrit l’ouverture narrative du récit modulaire de *Elephants Dream*, les auteurs introduisent leur définition de l’affect, qu’ils empruntent – on s’y attendait – à Deleuze : « We use affect in its Deleuzean sense as a moment of intensive quality, or as a bloc of sensations waiting to be activated by a viewer. Affect is an experience for the spectator that comes prior to meaning. » (p. 192). Mais c’est deux phrases plus loin qu’ils effectuent le bond théorique le plus important de cette deuxième partie du texte, et de l’article dans son entier : « We contend that affect is not only related to the non-linearity of the fragmented narrative in *Elephants Dream*, but also to its intermediality. » (p. 192) Enfin, les auteurs citent le Deleuze, cette fois-ci, de *Cinéma 1* et *2* pour proposer la notion suivante : si une analyse productive du cinéma aborde le médium en termes d’affect plutôt que de représentation, alors la structure rhizomatique de *Elephants Dream* fait appel à une « esthétique intermédiale » qui, à son tour, introduit et nécessite que l’on se penche de plus près sur la notion d’affect.

Si, selon Deleuze et Guattari, l’œuvre d’art donne lieu à un « bloc de sensations », ce que l’intermédialité permet, selon Slujis et Smelik, c’est l’émergence rhizomatique d’une expérience originale (un bloc de sensations au sens deleuzien) issue de l’entre-deux de différents médias (dans *Elephants Dream*, ceci est provoqué, en plus de l’ouverture matérielle du médium, par l’ouverture narrative et nonlinéaire du contenu du film). Comme les auteurs le soulignent dans leur conclusion, un des apports que la théorie de l’affect offre à la théorie intermédiale est que le fait de s’intéresser aux affects rend accessible des positions telles que l’affinité ou l’intensité, qui s’offrent ainsi en complément aux postures de distance et de détachement généralement préconisées dans l’étude des médialités.

1. **Inventivité conceptuelle dans Intermédialités**

[slide] Depuis maintenant près d’un an, nous travaillons à l’établissement d’une base de données dont le but est triple : premièrement, il s’agit de rendre compte de l’évolution de la revue en rendant visible la contribution de sa richesse conceptuelle au développement de la pensée sur l’intermédialité. Deuxièmement, nous nous donnons pour but d’établir un dialogue transversal entre les 25+ numéros de la revue et, ainsi, de rendre possible un nouveau mode d’accès aux contenus de la revue (un accès aux numéros et articles qui ne sera plus linéaire mais qui se fera, au contraire, par associations d’idées en partant des différentes catégories de la base de données). Enfin, nous espérons que cette base de données servira de point de départ pour l’établissement d’un lexique sur l’intermédialité qui dépassera les confins de la revue pour aller se nourrir dans d’autres bases de données et qui sera également ouvert au *crowdsourcing* en invitant la participation de chercheurs internationaux dont les recherches portent sur l’intermédialité.

Il faut souligner que les données utilisées pour la constitution de cette base de données sont différentes des métadonnées que l’on récolterait normalement pour une telle entreprise. En effet, nous nous efforçons de réfléchir à un type de données qui ne pourraient *pas*, au jour d’aujourd’hui, être récoltées de façon automatique. Au contraire, nous nous employons à définir un jeu de critères adaptés à la démarche intermédiale et qui seraient plus à même de rendre compte des dimensions créatives mises en évidences dans les articles et introductions de la revue. Ainsi, en nous intéressant aux questions de médialité et de médiation qui, comme l’expliquait Marion, permettent une lecture méta-théorique des recherches publiées dans la revue, nous cherchons à identifier des éléments qui illustreraient l’inventivité conceptuelle de nos auteurs. Comme nous l’avons mentionné plus tôt, il s’agit à la fois d’un certain type d’objets d’études, propres à l’approche intermédiale, et des méthodes qui créent ces objets d’étude, surtout dans le cas de ce que nous avons appelé les « opérateurs de médiations », ces objets qui portent en eux les outils théoriques nécessaires à leur propre déchiffrement.

[slide] Pour ce faire, nous avons établi les catégories de « concepts de travail » et de « concepts idiosyncratiques/pépites ». La notion de « concept de travail » veut mettre en lumière les nombreuses strates disciplinaires, méthodologiques et conceptuelles, ainsi que les recoupements entre champs de recherches, qui tiennent une place importante dans l’approche intermédiale, tandis que la notion de « concept idiosyncratique/pépite » vise à mettre en valeur la richesse et la créativité conceptuelles qui caractérisent la recherche intermédiale. C’est sur cette dernière que je veux terminer cette présentation puisqu’il s’agit là de la marque la plus claire de l’inventivité conceptuelle de nos auteurs.

En effet, une bonne portion des articles publiés dans la revue proposent, de façon explicite ou implicite, en détail ou en passant, de nouveaux concepts qui sont parfois poétiques ou enjoués mais toujours originaux, et ce même si leurs définitions et champs d’applications ne sont pas toujours clairement déterminés. Ainsi, à titre d’exemple, nous pouvons énumérer : le fameux « être-entre » ou « inter-esse » de l’intermédialité, théorisé par Éric Méchoulan dans son introduction au premier numéro de la revue, « Naître », où l’on trouve également les concepts originaux de « production de présence », « dispositif sensible », « pli du temps », etc. D’autres exemples incluent : les concepts de « médium minimal (crystal déictique et inframince) », « produit-trace », « entre-vision » et « plicature »  dans le texte « La transparence : obséssion et métamorphose » de Mireille Buydens (numéro 3, Devenir-Bergson).

 Si l’on revient à notre exemple précédent – l’étude de cas des études de cas dans l’article de Sluijs et Smelik – la démarche qui nous mène à repérer des pépites devient transparente : d’un côté, le cadre théorique de l’article selong lequel Sluijs et Smelik s’appliquent à présenter de façon particulièrement organisée et détaillée les fondements théoriques de leur contribution. De l’autre côté, leur contribution propre, ces deux concepts complémentaires présentés en début d’article puis théorisés tout du long : [slide] « introverted » and « extraverted  intermediality ». Pour Sluijs et Smelik, *Son-O-House* est un exemple de « introverted intermediality » que, reprenant les mots de Santini dans un article publié dans la revue, les auteurs définissent comme approchant de la « fluidité de l’être », du « processus fluide qui caractérise la vie elle-même » (Sluijs et Smelik, p.184). De cette façon, la pépite de « introverted intermediality » en vient à représenter une alternative selon laquelle désigner les éléments d’auto-référentialité et de participation active qui sont les principes d’organisation de *Son-O-House* (voir Sluijs et Smelik, p.189).

 Il en est de même pour l’image mirroirique de cette pépite, à savoir le concept de « extraverted intermediality ». Ici, les auteurs démontrent comment, en opposition au mouvement vectoriel *vers l’intérieur* de *Son-O-House*, *Elephants Dream* est tout entier dirigé vers l’extérieur, vers la production d’une nouvelle expérience affective pour le spectateur (voir Sluijs et Smelik, p. 193). C’est ici, véritablement, que la notion d’affect rencontre l’intermédialité [slide] :

Affect offers an alternative to narrative perception and linear closure and thus challenges more traditional subject positions for the spectator or user. Affect as an effect of extraverted intermediality may help to rethink the spectator or user position in terms of affinity and intensity, rather than distance and detachment (Sluijs et Smelik, p. 196).

 Enfin, dans le dernier paragraphe de leur article, les auteurs abordent frontalement la question de la visée méthodologique de leur texte et de son rapport au développement de la théorie intermédiale : en parlant de « directions introverties et extraverties », les auteurs souhaitaient analyser les « registres dynamiques et rhizomiques » des œuvres en question. Dans la prochaine phrase, la volonté de contribuer directement au lexique de la théorie intermédiale est rendue explicite :

our aim was to further develop the concept of intermediality and make it more precise, productive and effective for analyzing contemporary artworks. In our view, introversion and extroversion are helpful tools in understanding intermediality as a theorem (p.196).

On retiendra, pour conclure cette présentation, la notion de « théorême » que les auteurs associent ici à l’intermédialité. On le comprend bien, le terme n’est pas à entendre, ici, dans sa définition mathématique ou scientifique étroite. Non : ce que soulignent Sluijs et Smelik, c’est la dimension formelle de l’intermédialité, son aspect systémique (le Larousse donne comme deuxième définition de « théorème » : « expression d’un système formel démontrable à l’intérieur de ce système »). Or, comme les auteurs le laissent entendre, leur article vise également à ouvrir la voie à d’autres théorisations, d’autres « directions », qui iraient dans le même sens : « circular, upward, downward, intensive, extensive, rhizomic » (p.196). Ce qui se joue donc ici, au travers des concepts idiosyncratiques de « intro- » et « extraverted intermediality », c’est en fait une tentative de spatialiser l’intermédialité.