



## L'intermédialité comme expérience

Murzilli Nancy

### ► To cite this version:

| Murzilli Nancy. L'intermédialité comme expérience. Academia Letters, 2020. hal-04337201

HAL Id: hal-04337201

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04337201v1>

Submitted on 12 Dec 2023

**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.

Copyright

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.

Patricia Viallet

**FORMES ET (EN)JEUX DE  
L'INTERMÉDIALITÉ DANS  
L'ESPACE EUROPÉEN**

*d'hier à aujourd'hui*



Königshausen & Neumann

## L'intermédialité comme expérience

L'analyse du fonctionnement des œuvres d'art intermédiaires nous invite à prendre en considération l'expérience qui en est partie prenante afin de mieux saisir la fonction sociale des processus intermédiaux. Sera défendue ici l'hypothèse pragmatiste selon laquelle une compréhension des enjeux de l'intermédialité tient à la non dissociation de l'idée, de l'action et du médium, dont les interactions définissent l'unité d'un processus. L'exemple des expérimentations intermédiaires d'écrivains et artistes français contemporains illustrera l'idée selon laquelle, en instaurant de nouveaux modes de relation avec l'écriture, ces pratiques artistiques entrent en communication avec l'horizon humain, c'est-à-dire avec les autres secteurs de l'expérience. Si comme le soutenait M. McLuhan « la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles » libérant notre perception de ses schèmes habituels, l'un des enjeux de l'intermédialité pourrait être en outre de reconstruire notre expérience du monde.

The analysis of the functioning of intermediate artworks invites us to consider the experience involved in it in order to better understand the social function of intermedial processes. The pragmaticist hypothesis that an understanding of the issues of intermediality is based on the non-dissociation of the idea, action and medium, whose interactions define the unity of a process, will be defended here. The example of intermedial experiments by contemporary French writers and artists will illustrate the idea that, by establishing new modes of relationship with writing, these artistic practices enter into communication with the human horizon, that is, with the other sectors of experience. If, as M. McLuhan argued, "the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born", that release our perception from its usual patterns, one of the challenges of intermediality could also be to rebuild our experience of the world.

La porosité qui affecte certaines formes artistiques contemporaines témoigne d'une interdépendance dialectique des médiums mettant en cause l'essentialité des genres et des langages artistiques. Une attention au fonctionnement symbolique des objets de l'art<sup>1</sup> implique de renoncer à les définir en fonction d'un mode de symbolisation spécifique et exclusif, contrairement à l'idée moderniste greenbergienne qui considère chaque art comme unique en vertu de son médium<sup>2</sup>. Devant les œuvres intermédiaires nous nous trouvons face à une pluralité de modes de symbolisation dont le fonctionnement ne dépend pas de la nature intrinsèque de chacun des médiums mis en relation, mais du processus d'interaction de ces médiums avec l'ensemble des éléments qui en déterminent le contexte d'usage. L'analyse du fonctionnement des œuvres intermédiaires nous invite à prendre en considération l'expérience qui en est partie prenante afin de mieux saisir la fonction sociale des processus intermédiaux<sup>3</sup>.

Dans les lignes qui suivent, je défendrai l'hypothèse pragmatiste selon laquelle une compréhension des enjeux de l'intermédialité tient à la non dissociation de l'idée, de l'action et du médium, dont les interactions définissent l'unité d'un processus. Cela suppose que l'interaction de la matérialité des différents médiums ne peut être envisagée sans tenir compte des opérations auxquelles ces médiums participent et de l'expérience ou des usages qui en constituent le sens. On verra ainsi, notamment dans le cas des arts de la performance, comment l'intermédialité, en faisant place à de nouvelles procédures de composition, peut conduire à une redéfinition de la distinction goodmanienne entre œuvres autographiques et allographiques, voire à une remise en question de ces catégories<sup>4</sup>. Je m'appuierai sur la définition de l'expérience esthétique défendue par J. Dewey<sup>5</sup>, pour montrer comment une œuvre intermédiaire, en s'insérant dans une expérience, perd son caractère d'objet et devient un corrélat actif. L'exemple des expérimentations intermédiaires d'écrivains et artistes français contemporains illustrera l'idée selon laquelle, en instaurant de nouveaux modes de relation avec l'écriture, ces pratiques artistiques entrent en communication avec l'horizon humain, c'est-à-dire avec les autres secteurs de l'expérience. Si comme le soutenait M. McLuhan « la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre

<sup>1</sup> Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. de l'anglais (USA) J. Morizot, Nîmes : Ed. Jacqueline Chambon, 1990.

<sup>2</sup> Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, in *The collected essays and criticism 1939-1944*, vol. 1., Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986.

<sup>3</sup> « La notion d'intermédialité nous renvoie donc aussi à la matérialité des médias et, en même temps, aux interactions entre ces matérialités ; mais ceci ne devrait pas empêcher d'y inclure les questions de la signification et de la fonction sociale et historique de ces processus », Jürgen Müller, « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110, p. 101.

<sup>4</sup> Voir Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle aura. Economies de l'art et de la culture*, Paris : Questions théoriques, 2016.

<sup>5</sup> Voir John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], trad. de l'anglais (USA) J.-P. Cometti et al., Pau : Publications de l'université de Pau/ Ed. Farrago, 2005.

des formes nouvelles »<sup>6</sup> libérant notre perception de ses schèmes habituels, l'un des enjeux de l'intermédialité pourrait être en outre de reconstruire notre expérience du monde.

## I. De l'interdépendance dialectique des médiums

L'un des enjeux de l'intermédialité dans les arts contemporains tient dans sa mise en question de la définition moderniste de l'art qui fait du médium artistique sa propre fin. Cette conception essentialiste de l'art culminait dans les écrits théoriques de C. Greenberg, où l'œuvre d'art était considérée comme un objet symbolique autonome caractérisé par le médium qui le constitue. Le fait que la plupart des artistes contemporains manipulent plusieurs médiums à la fois, les mêlent et les entrecroisent, met en cause l'idée d'une essentialité des genres et des langages artistiques selon laquelle chacun des arts pourrait se caractériser par un mode de symbolisation qui lui serait propre. Loin de refléter une forme d'unicité des arts, l'œuvre d'art est, entre autres, aujourd'hui, le fruit de l'interdépendance dialectique des médiums qui la composent. Son identité, poreuse et mouvante, ne peut être définie par son médium. Elle peut moins que jamais être considérée comme un objet séparé de son contexte d'implantation et de réception, de l'expérience qu'elle engendre et de la variété des supports qu'elle emprunte quand elle se fait transmédia, « mutante » ou partition. L'intermédialité nous invite à prendre en considération les œuvres d'art du point de vue de l'expérience dont elles participent. Une approche intermédiaire de l'art désessentialise la relation entre médium et message et renoue l'art à la vie. D. Higgins, à qui l'on doit le substantif « *intermedia* » et la notion d'intermédialité, rappelle que « l'intermédialité a toujours été une possibilité » dans l'histoire des arts. Elle n'est, selon lui, en aucun cas une qualité intrinsèque des œuvres, mais plutôt une partie de leur manière d'être dont l'émergence dépend surtout de l'économie ou des modes d'une époque<sup>7</sup>. La mise en lumière, par D. Higgins, en 1965, de l'intermédialité dans les arts<sup>8</sup>, est indissociable du projet de Fluxus visant à supprimer les frontières entre toutes les formes artistiques et la vie, dont il est l'un des fondateurs. L'intermédialité devient le moyen de reconnaître la dissolution des frontières entre les modes traditionnels de création artistique et l'ouverture à de nouvelles formes non cloisonnées, mais aussi de mettre à mal la conception moderniste de l'art qui isole l'œuvre de son écosystème en l'identifiant à son médium. La reconnaissance d'un régime intermédiaire entraîne celle de la finalité sociale de son utilisation<sup>9</sup>, à partir du moment où l'attention se déplace du médium vers le message qu'il véhicule. Dans la pratique artistique, l'intermédialité se met au service de la production d'un discours qui restitue aux œuvres d'art une forme de transitivité tout en écartant l'idée d'un art autonome. En nous exposant à la difficulté de les identifier au moyen des médiums qui les composent, les œuvres d'art intermédiaires mettent en question la notion même d'œuvre d'art envisagée indépendamment du milieu avec lequel elle interagit.

## II. La notion d'œuvre au prisme de l'intermédialité

Si l'existence d'œuvres d'art intermédiaires ne peut s'accorder avec une définition par leurs médiums, se pose la question de la façon dont elles peuvent être appréhendées. On peut identifier trois types de conception de ces œuvres, comme objets, processus ou corrélats, selon que l'on s'intéresse à leurs propriétés intrinsèques, à la forme qu'elles prennent ou à leurs effets et modes opératoires.

### Oeuvres-objets :

Il est tentant de décrire les œuvres intermédiaires comme des formes hybrides, issues du croisement de deux ou plusieurs médiums différents, où, pour filer la métaphore organique, s'effectuent des mutations transgénériques. Une telle représentation des œuvres intermédiaires nous renvoie cependant à une vision essentialiste de l'œuvre en tant qu'objet constitué du mélange des propriétés intrinsèques de chacun des médiums qui la composent.

### Oeuvres-processus :

L'approche qui précède ne prend pas en compte un autre aspect de l'intermédialité consistant en une forme de protéïsme de certaines œuvres qui se transfigurent en passant d'un médium à un autre. Ces œuvres témoignent d'une labilité sémiotique qui fait le jeu de l'intermédialité dans des pratiques artistiques exploratoires où l'œuvre devient un processus en marche, tendu vers la recherche de nouvelles modalités d'expression ou de nouvelles versions du monde.

<sup>6</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Massachusetts : The MIT Press, 1994, p. 55, je traduis.

<sup>7</sup> Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », in *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Chicago: Southern Illinois University Press, 1984, traduction française : Dick Higgins, « Sur les intermédia », Appareil [En ligne], 18, 2017, consulté le 09 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2379>, voir la note 9.

<sup>8</sup> Dick Higgins, « Intermedia », in *ibid*.

<sup>9</sup> Dick Higgins, « Statement on intermedia », in *ibid*.

### Oeuvres-corrélat :

Mais une dimension essentielle des œuvres intermédiaires, qui est aussi l'un des enjeux de l'intermédialité telle qu'elle est conçue par D. Higgins, tient dans les effets de la mise en corrélation de différents médiums sur nos schémes de représentation. L'œuvre intermédiaire, dès lors qu'elle est considérée non plus seulement comme un objet ou un processus, mais aussi comme l'ensemble de ses actions et de ses effets sur l'expérience, pour le dire dans les termes de J. Dewey<sup>10</sup>, devient un corrélat actif pris dans un processus, un élément relationnel fonctionnant à l'intérieur d'un écosystème, toujours déjà inscrit dans un environnement et en transaction avec celui-ci. Cette transaction agit aussi bien au sein de l'œuvre intermédiaire, dans le jeu des médiums entre eux, que sur l'environnement dans lequel cette œuvre s'insère. C'est ce caractère transactionnel qui, comme nous le verrons plus loin, fait des œuvres intermédiaires des opérateurs de transformation. Mais cela suppose d'interroger les œuvres intermédiaires selon leur mode opératoire, plutôt que selon les propriétés de leurs médium et à reposer à nouveaux frais la question du fonctionnement des œuvres d'art, que Nelson Goodman substituait à celle d'une essence de l'art<sup>11</sup>.

Comment analyser le fonctionnement des œuvres intermédiaires ? Deux types d'approche peuvent être envisagés selon que l'on se place, d'un point de vue symbolique, du côté de la signification des signes ou, d'un point de vue pragmatique, du côté de leurs effets. Dans *Langages de l'art*, N. Goodman s'est attaché au développement d'une théorie générale des symboles applicable au fonctionnement des œuvres d'art, dans un véritable effort taxinomique de recension de la variété et des fonctions des symboles<sup>12</sup>. Sa conception externaliste de l'œuvre d'art lui a permis d'en expliquer le fonctionnement symbolique par l'analyse du contexte sémiotique d'usage dans lequel elle se situe<sup>13</sup>, au lieu de la considérer comme un message à la fois absolu et autonome. Son approche nous donne les clés pour comprendre que la spécificité d'un médium artistique n'est pas liée à l'exploitation d'un mode particulier de symbolisation : la dénotation n'est pas plus une propriété du langage verbal que l'exemplification n'est une propriété du langage visuel, même si l'un et l'autre se caractérisent généralement par ce mode de symbolisation. La peinture et la poésie, par exemple, ne sont pas intrinsèquement identifiables aux médiums qui les caractérisent dans un régime historique donné ; les tableaux-poèmes des futuristes en sont un exemple parmi d'autres. Le médium se distingue alors par sa plasticité, puisqu'il peut passer du média qu'il caractérise généralement pour fonctionner autrement dans un autre<sup>14</sup>. L'intermédialité est une manière de modifier les conditions habituelles de fonctionnement des signes verbaux ou visuels, au seuil de laquelle les travaux de N. Goodman se sont arrêtés, mais que des études intersémiotiques ont poursuivi en s'en inspirant<sup>15</sup>. Toutefois ces approches ne prennent pas en considération les croyances, les valeurs, les pratiques de la communauté, qui constituent pourtant la dimension pragmatique du fonctionnement des systèmes symboliques que leurs principes de pertinence semblent intégrer. Une approche pragmatique<sup>16</sup> des œuvres intermédiaires s'interrogera sur l'expérience qui en est partie prenante<sup>17</sup>, la fonction sociale des processus intermédiaux<sup>18</sup> ou

<sup>10</sup> John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), trad. de l'anglais (USA) J.-P. Cometti et al., Pau : Farrago/Publications de l'université de Pau, 2006, p. 21.

<sup>11</sup> Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art? », in *Manières de faire des mondes* (1977), trad. de l'anglais (USA) M.-D. Popelard, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992, pp. 89-90 et 93.

<sup>12</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*.

<sup>13</sup> « Un Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter », Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art? », *op. cit.*, p. 90.

<sup>14</sup> Sur la distinction conceptuelle entre médium et média voir l'article de Bernard Vouilloux, « Medea mediatrix. Pascal Quignard et la figuralité du médium », dans *Le bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Elisa Bricco (dir.), Roma : Quodlibet, 2015, p. 37-53.

<sup>15</sup> Voir notamment Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris : L'éclat, 1997.

<sup>16</sup> L'approche adoptée ici ne s'oppose pas à celle de N. Goodman en tant qu'il pourrait être considéré comme un philosophe non pragmatiste, elle s'autorise simplement à franchir un pas supplémentaire en direction du pragmatisme : « S'il fallait en effet se demander jusqu'à quel point ses positions relèvent du pragmatisme, la limite pourrait être apparemment définie dans ce que Goodman laisse dans l'ombre: la nature des rapports qui associent les versions du monde à toute extériorité, pas seulement celle du monde ou du réel présumé, mais des contextes auxquels elles sont adossées, même s'ils sont aussi investis par le langage et par d'autres versions. », *Le philosophe et la poule de Kircher*, Jean-Pierre Cometti, Paris : L'éclat, 1997.

<sup>17</sup> Voir John Dewey, *L'art comme expérience*.

<sup>18</sup> Voir Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 2006 : « Selon nous, la fonction de ces processus [intermédiaires] est à comprendre comme un éventail d'effets réalisables par les producteurs et, surtout, par les consommateurs des productions médiatiques ; ceci vaut autant pour l'individu que pour un groupe social spécifique », p. 105.

encore sur une pragmatique du format des œuvres<sup>19</sup>. Mais avant d'approfondir ces questions, je voudrais m'attarder sur un point qui, à ma connaissance, n'a jamais été mis en évidence, et qu'il me semble important de souligner, car il révèle à mon sens ce en quoi les œuvres intermédiaires ne peuvent se départir d'une compréhension pragmatiste de leur fonctionnement.

### III. Du fonctionnement des œuvres intermédiaires

Une œuvre peut être définie comme une activité productrice d'un résultat à la fois extérieur à l'agent et doté de qualités spécifiques qui l'individualisent et en font un objet esthétique. L'œuvre est liée à un mode de fonctionnement dont il s'agit de repérer les caractéristiques. Selon N. Goodman, il existe de ce point de vue trois catégories d'objets esthétiques, le script (ou texte), la partition et l'esquisse (ou image), dont le fonctionnement symbolique est divergent. Parmi ces trois catégories, N. Goodman distingue les arts allographiques (notationnels) qui peuvent être répliquées indéfiniment sans que cela remette en question l'identité de l'œuvre et les arts autographiques (non-notationnels) dont toute copie est une contrefaçon. La relation à la notion d'œuvre se définit, selon lui, différemment pour chacune des trois catégories d'objets esthétiques : « une partition musicale fonctionne dans une notation et définit une œuvre ; [...] une esquisse ou image ne fonctionne pas dans une notation mais est elle-même une œuvre ; et [...] un script littéraire à la fois fonctionne dans une notation et est lui-même une œuvre ». <sup>20</sup>

Script ou texte	Partition	Esquisse ou image
Allographique (copie)	Allographique (copie)	Autographique (original)
Notationnel	Notationnel	Non-notationnel
Est lui-même une œuvre	Définit une œuvre	Est elle-même une œuvre

Comme le remarque Jacques Morizot, « la fixation de frontières nettes a toujours pour résultat – Goodman en est le premier conscient –<sup>[21]</sup> d'attirer l'attention sur les zones mitoyennes où abondent les cas difficiles à classer ». <sup>22</sup> Or l'intermédialité remet précisément en question la netteté de ces frontières et en particulier la distinction goodmanienne entre arts allographiques et arts autographiques. Cette distinction a été abondamment discutée, essentiellement du point de vue d'une ontologie des œuvres d'art. <sup>23</sup> Pour N. Goodman, cette distinction n'a toutefois rien d'ontologique :

Je ne soutiens pas du tout que la question de savoir si un art donné est autographique ou allographique dépend d'autre chose que d'une tradition qui aurait pu être différente et peut aussi changer. Des facteurs comme le caractère

<sup>19</sup> Voir Olivier Quintyn, « Poétique(s) et pragmatique(s) du format: éléments d'enquête », *In octavo. Des formats de l'art*, David Zerbib (dir.), Presses du réel, 2015. Repris dans *Implémentations/Implantations*, Paris : Questions théoriques, 2018.

<sup>20</sup> Nelson Goodman, *Languages of art*, p. 249.

<sup>21</sup> Voir sur ce point Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. de l'anglais (USA) J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris : L'éclat, 1996, p. 50-51.

<sup>22</sup> Jacques Morizot, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1996, p. 146.

<sup>23</sup> Pour une discussion de la théorie goodmanienne de la notationalité et de la distinction entre arts autographiques et arts allographiques, voir Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Paris : Kimé, 1999.

éphémère des exécutions et la participation de plusieurs personnes peuvent contribuer à faire qu'un art soit allographique ; mais cela ne signifie pas du tout que tout art doit toujours avoir été ou être à jamais autographique.<sup>24</sup>

Mais si l'on peut, comme le fait Goodman, imaginer qu'un art puisse glisser d'une catégorie à l'autre, l'œuvre intermédiaire, quant à elle, tend à brouiller les frontières. Prenons un exemple récent dans l'art contemporain. L'artiste Julien Bismuth travaille sur les conditions d'existence du langage à travers un dialogue constant entre le texte, l'image et l'objet, un tel dialogue étant selon lui nécessaire pour appréhender ce qu'est le langage. J. Bismuth réalise des performances où il improvise l'écriture d'un texte sur une page blanche, ou sur son écran d'ordinateur, dont l'image vidéo est projetée devant le public qui le lit et assiste ainsi en direct à un acte de création. La performance se termine quand la page est pleine. À l'origine de cette performance, il y a l'idée de transformer un texte en image et l'évidence, pour l'artiste, que la seule image qu'on puisse donner d'un texte est celle d'un texte en train de s'écrire.<sup>25</sup> Nous sommes ici en présence d'une œuvre à la fois notationnelle (le texte), non-notationnelle (l'image vidéo du texte projetée), et autographique (la page manuscrite ou dactylographiée est un exemplaire unique, l'image vidéo également). Les frontières entre les catégories goodmanniennes sont donc ici transgressées et les catégories entremêlées, puisqu'une œuvre ne peut être à la fois notationnelle et non-notationnelle, notationnelle et autographique. Nous pourrions considérer que ce qui définit le fonctionnement d'une œuvre n'est pas la somme de chacun des médiums qui la composent séparément, mais le tout qu'elle forme. Toutefois, même dans ce cas, cette œuvre reste située dans une zone d'indécidabilité quant à savoir si elle fonctionne de manière allographique ou autographique. Pour un nominaliste tel que Goodman l'œuvre réside dans l'inscription et non dans l'exécution. Mais où situer les arts sans inscription qui font appel à une performance non réitérable, comme c'est le cas pour l'œuvre de J. Bismuth ? Cette performance peut être réalisée plusieurs fois, dans des lieux différents, selon à peu près le même dispositif et la même mise en scène, cependant l'œuvre produite ne sera jamais exactement la même puisque le texte est toujours improvisé en direct, et puisque le public, sans lequel cette œuvre ne peut exister, ne sera pas le même non plus. En effet, à la différence de certaines performances, concerts, ou pièces de théâtre qui peuvent être enregistrées pour être projetées devant un autre public, ici, tout repose sur la coprésence de l'écrivain-performeur et de son public-lecteur par lequel le fonctionnement du dispositif est activé. Il semble donc bien difficile de déterminer si le public qui participe à cette performance est en présence de l'une des multiples versions d'une œuvre (allographique) ou si chacune des versions de cette performance définit une œuvre (autographique). Ici, entre en jeu l'expérience du public, dimension qui n'est pas prise en compte dans la théorie notationnelle de N. Goodman. C'est pourtant bien cette expérience qui, dans la durée de la performance, de l'exécution musicale ou de la représentation théâtrale, détermine l'identité de l'œuvre, car, dans chacun de ces cas, comme le note avec justesse J.-P. Cometti, « en tout état de cause, mon expérience est celle de l'œuvre. Je ne dirai que j'écoute une version des *Gymnopédies* ou du *Prélude à l'après-midi d'un faune* que si j'adopte un point de vue analytique ou critique, et que j'entreprends d'apprécier les mérites comparés de deux *exécutions*. »<sup>26</sup>

À l'origine de la performance de J. Bismuth, il y a le désir de proposer une expérience de la transgression des frontières entre le texte et l'image, qui aboutit effectivement à un brouillage des catégories par lesquelles la théorie notationnelle de N. Goodman explique le fonctionnement symbolique des œuvres, où l'expérience de l'intermédialité semble jouer un rôle déterminant dans l'individualisation de l'œuvre intermédiaire en tant qu'œuvre.

#### IV. L'inséparabilité de l'idée, de l'action et du médium

Dans l'ouverture de *L'art comme expérience*, J. Dewey remarque que les œuvres d'art sont le plus souvent identifiées à des objets dont on sépare l'expérience que l'on en fait :

On identifie généralement l'œuvre d'art à l'édifice, au livre, au tableau ou à la statue dont l'existence se situe en marge de l'expérience humaine. Puisque la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience, cette identification ne favorise pas la compréhension. [...] Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique.<sup>27</sup>

C'est cette continuité entre la production et la réception des œuvres d'art dont J. Dewey a cherché à rétablir le sens à travers une réflexion sur l'esthétique de l'expérience humaine. Selon lui, une expérience véritable – à savoir,

<sup>24</sup> Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, p. 51.

<sup>25</sup> « L'écriture en direct de Julien Bismuth », dans « Les carnets se la création », émission de Aude Lavigne, radio *France Culture*, le 5/9/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/lecriture-en-direct-de-julien-bismuth>.

<sup>26</sup> Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle aura*, note 35, p. 33 et note 17, p. 81.

<sup>27</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, p. 21.

celle que l'on fait et non celle que l'on a – est interactive et consiste à rétablir une continuité entre soi et l'environnement devant une situation problématique. Tout type d'expérience – y compris les expériences esthétiques et/ou artistiques<sup>28</sup> – engage une enquête en vue de trouver des solutions adaptées grâce à une recherche de données, d'une phase réflexive d'élaboration des solutions et de tests, jusqu'à la découverte d'une solution qui convienne. C'est même, selon J. Dewey, l'expérience esthétique qui permet de comprendre ce qu'est l'expérience – ce pourquoi il place l'expérience au centre de sa philosophie de l'art – en ce qu'elle est à la fois une expérience « complète et intégrée »<sup>29</sup>, qui lorsqu'elle est saisie dans son unité permet de relier les éléments d'une expérience les uns aux autres. « L'art, dans sa forme, unit phase d'action et phase de réception, flux et reflux de l'énergie, unité qui fait qu'une expérience est une expérience. »<sup>30</sup> L'expérience, comprise en tant que relation entre ces deux phases, permet de saisir « la relation réciproque qu'entretient l'art en tant que production avec la perception et l'évaluation en tant que facteurs de plaisir. »<sup>31</sup> Cette continuité entre la phase de production et la phase de réception au sein de l'expérience de l'art permet de mettre en évidence l'inséparabilité de l'idée, de l'action et du médium. Ce qui se conjugue comme articulation d'une idée dans des actes ou des opérations mettant en œuvre un ou des médiums ne forme en réalité qu'une seule et même chose : la pensée en action. Le médium n'est médium que dans la mesure où il entre à titre constitutif dans un processus de pensée en action.

C'est en cela qu'il paraît important de prendre en considération la dimension expérimentuelle de l'art dans la compréhension du fonctionnement des œuvres d'art. Le choix de l'intermédialité, pour un artiste, tient généralement dans le désir de chercher d'autres moyens d'expression, d'explorer des représentations du monde et de sortir des bornes de la représentation préconstruite. Si selon l'expression de McLuhan « la rencontre entre deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles », ce n'est que par l'expérience active qui en est faite, tant du point de vue du créateur que du récepteur. Sans la notion de cette inséparabilité de l'idée, de l'action et du ou des médiums réunis au sein de l'expérience, nous risquons de passer à côté de l'un des enjeux les plus importants de l'intermédialité, qui n'est pas une simple exploration des possibilités techniques de la mise en relation de différents médiums en vue de créer de nouveaux objets artistiques séparément de l'expérience qu'engage l'intermédialité. L'œuvre intermédiaire, en s'insérant dans une expérience, perd son caractère d'objet et devient un corrélat actif, pris dans un processus et un réseau d'usages, renouant ainsi avec le processus qui lui a donné naissance. Les expérimentations intermédiaires produisent des effets de déplacement qui donnent à l'expérience artistique la forme de l'enquête exploratoire. On peut considérer l'intermédialité comme une création de nouveaux formats, à la lumière de ce qu'Olivier Quintyn désigne comme un retraitement de formats au sein d'une pragmatique du format des œuvres, à savoir « un travail de retraitement second d'une médiation, qui remet en jeu un mixte *a priori* indivis de médium et de message. »<sup>32</sup> Selon lui, « le format produit ou active des cadres génériques et pragmatiques qui règlent les contenus référentiels de l'œuvre [...] ainsi que les interactions possibles que nous entretenons avec elle »<sup>33</sup>. Du point de vue du format, il n'y a pas de distinction d'essence entre médium et message, pas plus qu'il ne sont essentiellement liés l'un à l'autre.

Lorsqu'on l'envisage [le format] non plus comme un simple véhicule ou un simple *intermédiaire* causal qui transporteraient passivement du contenu, mais comme un véritable *médiateur* (qui associe et agrège de façon mobile des *collectifs* d'acteurs sociaux), ce qu'on désigne par un « format » équivaut à une *chaîne de traduction et de médiation* qui relie en les transformant des acteurs humains et des acteurs non humains, institutionnels et techniques. Passer d'un format à un autre revient à redéployer ou retracer les collectifs et les situations qui étaient intriqués ou condensés

---

<sup>28</sup> Le continuisme de J. Dewey l'engage à ne pas dissocier les termes « artistique » et « esthétique » : « Nous ne possédons pas de mot en anglais qui comprenne sans équivoque ce qui est signifié par les deux mots « artistique » et « esthétique ». Comme le terme « artistique » fait principalement référence à l'acte de production et que l'adjectif « esthétique » se rapporte à l'acte de perception et de plaisir, l'absence d'un terme qui désigne simultanément les deux processus est malencontreuse. Cela a parfois pour effet de les dissocier et de présenter l'art comme un élément superposé au matériau esthétique, ou bien, à l'opposé, cela conduit à supposer que, puisque l'art est un processus de création, la perception d'une œuvre d'art et le plaisir qu'elle procure n'ont rien en commun avec l'acte de création. », *Ibid.*, p.71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>32</sup> Olivier Quintyn, *Implémentations/Implantations*, p. 57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 43.

dans la version première de ce « réseau », à produire une autre version de la réalité par une autre manière (relativiste) de faire des mondes symboliques.<sup>34</sup>

Il me semble intéressant d'envisager l'expérience de l'intermédialité sous l'angle d'une pragmatique du format, telle qu'elle est définie ici, dans la mesure où elle met clairement en évidence le fait qu'en passant d'un format à un autre, la pratique intermédiaire, l'œuvre et l'expérience qui en résultent peuvent (re)construire de manière active notre expérience du monde en provoquant de façon expérimentale une remise en question de nos anciens usages.

*Développements*<sup>35</sup> est un catalogue d'exposition où en lieu et place de « photographies numériques au BlackBerry Bold 9900. Tirage sur papier argentique spécial », Jérôme Game présente des « photographies » d'un autre type composées de blocs-textes, chacune numérotée et datée. Il s'agit de développer une relation entre texte et image via le texte et de viser le monde « comme ce qui arrive aux choses »<sup>36</sup>.

Le ciel a mangé presque  
toute l'image est pleine de  
nuages flottant dans le  
bleu pâle. La piste en gris clair  
est tout en bas, la pelleteuse  
d'un engin de chantier levée  
contre le bord du cadre en  
ombre chinoise.

21.43.24  
2013<sup>37</sup>

J. Game performe la lecture de ce texte en projetant le cadre vide de diapositives, qu'il fait défiler au rythme des pages. Le spectateur peut imaginer dans ce cadre la position des éléments décrits dans chaque bloc-texte et expérimenter ainsi une forme de relation de traduction entre texte et image, où celle-ci serait déclenchée et en quelque sorte rendue visible par la lecture du texte, l'ensemble du dispositif questionnant nos manières de voir. Cette œuvre intermédiaire interroge d'une toute autre manière que la performance d'écriture de J. Bismuth, l'idée de la transformation d'un texte en image. L'une comme l'autre de ces performances use de l'intermédialité pour remettre en question certains de nos usages habituels du texte et de l'image.

## V. La performance comme lieu de l'expérience intermédiaire

Envisager l'intermédialité dans sa dimension expérientielle permet de mettre en lumière la dimension interactive des œuvres intermédiaires et leur capacité de réaliser une expérience complète au sens que J. Dewey donne à ce terme. La combinaison de différents médiums n'aura d'effet que si elle s'accompagne de l'expérimentation d'une autre version du monde dénouant des crampes ou des crispations mentales, assouplissant des règles ou des croyances, ébranlant des modes de pensée ou des représentations figés. Or rien de ceci ne peut avoir lieu indépendamment d'une expérience située en un temps et en un lieu donnés. L'œuvre intermédiaire ne peut être pensée en dehors de la temporalité de l'expérience intermédiaire, car c'est cette expérience qui la définit. Ceci apparaît clairement dans l'une des pratiques artistiques où le recours à l'intermédialité est le plus fréquent : la performance. Selon J.-P. Cometti, « la performance constitue un paradigme des conditions et de la compréhension de l'« art », c'est-à-dire de ce que ce mot recouvre dans les différents usages que l'on peut en faire. »<sup>38</sup> La performance met en évidence les conditions qui doivent être réunies pour qu'une œuvre, et à fortiori une œuvre intermédiaire, soit perçue et fonctionne en tant que telle, notamment par le fait que la production et la réception artistiques y sont simultanées. Si l'on entend l'intermédialité comme une combinaison de moyens de transmettre une information, celle-ci n'atteindra sa cible que dans l'interaction entre ma vie et ce que l'œuvre peut y changer le temps de l'expérience que j'en fais. L'œuvre n'existe pas indépendamment de cette expérience, du moment et des conditions dans lesquelles elle est perçue<sup>39</sup>. C'est dans l'interaction entre les différents médiums mis en relation et celui qui en fait l'expérience que se définit le fonctionnement de l'œuvre intermédiaire. Les

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>35</sup> Jérôme Game, *Développements*, Paris : Editions Manucius, 2015.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>38</sup> Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle aura*, p. 83.

<sup>39</sup> Un tel constat tendrait à faire de toutes les œuvres, des œuvres autographiques. Voir sur ce point Jean-Pierre Cometti, *La nouvelle aura*, note 17 p. 81.

œuvres intermédiaires reconfigurent ainsi des formes de socialité, dans la mesure où elles entrent en communication avec l'horizon humain, c'est-à-dire avec les autres secteurs de l'expérience.

J'illustrerai ces dernières réflexions avec le récit d'une performance de Louise Hervé et Chloé Maillet. Connues pour leurs conférences décalées qu'elles présentent *in situ* en uniformes ou qu'elles délèguent à des acteurs, ces deux artistes anthropologues et historiennes travaillent au carrefour de la vidéo, des textes de fiction et de la performance – notamment autour de personnages et de lieux historiques. Dans « La performance de Prosper Enfantin, ou les saint-simoniens », elles retracent l'histoire de la fondation du groupe des Saints-Simoniens en 1830 par Barthélémy Prosper Enfantin, y injectant des éléments de fiction, des références littéraires ou cinématographiques. Elles proposent de multiples versions de cette histoire, déclinée en textes, performances ou installations. À la fin de l'une de ces performances au Centre Pompidou<sup>40</sup>, l'une des deux artistes demande à un membre du public de l'aider à boutonner le corset de Prosper qu'elle endosse. Les saint-simoniens, eux-mêmes praticiens de la performance publique, attachaient une symbolique d'entraide humaniste à ce vêtement car il nécessitait l'aide d'une autre personne pour le fermer. Ce geste final vient boucler le processus de mise en abyme de cette performance : le public, en y prenant part, y fait entrer la part de réel suffisante pour transformer ce mixte d'histoire et de fiction en une réalité qui atteste non seulement du pouvoir de l'art d'éclairer d'un autre regard des pans entiers du réel – ici l'histoire des saint-simoniens telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous –, mais aussi du fait que ceci ne peut advenir sans être activé par l'expérience – l'aide – du public.

C'est ce que les arts de la performance, comme lieu par excellence de l'intermédialité et d'une simultanéité de la création et de la réception, rendent manifeste. L'expérience joue un rôle fondamental dans l'activation des œuvres d'art intermédiaires, en ce que l'entrecroisement de différents médiums artistiques suppose une plus grande participation du spectateur ou du lecteur dans l'implémentation des différents systèmes symboliques impliqués dans le fonctionnement des œuvres. Une plus grande prise en compte de la dimension expérientielle de l'intermédialité dans les études intermédiaires permettrait sans doute de déplacer l'attention de la question ontologique ou sémiotique de l'interaction des médiums entre eux vers la question anthropologique ou pragmatique de la forme que cette interaction donne à l'expérience humaine, qui n'est au fond guère éloignée de la question de la forme que l'expérience humaine donne à l'interaction des médiums artistiques.

---

<sup>40</sup> Louise Hervé et Chloé Maillet, «La performance de Prosper Enfantin, ou les saint-simoniens», Festival Extra ! La littérature hors du livre, Centre Pompidou, 9 septembre 2017.