



HAL
open science

Intermediality is no longer needed ” (Dick Higgins, 1981) ? Origine et devenir d’un concept

Agathe Mareuge

► To cite this version:

Agathe Mareuge. Intermediality is no longer needed ” (Dick Higgins, 1981) ? Origine et devenir d’un concept. Patricia Viallet. Formes et (en)jeux de l’intermédialité dans l’espace européen, Königshausen & Neumann, pp.185-201, 2020, 978-3-8260-6616-0. hal-03381502

HAL Id: hal-03381502

<https://hal.science/hal-03381502>

Submitted on 15 Feb 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.

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.

« Intermediality is no longer needed » (Dick Higgins, 1981) ? Origine et devenir d'un concept

En 1981, Dick Higgins écrit : « Quant à la notion d'intermédialité, elle est devenue superflue. » Comment l'artiste-théoricien Fluxus en vient-il à affirmer à cette date que l'intermédialité n'est plus pertinente, lui à qui l'on doit la première théorisation essentielle de la notion d'*intermedia* quinze ans plus tôt, en 1966 ? Si la notion d'*intermedia* – de même que les œuvres intermédiales qu'elle désigne – étaient selon Higgins nécessaires lors de leur apparition et ont connu par la suite une fortune certaine, la notion d'intermédialité, qu'il utilise pour la première fois en 1981 et qui constitue l'outil descriptif permettant de mieux saisir les intermédia, semble pour lui d'emblée dépassée, car elle n'est pas suffisamment discriminante dans un paysage artistique où les intermédiés se sont peu à peu imposés. Pourtant, le début des années 1980 constitue précisément le moment où la notion d'intermédialité commence à s'affirmer comme approche disciplinaire dans la recherche en littérature et en art. En revenant sur l'origine et le devenir de ces deux notions, l'article pose la question plus générale de la pertinence historique et sociale de l'art ainsi que celle des outils analytiques qui peuvent être mis en œuvre pour saisir les développements artistiques contemporains ; il examine deux prolongements possibles au couple intermédia/intermédialité depuis les années 1980, avec les doubles notions de performance/performativité et d'arts des médias (*Medienkunst*)/théorie des médias (*Medientheorie*).

In 1981, Dick Higgins declared : “Intermediality is no longer needed.” Why did this Fluxus artist and theoretician claim that intermediality was not relevant any more, when he himself had defined the concept of *intermedia* fifteen years prior, in 1966? The notion of intermedia – as well as the intermedial artworks it is referring to – had been, according to Higgins, necessary at that time and had known quite some success since then. Higgins mentioned the term “intermediality”, which in turn designates a descriptive tool allowing to better analyse intermedial artworks, for the first time in 1981, and immediately considered it obsolete, because he deemed it not to be sufficiently precise in the changed landscape of contemporary art where intermedial artworks had become more prevalent - ironically at the same moment when the concept began to gain traction as an analytical tool in literature and art history. This paper considers the origin and the development of both notions (*intermedia/intermediality*) and asks, more generally, what the historical and social relevance of art can and should be, as well as the relevance of the conceptual tools one can employ to understand actual artistic developments. In its final part, the paper focuses on two possible continuations of the pair *intermedia/intermediality* : performance art/performativity and media art/media theory.

Les intermédia ont tendance à devenir des médiums familiers. Le roman visuel est devenu une forme très reconnaissable pour nous. Nous en avons connu de nombreux ces vingt dernières années. Il est redevenu incongru de souligner son ancien statut intermédiaire (situé entre art visuel et texte) ; on veut aujourd'hui savoir de quoi parle tel ou tel roman visuel et comment il marche ; quant à la notion d'intermédialité, elle est devenue superflue.¹

Ce paragraphe constitue le cœur d'un texte rédigé en 1981 et publié en 1984 par l'artiste fluxus Dick Higgins. Ce dernier y fait retour sur la notion d'*intermedia*,² qu'il a forgée en 1966, et la redéfinit quinze ans plus tard en y adjoignant la notion d'intermédialité, absente du texte de 1966. Si le texte de 1966³ est assez bien connu, l'étonnant bilan proposé par Higgins l'est beaucoup moins. Comment l'artiste-théoricien, constatant l'indéniable fortune du terme dans les quinze années qui se sont écoulées, en vient-il à affirmer qu'elle n'est plus pertinente désormais ?

Dans ce passage, et c'est le seul dans les écrits qu'il consacre à ce sujet, Higgins opère une distinction entre un certain type d'œuvres – les intermédia – et l'outil descriptif permettant de mieux les saisir – la notion d'intermédialité. En 1966, il n'est encore question que des intermédia. Il est vrai qu'à cette date, alors que les œuvres y ressortissant se multiplient considérablement, insister sur la spécificité de leur nature – intermédiaire, donc – constitue déjà en soi un geste critique fort. En revanche, en 1981, le contexte théorique est tout autre : cela fait déjà une dizaine d'années que Julia Kristeva a introduit, en lieu et place de la notion d'intersubjectivité, celle d'intertextualité, en se référant à la polyphonie bakhtinienne. À sa suite, Gérard Genette a poursuivi le travail d'élaboration théorique pour en faire un outil d'analyse dans le champ littéraire. En 1981, année où Higgins revient

¹ « Further, there is a tendency for intermedia to become media with familiarity. The visual novel is a pretty much recognizable form to us now. We have had many of them in the last twenty years. It is harping on an irrelevance to point to its older intermedial status between visual art and text; we want to know what this or that visual novel is about and how it works, and the intermediality is no longer needed to see these things » (Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses : Intermedia » (1981), *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia*. Chicago : Southern Illinois University Press, 1984. Nous citons d'après l'édition publiée en ligne : Dick Higgins, *Horizons*. ubu editions, 2007, p. 26-31, cit. ici p. 29. Trad. française de Pascal Krajewski : « Synesthésie et Intersens : les intermédia ». In : *Appareil* [En ligne], 2017 (18, Art et médium 2 : les médias dans l'art, sous la direction de Pascal Krajewski), URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2379> (consulté le 23 janvier 2019).

² Dick Higgins parle dans son texte d'« *intermedium* » au singulier et d'« *intermedia* » au pluriel, employant d'ailleurs majoritairement la forme plurielle. Nous reprenons cette graphie et réservons la forme « médias » aux médias de masse tels que la presse, la télévision et internet.

³ « Intermedia », *Something Else Newsletter n°1*. New York City : Something Else Press, fév. 1966, repr. Dick Higgins, *Horizons*, p. 21-26.

sur les notions d'intermédia et d'intermédialité, le slaviste autrichien Aage A. Hansen-Löve publie son article « Intermedialität und Intertextualität », et au cours de la décennie suivante se constitue peu à peu, au sein des études des médias, et notamment en Allemagne sous la houlette de Jürgen E. Müller, le champ des études intermédiales ou de l'intermédialité,⁴ dans un commun souci d'ouverture et de décloisonnement entre les disciplines. L'intermédialité sera, au fil des années et même des décennies, définie et redéfinie, notamment par rapport aux notions voisines d'intersémiotité, d'interesthétique ou d'interartisticité.⁵ Autrement dit, lorsque Higgins déclare que la notion est déjà dépassée, nous n'en sommes qu'aux prémices de son affirmation comme approche disciplinaire chez les chercheurs.

Provocation ou pragmatisme ? Nous essaierons de saisir les enjeux de ce diagnostic audacieux formulé par l'artiste en 1981, en l'inscrivant dans la perspective diachronique de son émergence et de son devenir. Pourquoi le terme d'intermédia était-il nécessaire en 1966, que nous apprend-il sur l'art et sur la théorie de l'art chez Higgins et chez Fluxus, et avec quoi peut-on envisager de le prolonger lorsqu'il devient trop familier, voire caduc ? En interrogeant les deux notions d'intermédia et d'intermédialité, nous sommes amenés à nous poser avec Higgins la question plus générale de la nécessité ou de la pertinence historique et sociale de l'art, ainsi que celle des outils descriptifs et analytiques qui peuvent et doivent être développés pour saisir ces développements artistiques.

1966 : les intermédia

Comment et dans quel cadre Dick Higgins définit-il d'abord les intermédia en 1966 ? Leur première caractéristique est de se situer à l'intersection entre plusieurs médiums. Il ne s'agit pas des *mixed media*, qui empruntent à plusieurs médiums, mais de formes spécifiques se situant *entre* des médiums existants. Dick Higgins donne pour exemples, dans les années 1910 et 1920, les objets *ready made* de Marcel Duchamp (« entre la sculpture et quelque chose d'autre ») ou les photomontages de John Heartfield (« entre le collage et la photographie »). Pour les années 1950 et 1960, il se réfère aux *combines* de Robert Rauschenberg, aux *environnements* et aux *happenings* d'Allan Kaprow (entre le collage, la musique et le théâtre), ou encore aux poèmes construits (on dirait aujourd'hui : aux poèmes concrets) d'Emmett Williams et de Robert Filliou (entre la poésie et la sculpture). Dick Higgins ne développe pas de façon approfondie ces définitions ; on note du reste une certaine confusion dans les catégories qu'il emploie, puisqu'il met sur le même plan des médiums (la musique, la poésie, la sculpture) et des techniques (le collage) – on pourrait considérer que le collage, comme technique de création rapprochant des éléments disparates, hétérogènes, ouvre la voie aux intermédia.

La deuxième caractéristique des intermédia est de se situer à l'intersection non seulement de plusieurs médiums, mais aussi des médiums artistiques et des médias du quotidien – rejoignant donc ce fameux croisement entre l'art et la vie dans lequel Peter Bürger a vu l'une des intentions principales des avant-gardes du début du vingtième siècle. Cette intersection entre médiums artistiques et médias du quotidien semble cependant, selon Higgins, moins explorée que la précédente ; si le *ready made* ou objet trouvé en constitue l'exemple par excellence, Higgins note, non sans malice :

[...] je ne connais pas de travaux qui auraient volontairement été placés dans l'intermédiaire entre la peinture et les chaussures. La chose qui s'en approche le plus est peut-être la sculpture de Claes Oldenburg, située quelque part entre la sculpture et le hamburger ou la glace esquimau, bien que rien de tout cela ne soit la source de ces images elles-mêmes. [...] Il y a encore fort à faire dans cette direction [...].⁶

Enfin, troisième type d'intersection mise en œuvre par les intermédia, qui rejoint la précédente, ou en découle : la disparition de la séparation entre l'acteur et le public, telle qu'elle se manifeste par exemple dans les *happenings*. Il apparaît que ces trois caractéristiques sont autant de traits propres aux créations de Fluxus... et, avant Fluxus, aux productions du mouvement Dada dans lequel s'origine explicitement Fluxus. Ainsi, si les intermédia ne désignent pas un mouvement artistique situé historiquement – Higgins y insiste –, on les trouve toutefois au sein de mouvements qu'Higgins cherche stratégiquement à mettre en lumière.

En effet, Dick Higgins conclut son texte de 1966 sur l'idée que les intermédia constituent non un mouvement artistique correspondant à un moment donné de l'histoire, mais bien plutôt une innovation technique :

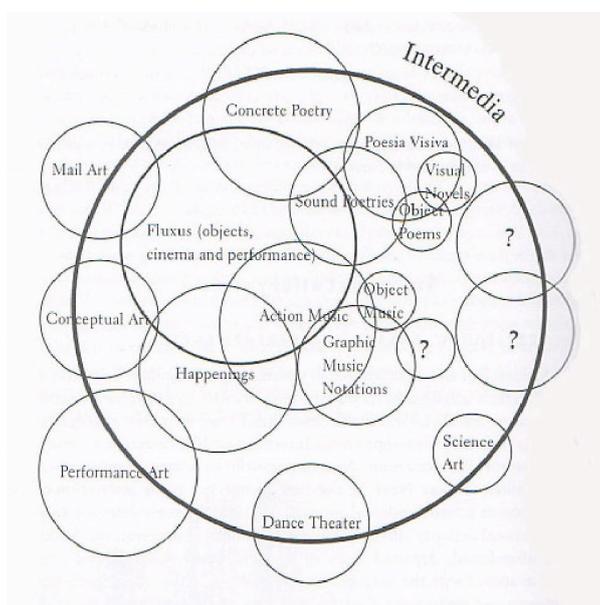
⁴ Je renvoie sur ce point à Caroline Fischer, « *Intermedia* et intermédialité ». In : C. Fischer (dir.), *Intermédialités*. Nîmes : Lucie/SFLGC Editions, coll. Poétiques comparatistes, 2015, p. 7-18 et dans le même ouvrage, à Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », p. 19-54.

⁵ Voir notamment Bernard Vouilloux, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique ». In : *Fabula/Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://atelier.fabula.org/colloques/document4419.php> (page consultée le 23 janvier 2019) et Bernard Vouilloux, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique ». In : Caroline Fischer (dir.), *Intermédialités*, p. 55-70.

⁶ « I cannot, for example, name work which has consciously been placed in the intermedium between painting and shoes. The closest thing would seem to be the sculpture of Claes Oldenburg, which falls between sculpture and hamburgers or Eskimo Pies, yet it is not the sources of these images themselves. [...] There is still a great deal to be done in this direction [...] » (Dick Higgins, « *Intermedia* » (1966), *Appareil*, paragraphe 7 et Dick Higgins, *Horizons*, p. 23).

Est-il possible de parler du recours aux intermédia comme d'un large mouvement inclusif dont Dada, le futurisme et le surréalisme auraient été des phases précoces, précédant l'énorme lame de fond qui nous frappe aujourd'hui ? Ou est-il plus raisonnable de considérer l'utilisation des intermédia comme une innovation historique irréversible, davantage comparable au développement, par exemple, de la musique instrumentale, qu'à celui, disons, du romantisme ?⁷

Les intermédia sont bien, pour Higgins, le fruit d'une nécessité historique. La conclusion du texte renvoie ainsi, de façon circulaire, à son ouverture : le décloisonnement à l'œuvre entre les médiums est le reflet nécessaire, selon l'artiste, de l'évolution de la structure sociale, qui voit se mettre en place une société sans classes (ou du moins dans laquelle les classes doivent disparaître). Le choix d'œuvres recourant à des médiums « purs » correspond selon l'artiste à un modèle de société féodale ; il est désormais historiquement dépassé. Le raisonnement, très pragmatique, de Higgins consiste donc à poser la nécessité pour l'art de tenir compte de l'évolution des structures sociales et technologiques dans l'histoire humaine, sans quoi l'art devient inactuel, perd sa pertinence et sa capacité à parler au public. Un médium « pur », employé isolément, est impropre, car il ne permet aucun commentaire, aucune distance critique à l'égard du monde auquel il appartient (Higgins prend en particulier l'exemple du pop art, qui selon ses termes « dédouane » la misère de la vie quotidienne au sein du monde capitaliste). Au contraire, la production intermédiaire doit offrir des possibilités de dialogue avec le public, et permet seule l'instauration d'une relation critique à la réalité sociale et économique. Ce sont la portabilité, la flexibilité exigées par Higgins et permises par les créations intermédiales qui impliquent la perméabilité de la frontière entre l'acteur et le public.



Dick Higgins, *Intermedia chart*, 1995⁸

Selon un mouvement quasiment inverse, dans le deuxième texte que Dick Higgins consacre aux intermédia à la même époque, il pose la question de l'action que les intermédia peuvent en retour exercer sur le monde, en interrogeant la finalité de leur utilisation. Ce faisant, il déplace le « problème central » de la sphère formelle (comment utiliser les intermédia ?) à la sphère sociale (à quelle fin les utiliser ?). Le texte se clôt sur une sorte d'appel à l'action, revendiquant non plus seulement la nécessité pour l'artiste de produire un art répondant aux nécessités historiques, technologiques et sociales, mais également la nécessité d'utiliser adéquatement l'art (intermédiaire) – c'est-à-dire : au service de la lutte politique.

Si, contrairement à McLuhan et d'autres qui ont les premiers éclairé le problème, nous supposons qu'il y a des forces dangereuses à la manœuvre dans notre monde, ne paraît-il pas approprié de nous allier contre elles, et en guise de nouveau sujet de travail, de nous tourner vers ce qui nous tient vraiment à cœur et ce que nous aimons ou

⁷ « It is possible to speak of the use of intermedia as a huge and inclusive movement of which dada, futurism and surrealism are early phases preceding the huge ground swell that is taking place now ? Or is it more reasonable to regard the use of intermedia as an irreversible historical innovation, more comparable for example, to the development of instrumental music than, for example, to the development of romanticism ? » (*ibid.*, paragraphe 12 et Dick Higgins, *Horizons*, p. 26).

⁸ Le diagramme a été dessiné par Dick Higgins en janvier 1995 à Molvena lors d'une discussion avec Luigi Bonotto et publié en 1995 dans *Dick Higgins*, cat. expos. Milan : Archivio di Nuova Scrittura, 1995, p. 15-16.

détestons ? [...] Il ne suffit pas de parler du Vietnam ou de la crise dans nos mouvements syndicalistes pour nous garantir contre toute stérilité. Nous devons trouver les moyens de dire ce qui doit être dit, au vu de nos nouveaux modes de communication. Pour cela, nous aurons besoin de nouvelles, tribunes, organisations, critères, sources d'information. Il y a du pain sur la planche, peut-être comme jamais. Et nous devons à présent nous atteler à la tâche.⁹

Au fil de ces textes consacrés aux intermédia, c'est bien le double caractère à la fois stratégique et pragmatique de Dick Higgins qui ressort. Stratégique (en même temps que généreux), comme l'a bien montré Bertrand Clavez,¹⁰ puisqu'il se positionne, avec ses textes sur les intermédia, face au happening de Kaprow, au Dé-coll/age de Vostell, et même au Fluxus de Maciunas,¹¹ tout en faisant leur promotion. Et pragmatique aussi, car Higgins s'intéresse à la notion d'intermédia à condition qu'elle soit opératoire et permette de comprendre l'art d'une époque. Pragmatique également dans son engagement au service de l'action – dans son intérêt porté à l'usage fait des œuvres, et donc des œuvres intermédiales, qui mieux que les autres doivent permettre d'agir sur le réel.

1981 : intermédia et intermédialité – l'intermédialité dépassée

Avec le texte de 1981, Higgins franchit une nouvelle étape dans sa réflexion, en distinguant pour la première fois entre *intermédia* et *intermédialité*, c'est-à-dire entre un type d'œuvre et l'outil descriptif permettant de le saisir. Cette distinction permet de préciser sa définition. De même que le terme d'intermédia ne prétendait pas, selon Higgins, être « prescriptif » (les œuvres intermédiales ne sauraient constituer un modèle à suivre), mais se voulait uniquement descriptif – les œuvres non intermédiales ne sont pas disqualifiées, Higgins constate simplement qu'elles sont moins actuelles et pertinentes, moins en prise avec les enjeux sociaux contemporains – la notion d'intermédialité se veut elle aussi un outil descriptif pour comprendre ces mêmes œuvres. Ainsi, l'approche intermédiaire, elle-même décloisonnante par rapport aux disciplines établies, permet de rendre compte de ces œuvres qui échappent aux catégories habituelles.

Higgins le rappelle, les œuvres intermédiales ne sont pas liées à une période historique donnée :

Il n'y a jamais eu aucun mouvement intermédiaire, il ne pouvait pas y en avoir. L'intermédialité [à comprendre ici dans le sens de « nature intermédiaire »] a toujours été une possibilité, depuis les temps les plus reculés.¹²

De même,

aucune œuvre n'a jamais été bonne à cause de son intermédialité. [...] L'intermédialité était simplement une partie de la manière d'être de l'œuvre ; la reconnaître rendait le classement de l'œuvre plus aisé, de sorte que les gens pouvaient comprendre l'œuvre et ses significations.¹³

C'est une fois ceci posé que Dick Higgins peut affirmer que l'intermédialité comme outil descriptif n'est plus requis désormais. Que veut-il dire par là ? Premièrement, en cohérence avec le cadre qu'il a établi, cette affirmation ne signifie en rien que les œuvres intermédiales sont devenues caduques, bien au contraire. Mais précisément, les intermédia sont depuis quinze ans devenus des médiums familiers, aisément identifiables et compréhensibles par le public. Il n'est donc plus nécessaire d'insister sur leur nature intermédiaire, puisque celle-ci est maintenant bien connue. Et surtout, il y a l'idée chez Higgins que les intermédia sont devenus tellement omniprésents que souligner leur caractère intermédiaire ne dit plus rien de l'œuvre. Autrement dit, la notion d'intermédialité est devenue superflue pour la raison précise qu'elle n'est plus suffisamment discriminante pour être véritablement opératoire. Victime en quelque sorte de son succès, elle est devenue trop évidente pour servir encore l'analyse. Persévérer dans l'usage de

⁹ « If we assume, unlike McLuhan and others who have shed some light on the problem up until now, that there are dangerous forces at work in our world, isn't it appropriate to ally ourselves against these, and to use what we really care about and love or hate as the new subject matter in our work ? [...] Simply talking about Viet Nam or the crisis in our Labor movements is no guarantee against sterility. We must find the ways to say what has to be said in the light of our new means of communicating. For this we will need new rostrums, organizations, criteria, sources of information. There is a great deal for us to do, perhaps more than ever. But we must now take the first steps », Dick Higgins, « Statement on Intermedia » (3 août 1966). In : Wolf Vostell (éd.), *Dé-coll/age*6*. New York : Something Else Press, juillet 1967 (trad. française de Pascal Krajewski, « Déclaration sur les intermédia ». In : *Appareil*).

¹⁰ Bertrand Clavez, « Intermedia, retour aux sources », texte issu d'une communication présentée lors du colloque « Esthétiques intermedia : approches historiques » (organisé par Annie Gentès, Isabelle Rieusset-Lemarié). URL : <https://sites.google.com/site/bertrandclavez/articles-parus/intermedia> (consulté le 23 janvier 2019).

¹¹ Comme le rappelle Bertrand Clavez, les textes de Higgins sont contemporains de l'anthologie *Assemblages, Environnements and Happenings* d'Allan Kaprow (1966), de l'anthologie *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau réalisme* de Wolf Vostell et Jürgen Becker (1965) et enfin du Fluxkit de George Maciunas, second numéro anthologique des éditions Fluxus.

¹² « There was and could be no intermedial movement. Intermediality has always been a possibility since the most ancient times [...] », Dick Higgins, *Horizons*, p. 28 (trad. française de Pascal Krajewski, « Synesthésie et Intersens : les intermédia »).

¹³ « No work was ever good because it was intermedial. [...] The intermediality was merely a part of how a work was and is ; recognizing it makes the work easier to classify, so that one can understand the work and its significances », *ibid*.

cette notion serait même contre-productif, voire dangereux : « Ce qui fut utile au commencement deviendrait, en s'installant, une obsession qui freinerait la circulation de l'œuvre, et aussi ses besoins et ses potentialités. »¹⁴ Recourir encore à la notion d'intermédialité enfermerait l'œuvre dans une grille de lecture unique et porterait considérablement atteinte à son ouverture et à sa richesse sémantiques.

Bien plutôt, il importe de se demander encore et toujours de quoi parle l'œuvre et comment elle fonctionne ; « entre quelles choses connues [elle] se tient », pour ouvrir un processus critique au sujet de l'intermédia en question. Higgins demeure assez flou quant aux processus herméneutiques à mettre en œuvre :

[il] me semble que si l'on veut améliorer sa compréhension d'une œuvre, il faut regarder ailleurs – vers tous les aspects d'une œuvre (et pas seulement vers ses origines formelles), ainsi que vers les horizons que l'œuvre implique – afin de trouver un procédé herméneutique approprié pour voir le tout de l'œuvre dans la relation qu'elle entretient avec moi.¹⁵

Cette conclusion de son essai invite à mettre ce dernier en relation avec les autres chapitres qui composent en 1984 son ouvrage *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Le texte « Intermedia » en constitue le deuxième chapitre, précédant des essais consacrés aux stratégies de la poésie visuelle, à une taxinomie de la poésie sonore, à la « musique sans catharsis », à la performance post-moderne et à la performance prise socialement, à une histoire et une contextualisation de ce que fut Fluxus, et enfin au poème à l'intérieur du poème. L'essai introductif, qui donne son titre à l'ouvrage, précise les relations qu'entretiennent entre eux les différents arts ou différents médiums, ainsi que celles qui les lient, au-delà de la sphère proprement esthétique, au champ culturel au sens large. Higgins parle à ce propos des « relations dialectiques < propres > », ou intrinsèques, des « champs de notre expérience », et explique ainsi :

La peinture a cessé d'être une simple affaire de couleurs se tenant sur une toile dans le monde de l'art visuel : la peinture migre, s'abstrait elle-même de ses bases traditionnelles et pénètre le monde extérieur, interagissant et fusionnant avec d'autres médiums pour former la poésie visuelle, la musique visuelle, qui elles-mêmes deviennent à leur tour de nouveaux médiums capables de migrer encore plus loin.¹⁶

Dans ce contexte, Higgins introduit ce qu'il appelle « *émigré arts* », une notion qui vient compléter celle des intermédia en élargissant le propos au domaine extra-artistique – une sorte d'« intermédialité augmentée », pourrait-on dire. Il mentionne ainsi les possibilités de fusions entre principes philosophiques et référents culturels ; et plus généralement, entre l'art et la vie.¹⁷ Il est intéressant de noter qu'au nombre des fusions entre médiums artistiques et médiums extra-artistiques, Higgins compte celles entre art et théorie : « On pourrait même avancer que le meilleur du structuralisme, dans des œuvres telles que *S/Z* de Barthes, est intermédiaire entre l'art et la sociologie. »¹⁸ Insistant donc sur le geste de réflexion critique, lié de façon dialectique (pourrait-on dire en reprenant ses termes) à l'art sur lequel il porte, Higgins conclut cet essai introductif sur l'étude indispensable de ces phénomènes de « projections », de « migrations » et de « fusions », une étude qui sera « la sémiotique de la fusion des horizons, dont l'herméneutique est un champ de la critique qui nous est désespérément nécessaire. »¹⁹ Et Higgins poursuit :

Nous avons besoin de cette méthodologie de l'interprétation, qui correspond à mon sens à ce que l'herméneutique doit être afin de nous aider, en tant que participants à notre culture, à nous donner des clés de compréhension adéquates de nos horizons, comme des horizons implicites des œuvres que nous rencontrons.²⁰

¹⁴ « What was helpful as a beginning would, if maintained, become an obsession which braked the flow into the work and its needs and potentials », *ibid.*

¹⁵ « But it would seem that to proceed further in the understanding of any given work, one must look elsewhere – to all the aspects of a work and not just to its formal origins, and at the horizons which the work implies, to find an appropriate hermeneutic process for seeing the whole of the work in my own relation to it », *ibid.*

¹⁶ « The areas of our experience have taken on dialectical relationships of their own. Painting has ceased to be a matter of paint staying on the canvas in the world of visual art, but instead painting has come to migrate, abstracting itself from its traditional bases, entering the world outside of itself, interacting and fusing with other media to form visual poetry, visual music, these in turn to become new media capable of migrating yet further », *ibid.* (ma traduction).

¹⁷ « The art/life dichotomy becomes the art/life fusion », *ibid.*

¹⁸ « Perhaps one could even argue that structuralist criticism at its best, in such works as the Barthes *S/Z*, is intermedial between art and sociology », *ibid.* (ma traduction).

¹⁹ « The study of these projections, migrations, and fusions will be the semiotics of the fusion of horizons, of the *Horizontverschmelzung*, the hermeneutics of which is an area of criticism which we desperately need, and of which we have thus far been deprived because of the academics' subservience to fashion », *ibid.* (ma traduction). Pique adressée au monde académique, Higgins déplore que l'herméneutique de ces phénomènes de fusion, ou plus généralement de l'intermédialité, n'ait pas encore eu l'heur d'intéresser les universitaires, soumis aux modes...

²⁰ « We need this methodology of interpretation, which is what I take hermeneutics to be, in order to help us all, as participants in our culture, to give us appropriate ways and understandings of our horizons and of the implied horizons of the works which we encounter », *ibid.* (ma traduction).

Si les termes de fusion et d'horizon peuvent sembler étonnamment vagues, rapportés à l'impératif herméneutique de Dick Higgins, ce qui ressort de cet ultime paragraphe est néanmoins l'exigence d'interprétation des œuvres – qui *in fine* renforce sa conviction du caractère désormais caduc de l'intermédialité comme outil théorique.

On peut souligner l'honnêteté intellectuelle de Higgins, prêt à renoncer à cette notion qu'il avait très largement forgée, et cela au moment où sa fortune critique s'épanouit. En outre, l'importance accordée au geste critique, « métamédial » en quelque sorte, et surtout la conviction que ce geste critique relève (dialectiquement, intrinsèquement) de l'œuvre elle-même, confirme la filiation avec Dada, filiation non plus seulement artistique et poétique, mais aussi esthétique et poétologique, en même temps que culturelle, dans le sens de la fonction dévolue à l'art dans la société par ces deux mouvements. Dans cette filiation esthétique et poétologique s'inscrit, entre autres, la réflexion sur le choix du médium – prélude à la création de l'œuvre intermédiaire ; et cette réflexion prend à son tour place dans un questionnement plus général sur ce que peut ou doit être le rôle de l'art dans un contexte de critique de la civilisation occidentale, et particulièrement de la rationalité occidentale, qui a fait de Dada une véritable « révolution culturelle »²¹ et un moment de rupture philosophique. On pourrait aller plus loin et voir dans le dépassement ou l'évacuation de la notion d'intermédialité chez Higgins un processus cohérent par rapport à ce que fut Fluxus, comme à ce que fut Dada : dans ces mouvements, c'est le geste initial qui compte, et qui l'emporte finalement. Tous deux tirent leur force et leur pérennité précisément du fait qu'ils réfutent le basculement vers une grille de lecture, un programme. Ce que l'on réduit souvent à un caractère négatif, destructeur, voire auto-destructeur (et qui incite à conclure à l'échec ou à l'improductivité de ces mouvements) est en réalité ce qui garantit leur pérennité en sauvegardant leur potentialité critique. C'est bien le fait qu'ils ne perdurent pas qui paradoxalement fait la fertilité de Fluxus et de Dada, invitant à parler, avec Isabelle Danto, de « ratage fécond ».²² Fidèle à l'esprit de Fluxus, Higgins, qui a prôné le rejet des dogmes et des conservatismes, et qui a affirmé la nécessité pour l'art comme pour le théoricien de changer en même temps que le monde change, s'empresse en 1981-1984 de casser ce qui également est en passe de devenir sinon un dogme, du moins une notion bien établie au sein de l'institution académique.

1984/2019 : l'intermédialité, et après ?

On en vient ainsi à se poser une double question : si l'intermédialité, dans la première moitié des années quatre-vingt, est déjà dépassée, quels seraient les outils d'analyse désormais pertinents ? Et puisque ceux-ci doivent répondre aux évolutions esthétiques et technologiques des arts, quels sont précisément les développements des formes artistiques depuis lors, qui sont peut-être encore peu familiers (et nécessitent donc des instruments herméneutiques appropriés) ? Deux tendances principales²³ semblent se dégager, qui de façon remarquable connaissent toutes deux une réception tardive en France, après s'être affirmées dans les espaces germanique et anglo-saxon : d'une part, la performance et son pendant théorique, les études sur la performativité (*Performance-Kunst* et *Performativität*)²⁴, et d'autre part, les arts des médias et la théorie des médias qui s'est peu à peu constituée pour les penser (*Medienkunst* et *Medientheorie*). Les points de recoupement entre ces deux champs artistiques et théoriques sont d'ailleurs nombreux. Ces deux tendances artistiques et théoriques sont déjà en partie amorcées chez Higgins, pour qui la performance constitue la forme intermédiaire par exemple – mais qui ne va toutefois pas théoriser la notion de performatif ou de performativité – et qui par ailleurs, comme le rappelle Bertrand Clavez, est un « pionnier méconnu des nouvelles technologies en art », puisqu'il est l'auteur en 1958 du premier opéra entièrement électronique et, en 1970, d'un ouvrage reprenant ses expérimentations de poésie permutationnelle sur ordinateur.²⁵ On peut donc s'intéresser à la façon dont la pratique et la théorie de ces deux champs que sont la performance/performativité et les arts/théories des médias se sont développées, de façon contemporaine puis dans le sillage des intermédia et de l'intermédialité.

Parmi les contributions à la réception critique des travaux relatifs à la théorie des médias dans l'aire francophone, outre la traduction aux Presses du réel²⁶ de *l'Introduction à une théorie des médias* de Dieter Mersch

²¹ Je reprends ici l'expression de Françoise Lartillot à propos de Dada Berlin, qui vaut selon moi pour Dada en général. Voir Françoise Lartillot (dir.), *Dada Berlin, une révolution culturelle ?*. Nantes : Éditions du Temps, 2004, p. 10. Françoise Lartillot parle de « conversion des théories de la rupture philosophique en acte ».

²² Isabelle Danto, « Fluxus, un ratage fécond ». In : *Esprit* 2012/12 (décembre), p. 134-136.

²³ Il faudrait aussi relever le regain d'intérêt pour le concept même de médium, dont la redéfinition s'est imposée, pour certains théoriciens comme Bernard Vouilloux, comme la conséquence immédiate de l'usage inflationnaire de la notion d'intermédialité. Voir à ce sujet Bernard Vouilloux, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique ». In : *Fabula/Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif (page consultée le 08 mars 2019, particulièrement la première partie « Retour sur des modèles »).

²⁴ Sur la performance comme « expérience intermédiaire », je renvoie à la contribution de Nancy Murzilli dans le présent volume, qui adopte une perspective pragmatiste et s'inscrit dans le prolongement des travaux de Jean-Pierre Cometti, notamment de son ouvrage *La Nouvelle aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, 2016.

²⁵ Bertrand Clavez, « Intermédia, retour aux sources », p. 2.

²⁶ C'est déjà aux Presses du réel, établies à Dijon, que l'on devait l'introduction en France des études se rattachant à la théorie de l'image et à la critique de l'image, telles qu'elles se sont constituées dans l'espace germanique après réception de travaux antérieurs aux

en 2018,²⁷ et la même année, dans la même collection « Médias/Théories », de *Gramophone, Film, Typewriter* de Friedrich Kittler,²⁸ il faut noter deux dossiers essentiels publiés en ligne. Le premier, double, est dû à la revue *Appareil* : en 2016-2017, Pascal Krajewski a dirigé deux numéros consacrés à la question « Art et médium » : « Le médium de l'art »,²⁹ puis « Les médias dans l'art »,³⁰ ce dernier numéro présentant entre autres en traduction française les trois articles de Dick Higgins sur les intermédia. Le numéro suivant est consacré à Kittler, avec un dossier dirigé par Slaven Waelti et Audrey Rieber,³¹ celle-ci ayant en outre coordonné la traduction française des *Médias optiques*, parue en 2015 chez L'Harmattan. Le second dossier essentiel pour ces questions est celui coordonné par Katia Schwerzmann et paru dans *Acta Fabula* à l'automne 2018,³² rassemblant des compte-rendus de lecture consacrés aux traductions françaises d'ouvrages majeurs de Friedrich Kittler, Dieter Mersch, Jussi Parikka, Fritz Heider et Katherine N. Hayles. L'introduction au dossier critique souligne l'importance de la réception – retardée – en France des travaux de la *Medientheorie* allemande, pourtant née en dialogue avec le poststructuralisme français, mais restée ensuite lettre morte de notre côté du Rhin. Si le même phénomène s'est produit pour les études sur la performativité et le performatif (*performative turn*),³³ qui en Allemagne et aux États-Unis se sont eux aussi nourris du poststructuralisme français, en revanche leur réception est encore très modeste en France. À titre d'exemple, l'ouvrage d'Erika Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen*³⁴ de 2004, déjà traduit en quinze langues, ne l'a toujours pas été en français à ce jour.

Si l'on se tourne du côté de l'institution muséale, on peut prendre pour exemple deux lieux qui aujourd'hui, dans l'espace germanophone, incarnent à la fois le caractère désormais bien établi de la performance et des arts des médias, et leur actualité toujours vive : le VALIE EXPORT Center Linz, récemment ouvert, et le ZKM à Karlsruhe, fondé trente ans auparavant par l'ancien compagnon de VALIE EXPORT, Peter Weibel. VALIE EXPORT et Peter Weibel, deux artistes de la même génération que Dick Higgins, ont pratiqué la performance et le happening dès les années soixante et ont rapidement intégré les médias, de façon critique, à leurs productions. Leurs parcours d'artistes, de théoriciens et d'acteurs culturels au sein de l'institution muséale peuvent être lus en dialogue avec les réflexions de Higgins ainsi que comme des prolongements de ses travaux sur les intermédia et l'intermédialité. Le ZKM (*Zentrum für Kunst und Medien*), dont la conception remonte à 1984, a ouvert ses portes en 1989. Il fait aujourd'hui figure de musée de référence à l'échelle internationale pour les arts des médias (Peter Weibel parle volontiers à son propos de « Mecque de l'art des médias », « Mekka der Medienkunst ») et revendique fièrement son classement en quatrième position des cinq meilleurs musées du monde,³⁵ après le MoMA de New York, la Biennale de Venise et le Centre Pompidou à Paris. Pour ses trente ans d'existence, le ZKM a présenté une exposition intitulée *Kunst in Bewegung. 100 Meisterwerke mit und durch Medien. Ein operationaler Kanon* (« Art en mouvement. 100 chefs d'œuvre avec et par les médias »), conçue par Peter Weibel et Siegfried Zielinski. Il s'agit bien, à l'issue de ces trois décennies, de donner à voir au public un « canon » opératoire. Et dans le livret accompagnant l'exposition, Zielinsky propose un schéma retraçant sa « généalogie des arts des médias au XX^e siècle »³⁶ qui peut être lu comme

Etats-Unis, notamment en iconologie. Voir à ce sujet les trois volumes dirigés par Emmanuel Alloa, *Penser l'image* (vol. 1, 2010 ; vol. 2, « Anthropologies du visuel », 2015 ; vol. 3, « Comment lire les images », 2017).

²⁷ Dans une traduction de Stephanie Baumann, Philippe Farah et Emmanuel Alloa, comme premier volume de la collection « Médias/Théories » dirigée par Emmanuel Alloa. La publication originale allemande date de 2006, la réédition de 2016. En revanche, il n'y a pas encore de traduction française des travaux de Sybille Krämer sur la médialité. Son ouvrage *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität* (Frankfurt/Main Suhrkamp, 2008) a toutefois déjà été traduit en anglais et en japonais.

²⁸ Dans une traduction de Frédérique Varguoz ; date de la publication originale à Berlin : 1986.

²⁹ Pascal Krajewski, « Éditorial ». In : *Appareil* [En ligne], 2016 (17), mis en ligne le 19 septembre 2017 (URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2281>, consulté le 08 mars 2019).

³⁰ Pascal Krajewski, « Éditorial ». In : *Appareil* [En ligne], 2017 (18), mis en ligne le 28 septembre 2017 (URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2420>, consulté le 08 mars 2019).

³¹ Audrey Rieber et Slaven Waelti, « Éditorial ». In : *Appareil* [En ligne], 2017 (19), mis en ligne le 02 janvier 2018 (URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2491>, consulté le 08 mars 2019).

³² Katia Schwerzmann, « Introduction au dossier critique <Théorie des médias> ». In : *Acta fabula*, vol. 19, n° 9, « Théorie des médias », octobre 2018 (URL : <http://195.154.199.168/revue/document11596.php>, page consultée le 08 mars 2019).

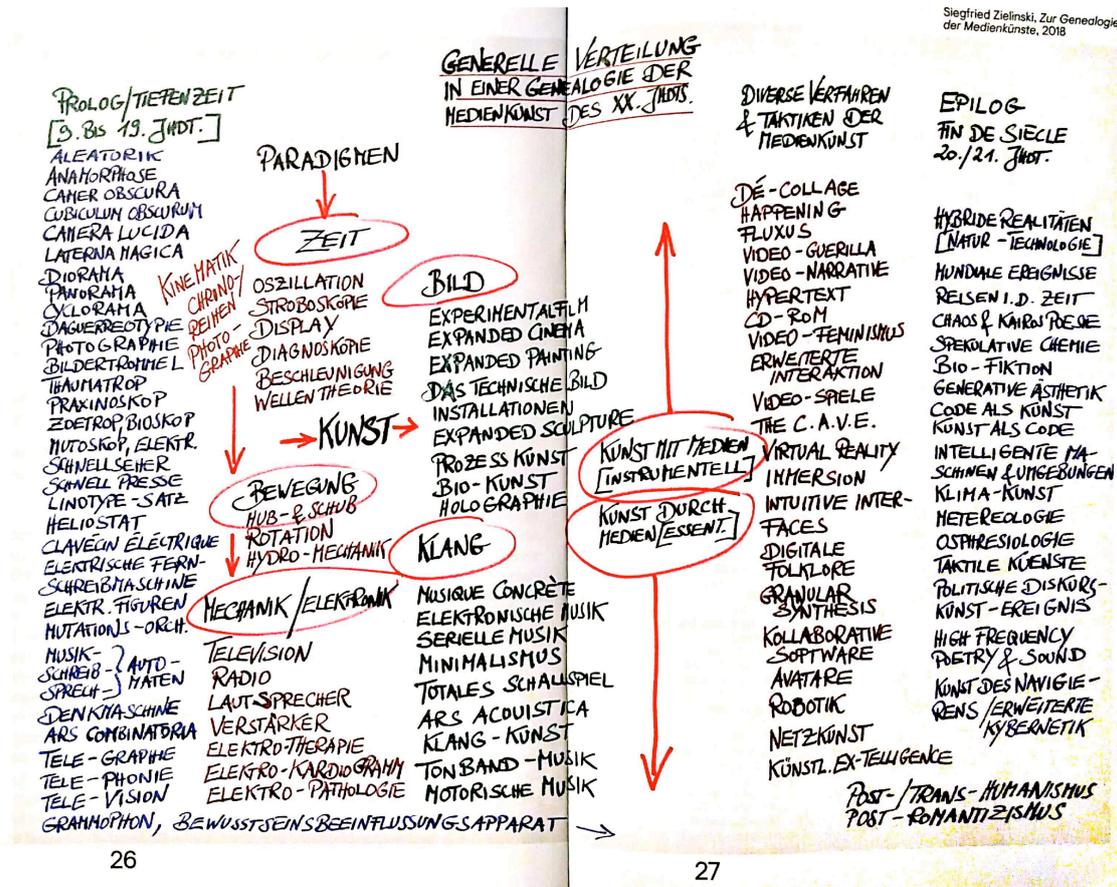
³³ Pour un aperçu de la question, voir Doris Bachmann-Medick, « performative turn ». In : D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2006, p. 104-143).

³⁴ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 2004 ; *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld : Transcript, 2012. Cf. aussi *Performing the Future : Die Zukunft der Performativitätsforschung*, éd. par Erika Fischer-Lichte. München : Fink, 2013. Il faut citer également les travaux Gabriele Brandstetter (*Szenen des Virtuosen. Eine Grenz-Figur des Performativen*, éd. par Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels. Bielefeld : Transcript, 2017) et, à l'intersection des réflexions sur les médias ou la médialité, et la performativité, les travaux de Sybille Krämer (notamment *Performativität und Medialität*, éd. par Sybille Krämer. München, Fink, 2004) et Dieter Mersch (notamment *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 2002).

³⁵ Source : ArtsFacts.net: https://artfacts.net/lists/global_top_100_institutions.

³⁶ Siegfried Zielinski, « Zu einer Genealogie der Medienkünste ». In : *Kunst in Bewegung. 100 Meisterwerke mit und durch Medien. Eine Einführung in die Thematik der Ausstellung* (commissaires d'exposition : Peter Weibel, Siegfried Zielinski et co-curatrice : Judith Bühr, Daria Mille). Livret de l'exposition, Karlsruhe, ZKM, 2018, p. 26-27.

une lointaine réponse au *Intermedia chart* de Dick Higgins (1995) menant – momentanément –, au tournant du XX^e et du XXI^e siècle, au post-/trans-humanisme et au post-romantisme.



Il y a sept ans, en 2012, le ZKM avait proposé une autre exposition visant à repenser l’articulation entre un champ artistique – cette fois celui de la performance – et les outils critiques mais aussi muséographiques permettant de le saisir. L’exposition « live »³⁸ *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (« Moments. Une histoire de la performance en 10 actes »), également conçue par Peter Weibel (donc un artiste-théoricien-curateur qui fut lui-même performeur) proposait quatre phases successives : au cours de la première, « Act. Bühne und Display » (« Act. Scène et Exposition »), qui rendait visible le travail curatorial et la mise en place de l’exposition, étaient montrées au public, au moyen d’écrans et de re-enactments, les performances de dix femmes artistes de la génération « héroïque » de la performance. Cette première phase s’achevait par le vernissage de l’exposition alors installée. Au cours de la deuxième phase, « Re-Act. Interpretative Aneignung im künstlerischen Labor » (« Re-Act. Appropriation interprétative dans le laboratoire artistique »), un groupe d’artistes mené par le chorégraphe Boris Charmatz, présents dans l’espace muséal, expérimentait diverses stratégies de réappropriation et de réinterprétation des performances historiques visibles sur les dix écrans de l’exposition. La troisième phase, « Post-Production. Film-Editing » (« Post-Production. Montage »), correspondait au travail de l’artiste israélienne Ruti Sela, qui avait filmé et documenté les travaux de la deuxième phase ; l’espace d’exposition se transformait alors en studio de production et le film achevé était projeté en clôture de cette troisième phase puis intégré à l’exposition. Enfin, la quatrième phase « Remembering the Act. Permutative Vermittlung des Ausstellungsprozesses durch künstlerische Zeugen » (« Remembering the Act. Médiation performative du processus d’exposition par des témoins artistiques »), dix étudiant.e.s ayant accompagné l’exposition depuis son ouverture en tant qu’observateurs devenaient médiateurs et par là acteurs à part entière de l’exposition. Dans la publication ayant accompagné le projet – qui s’efforçait de rendre compte de sa spécificité et excédait le format d’un traditionnel catalogue – Peter Weibel a théorisé son concept d’un « musée performatif »,³⁹ mise en œuvre logique selon lui, dans l’institution muséale, du

³⁷ Ibid.

³⁸ <http://moments.zkm.de>. La présentation parle de « Live-Ausstellung ».

³⁹ « Es bedarf der Performance des Betrachters, damit das Kunstwerk entsteht. Deshalb nennt sich das ZKM seit 1999 ein *performatives Museum* und ist somit prädestiniert für eine der Performance und dem Tanz gewidmete Ausstellung wie *Moments*. » Peter Weibel,

« tournant performatif », comprenant par là la participation nécessaire du public dans l'espace du musée pour activer l'œuvre d'art.

C'est en novembre 2017 que le VALIE EXPORT Center Linz a ouvert ses portes, deux ans après l'acquisition par la ville de Linz des archives données de son vivant par l'artiste (*Vorlass*). Le lieu se veut un centre de recherche pour l'art des médias et de la performance (« Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst ») et entend répondre, selon sa directrice Sabine Folie, à l'« impulsion archivée » identifiée par Hal Foster dans la production artistique, laquelle considère de plus en plus fréquemment le travail d'archives/d'archivage comme une pratique esthétique.⁴⁰ Relativement à la performance, il s'agit aussi d'une prise de position franche par rapport à la relation paradoxale entre un art par nature éphémère et sa possible documentation, qui a pu être considérée comme un geste extérieur à la performance ou au contraire comme un élément constitutif de la performance elle-même. Depuis le début de l'année 2018, le centre présente sous le titre « Archival Glimpses » une exposition en plusieurs volets de trois mois chacun montrant dans deux vitrines un choix de documents issus du *Vorlass* et thématissant la figure de l'artiste comme curatrice, comme critique, comme modératrice, comme actrice/spectatrice et comme enseignante. Le projet curatorial du centre est donc guidé par la même intention « décloisonnante » que les expositions successives du ZKM : à la fois au sein des formes artistiques présentées – la performance comme les arts des médias étant du reste dans leur essence même des formes intermédiatiques – et dans le choix du concept curatorial, qui entend repenser le modèle muséologique classique pour formuler des propositions combinant les dimensions artistique, esthétique et critique, et muséographique. À cet égard, ces deux lieux peuvent être compris comme des réalisations concrètes de l'« intermédialité augmentée » que nous avons décelée dans les « horizons » de Dick Higgins en 1984.

« Die Performative Wende im Ausstellungsraum ». In : *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, hg. von Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer, Peter Weibel. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, p. 13-20, ici p. 13.

⁴⁰ « Zugleich ist das Ziel die Vernetzung mit anderen Archiven zum Austausch über innovative Möglichkeiten der Archivierung und Bereitstellung von Dokumenten ephemerer Kunstpraktiken. Dies auch angesichts eines zunehmenden ‚archivalischen Impulses‘ (Hal Foster) in der Kunstproduktion, der vermehrt das Archiv als ästhetische Praxis in den Blick nimmt », Sabine Folie, « Editorial » (www.valieexportcenter.at, consulté le 8 mars 2019).