



Publif@rum 29, 2018

Pratiques artistiques intermédiales

Elisa BRICCO, Nancy MURZILLI

Des pratiques artistiques intermédiales

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Elisa BRICCO, Nancy MURZILLI, *Des pratiques artistiques intermédiales*, Pratiques artistiques intermédiales, Publif@rum, n. 29, pubblicato il 2018, consultato il 03/07/2024, url: http://farum.it/publif@rum/ezine_pdf.php?id=411

Editore Publif@rum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova)

<http://www.farum.it/publif@rum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publif@rum/ezine_articles.php?art_id=411

Document généré automatiquement le 03/07/2024.

Des pratiques artistiques intermédiales

Elisa BRICCO, Nancy MURZILLI

Ce nouveau numéro de Publifarum entend contribuer à la réflexion sur les pratiques artistiques intermédiales à travers une approche interdisciplinaire où des propositions théoriques sont accompagnées d'études de cas.

Au cours des dernières décennies du XXe siècle et au début du XXIe siècle on assiste à une augmentation de la production d'œuvres où la circulation entre les pratiques créatives joue un rôle important voire primordial. Dans les domaines de la littérature, des arts visuels et des nouveaux médias, entre autres, les termes d'hybridation, d'intermédialité, d'intersémiotité, d'interartité, nous permettent de décrire l'entrecroisement des pratiques où les emprunts au cinéma, à la photographie, à la vidéo (par exemple) jouent un rôle important sinon prépondérant. La terminologie doit être à même de prendre en compte toutes les activités d'intégration de différents médias qu'on relève aujourd'hui dans le domaine des arts : roman-exposition, lecture/vidéo/performance, art conceptuel, nouveaux médias artistiques, flash mob, etc. Le déploiement des manifestations artistiques à l'extérieur des lieux qui lui sont institutionnellement assignés est l'une des conséquences visibles de ce phénomène, relevant souvent de collaborations entre artistes provenant d'horizons culturels divers. Les jeux de circulation intersémiotique étant désormais pratique courante, il devient fondamental de pouvoir rendre compte de ce que les nouvelles formes d'intermédialité révèlent des pratiques artistiques.

Si la relation entre le texte et l'image est la plus développée, dernièrement on assiste à l'essor de pratiques littéraires hors du texte : des performances qui s'inspirent de textes écrits, des créations de textes hybrides, des transpositions trans et intermédia. Néanmoins, la notion d'intermédialité reste vague comme l'explique Irina Rajewsky dans un article intitulé « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat »¹, où elle illustre les différentes acceptions de ce terme qui, depuis plus que cinq lustres, sont au centre des discussions des experts et qui acquiert des connotations diverses auprès de groupes de recherche, voire d'auteurs, différents. Ainsi, nous pouvons considérer l'intermédialité comme une catégorie d'analyse et, spécialement dans le contexte où « la qualité de l'intermédiaire se rapporte [...] au processus de production, donc au processus de transformation d'un <texte> source ou d'un substrat <textuel> ancré dans un médium spécifique dans un autre médium » (Rajewsky 2015 : 35). Mais nous pouvons également considérer l'intermédialité « au 'sens propre' du terme, c'est-à-dire au sens d'une véritable mise en relation (et en comparaison) de médias et donc d'un dialogue productif entre eux » (Rajewsky 2015 : 24). Et nous pouvons envisager de manière plus ponctuelle les « pénétration[s] et [les] remaniements des formes d'expression spécifiques au médias réciproques et ainsi des processus de mutations formelles ou de transformations médiales, au cours desquelles [...] apparaît un différentiel média » (Rajewsky 2015 : 38). Les articles de ce numéro illustrent cet état des lieux.

Les études qui le composent démontrent la vitalité et la diversité des pratiques et des approches. Les objets examinés sont en effet très différents, les formes intermédiales les plus actuelles comme les flash mobs, les vidéos enregistrant des performances artistiques, les spectacles et les installations multimédia, côtoient des formes plus 'classiques' comme la transposition intermédiaire (du roman à la bande dessinée), la transmédia romanescque et la narration visuelle du roman graphique. Les auteurs analysent chacune de ces formes en mettant en relief les caractéristiques de la relation entre les médias et en discutant de celle-ci selon les approches les plus variées : le manque de consensus terminologique évoqué plus haut se constate dans les articles et varie selon les présupposés théoriques adoptés. Un point commun parmi les discours développés se situe dans l'attention portée à la réception des objets hybrides : les auteurs prennent en compte le point de vue du spectateur/lecteur et mettent en relation les processus de la création avec ceux de la réception. Le rôle du public devient ainsi fondamental dans la création intermédiaire du signifié, bien au-delà de ce qu'avaient avancé les théories de la lecture : la co-construction de l'œuvre et de sa lecture/appréciation/compréhension/appropriation est devenue désormais partie intégrante des activités des artistes et créateurs.

Le volume est composé de deux parties qui se divisent entre des réflexions sur les enjeux d'une narration combinée aux images (Mougin, Riu-Comut, Cecchi, Donatelli) et sur ceux d'une mise en scène intermédiaire ou transmediale (Méaux, Pluta, Girard). Dans chacun des textes, l'attention à la réception est l'élément fédérateur.

Pascal Mougin s'intéresse à la vidéo d'une performance d'Agnès Geoffray et en analyse le récit au moyen d'outils narratologiques : l'objet 'transmédia' est la source d'un malaise pour l'observateur, car il met en question l'opposition classique en théorie de la fiction entre le pacte de suspension volontaire de l'incrédulité qui régit la feintise ludique et la feintise

sérieuse qui vise à tromper en faisant passer pour vrai un récit inventé. Le choix de présenter une performance filmée met à l'épreuve la volonté de croire du récepteur.

Bastien Daret s'interroge sur la réception de la forme de narration transmédiatique immersive qu'est le blockbuster hollywoodien. Il dégage trois types de stratégies immersives (immédiate, participative, et environnementale) sur lesquelles s'appuient les blockbusters. Le Blockbuster enveloppe le spectateur via les divers médiums qu'il peut emprunter (film, jeux vidéo, BD) et supports sur lesquels il peut être visionné, et place ainsi son corps au centre d'une toile narrative complexe.

Laurence Riu-Comut examine l'empreinte du western dans le roman de Robert Coover. Le modèle du western, les topoï du genre, les personnages stéréotypés sont réélaborés et détournés par un regard ironique sinon parodique. Le lecteur/spectateur est invité, par le va-et-vient entre les deux formes et les deux genres, à réfléchir à la perte de repères dans un monde vide de sens en même temps qu'à la possibilité de le réinventer via le jeu intersémiotique entre les codes du western et ceux du roman.

La même sorte de combinaison est mise en place dans la bande dessinée, comme le montre Dario Cecchi en se penchant notamment sur la série des célèbres Peanuts de Charles Schultz. Son analyse vise à montrer que la narration de la bande dessinée permet d'approfondir la réflexion sur le concept de remédiation (BOLTER, GRUSIN 1999) parce que sa composition est le résultat d'une opération intermédiaire qui, plus qu'une combinaison de mots et d'images, se présente comme un montage d'« images en arrêt ».

Bruna Donatelli se penche sur la question de la transmédiatité à travers les diverses réécritures de *Salammbô* de Flaubert mises en œuvre par Philippe Druillet. Du roman à la bande dessinée artistique, en passant par le jeu vidéo et le spectacle multimédia, l'auteur démontre une profonde fidélité à son modèle, à l'inspiration flaubertienne et à l'inspiration créatrice que le personnage énigmatique de Salammbô suscite en lui, malgré le renouvellement continu des formes.

Frédéric Mathevet, s'interroge de son côté sur les enjeux intersémiotiques et intermédiaires de la partition graphique augmentée envisagée comme un diagramme au sens deleuzien du terme, à savoir, comme une surface sensible de réception de mouvements, de rythmes et de modulations, possédant le double pouvoir de décrire et de suggérer un scénario. Le diagramme, en tant qu'il intervient à divers niveaux dans les constructions sociales, peut redistribuer les rapports dans le champ social et organiser un nouveau type de réalité. L'œuvre peut dès lors être pensée comme une « écopraxie », un moment d'expérimentation des constituants sémiotiques d'une construction sociale et collective.

Les installations photographiques d'Emmanuel Pinard, étudiées par Danièle Méaux, proposent un parcours inédit au visiteur qui n'est plus confronté à des images isolées et géantes accrochées aux murs, comme souvent dans les espaces expositifs. Dans l'installation « Nantes – Pornic », à travers la combinaison de divers éléments (sonores, textuels, graphiques), l'observateur peut suivre un trajet virtuel et recomposer l'espace de l'exposition en pénétrant ainsi au mieux les interrogations de l'artiste sur l'aménagement de l'espace urbain.

Izabella Pluta analyse l'utilisation de robots sur la scène par le metteur en scène japonais Oriza Hirata. Celui-ci, grâce à une collaboration avec l'ingénieur en robotique Hiroshi Ishiguro et son laboratoire, exploite les effets intermédiaires de la mise en scène du robot humanoïde Géminoïde F. dans un spectacle où le public est directement impliqué en assumant les rôles d'observateur et de co-créateur de l'œuvre hybride à laquelle il assiste

Noémie Fargier s'interroge sur la façon dont l'intermédiatité mise en œuvre dans les dispositifs théâtraux inventés par le collectif berlinois Rimini Protokoll, où chaque médium introduit un niveau de réalité différent, peut constituer un point de départ pour articuler la réflexion sur le monde mondialisé à celle de ses médias.

Annick Girard se penche sur la place du public dans les flashmob de musique classique, en particulier de l'« Ode à la joie » de Beethoven. Elle met en relief l'aspect régénérateur des classiques par les pratiques 'cultistes' et par le passage à la transmédiatité, de la performance à la vidéo.

Notes

[21](#) Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédiatité en ébullition : 25 ans de débat ». In *Intermédiatités*, éd. par Caroline Fischer. Paris : Lucie éditions, « Pratiques comparatistes », 2015, p. 19-54.

Pour citer cet article :

Elisa BRICCO, Nancy MURZILLI, *Des pratiques artistiques intermédiaires*, Pratiques artistiques intermédiaires, Publifarum, n. 29,

pubblicato il 2018, consultato il 03/07/2024, url: http://farum.it/publiforum/ezone_pdf.php?id=411