

L'intermédialité au Portugal : bilan des Rencontres scientifiques à l'ISMAI

Célia SOUSA VIERA, Isabel RIO NOVO

Dans cet article nous nous proposons de dresser un bilan des apports critiques sur l'intermédialité issus des rencontres scientifiques que nous avons organisées, à l'Institut Universitaire de Maia (ISMAI), au Portugal. Lors de la première édition du Colloque International en Études d'Intermédialité, en 2009, le concept d'intermédialité avait déjà fait l'objet d'une réflexion systématique en Allemagne et au Canada, surtout dans le contexte du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité), alors qu'il était, d'une manière générale, moins présent dans les axes de recherche d'autres pays européens. Nous avons donc pu observer, tout au long des rencontres qui se sont suivies en 2011 et 2013, la manière dont ce concept s'est détaché, peu à peu, des études comparatistes (Higgins, 1984 ; Cluver, 1996), tout en définissant un champ d'analyse et d'intervention spécifiques. Après une brève incursion dans le paradigme des études d'intermédialité, cette synthèse des communications présentées sera organisée autour des trois lignes de réflexion définies pour les séances : les processus créatifs intermédia, la production de média et d'hypermédia ; la littérature et le cinéma. Ceci nous permet de présenter les différentes approches critiques et théoriques appliquées à des contenus à nature intermédiaire, présentées pendant ces rencontres, alors que la lecture des articles réunis, d'une part, dans le volume *Inter Media* (L'Harmattan, 2011) et, d'autre part, dans la revue électronique *Intermedia Review* (intermediareview.com) donnent accès au texte intégral de quelques-uns des exposés.

Introduction

Les chercheurs réunis dans ces rencontres, issus de formations académiques assez diverses (en littérature, musique, danse, arts visuels, cinéma, opéra, photographie, etc.) avaient répondu à notre appel, car ils ressentaient que le terme d'« intermédialité » était le plus adéquat pour étudier des phénomènes qui, en quelque sorte, échappaient aux disciplines traditionnelles des études comparées et interartistiques, soit parce que l'interférence des nouvelles technologies dans les processus de médiation et de production rendait ces œuvres plus complexes, face à une taxonomie traditionnelle ; soit parce qu'elles intégraient des médias non artistiques ; soit parce que ces deux composantes (recours technologiques et croisement avec des compétences non artistiques) imposaient à l'œuvre une forte dimension d'expérimentation et de laboratoire ; soit parce qu'elles étaient imprégnées de procédés et de sujets provenant de la culture populaire et des médias visuels qui imposaient un renouvellement des genres convenus à la lumière de ce croisement intermédial.

180 -

En effet, en connexion avec le contexte civilisationnel de la post-modernité (Guiyoba, 2011), la recherche intermédiale vise à comprendre la manière dont la pluralité des médias coexiste dans la construction d'une œuvre, tout en mettant en relief les processus de production de sens au-delà de cette convergence (Mariniello, 2011), et la manière dont un média intègre les pratiques développées par d'autres médias. C'est pourquoi ces études misent souvent sur l'analyse des processus de *medial transposition* et de *media combination*, ainsi que sur le relevé d'*intermedial references* (Rajewsky, 2005). Mais ces approches méthodologiques vont de pair avec une réflexion sur les fondements épistémologiques des œuvres conçues sous le signe de la création intermédiale. Même sans évoquer la recherche utopique d'une « œuvre d'art totale », le *Gesamtkunstwerk*, théorisée par Wagner, l'intermédialité peut être comprise comme principe fondateur de l'œuvre d'art, inhérent à sa nature, et, dans cette mesure, tout art est art intermédia. Dans ce sens, plutôt que l'invention d'un nouveau concept, l'intermédia nous oblige à poser de nouvelles questions.

Processus créatifs intermédia

L'intermédialité est un phénomène qui précède les avancées technologiques, c'est pourquoi les études d'intermédialité, en puisant leurs racines dans les acquis des études littéraires, filmiques et culturelles (questions d'intertextualité, théorie des genres, théories de l'adaptation, questions de narratologie, etc.), ont révisé les savoirs de ces études, en plaçant des concepts traditionnels sous un nouveau point de vue. Tel est le cas de l'*ekphrasis*, pratique textuelle que Mathilde Savard-Corbeil, lors des Colloques II et III, dans les communications « L'œuvre d'art à l'époque de son existence fictionnelle » et « Conceptions post-modernes de l'art : entre textuel et visuel », a reconceptualisée à la lumière d'une réflexion sur les pratiques immersives, comprises dans une portée qui dépasse celle provenant du contexte de la réalité virtuelle et des autres nouvelles technologies. La poétique de l'immersion fait partie de la nature de l'œuvre littéraire, vu que les formes d'engagement du lecteur dans le récit (parmi lesquelles se trouve la pratique ekphrastique) produisent une expérience d'immersion spatiale, temporelle et émotive (Savard-Corbeil, 2013). Sous cet angle, il faudrait redéfinir le rapport texte-image posé par l'*ekphrasis* et le comprendre comme une forme d'immersion textuelle, visuelle et perceptive, fondamentale dans l'attitude participative du lecteur. Dans ces conditions, François Guiyoba, en 2013, a questionné même la notion de littérature et a proposé la notion néologique de « médialiture ou de médiascripture » pour définir le caractère hyperartistique de cette praxis.

De même, l'étude de Valentina Karampasia, « Corps poétique et corps dansant : une figure d'intermédialité » (Colloque I), ouvre de nouveaux chemins d'analyse pour la danse et la poésie, par le biais d'une d'approche sémiotique ancrée, d'une part, dans la « puissance événementielle du signe figural, qui ne peut pas être pensé avec les catégories du signe linguistique, dilat[ant] ce dernier dans un contexte de transactions sémiotiques » et, d'autre part, sur le concept de rhizome, en tant qu'« agencement polymorphe dont les éléments individuels ne sont subordonnés à aucun modèle structural, mais se connectent de manière imprévue et évoluent en flux de multiplicités » (Karampasia, 2011: 89), tout au long de la construction cho-

régraphique, comme « un système acentré qui condense le dialogue d'un art avec l'autre et avec le dehors » (*ibid.*). La nature pluridisciplinaire de la danse est exhaussée dans la contribution de Katja Simunic, lors du Colloque III, sur l'œuvre *L'après-midi*, du chorégraphe franco-allemand contemporain Raimund Hoghe. Dans cette chorégraphie, le réseau intertextuel formé à partir de la poésie de Mallarmé, de la musique de Debussy, de la danse de Nijinski et de la prose de Duras, engendre une œuvre aux frontières des arts, où les gestes sont dansés et « littérisés ».

182 - Du point de vue de la création, il ne suffit pas de comprendre les formes d'interaction entre les différents dispositifs : il faut chercher la raison même du choix intermédial en tant que nouveau langage dans le contexte de la création contemporaine. Le choix de l'intermédialité chez les deux auteurs étudiés par Robert Fotsing Mangoua, à l'occasion du premier colloque, Célestin Monga et André Brink, relève d'une même préoccupation, la difficulté à décrire une réalité, celle de l'apartheid, dont l'excès de sens paralyse l'expression, débouche sur la quête d'une langue nouvelle, l'expression intermédiale, « parce que tous seuls, ni les mots, ni les photos, ni la musique ne peuvent rendre compte de la complexité des choses ». C'est la rencontre « de ces différents systèmes de signes à l'intérieur du texte littéraire, qui peut offrir une perspective différente sur ce que ces éléments disent individuellement mais partiellement ». (Mangoua, 2011: 50).

Si l'on prend comme exemple les pratiques déployées par les avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle, là encore, la question n'est pas d'identifier les procédés d'interaction médiale, mais de comprendre leur enjeu. Selon Clementine Hougue, dans la communication présentée lors du III Colloque, « Politique(s) de l'intermédialité : stratégies intermédiales du collage, du cut-up et du détournement », ces œuvres engendrent une « résistance à la classification générique et/ou au discours définitif », elles s'opposent à toutes sortes d'autorité, et c'est pourquoi cette chercheuse affirmait alors que l'intermédialité devient une politique du « court-circuit, du hors-cadre, de la transgression du medium, de l'indétermination générique ».

Dans d'autres contributions, le paradigme intermédial permet d'étudier des formes artistiques normalement absentes dans les études interartistiques : la communication de Julien Aubert, pendant le III Colloque, portant sur des processus intermédiaux qui font partie de la corrida, recourt à la théorie de la troisième oreille de Nietzsche pour mettre en relief la musicalité tue de la tauromachie.

Mais dans l'analyse des processus créatifs contemporains, la plupart des intervenants reconnaissent que le développement des *New Media Technologies*, à la fin du XX^e siècle, a intensifié les possibilités de création et de divulgation des œuvres multimédia, tout en accélérant les processus d'hybridation et de décloisonnement des arts. Or, ces transferts intermédiaux, issus du croisement entre l'art et la technologie, provoquent des transformations qui affectent la nature même des processus de création.

Ainsi, les études présentées par Izabella Pluta (2011, 2013) sur le passage du spectacle théâtral au spectacle intermédial ont permis de comprendre que la technologie numérique, qui a pris sa place sur la scène contemporaine, a ouvert de nouvelles voies tant sur le plan esthétique que sur celui du processus de création. Les technologies de visualisation et de sonorisation favorisent, par exemple, la convergence sur la scène de différents espaces de jeu performatif et la coexistence des scènes vivantes et de scènes filmées, dans une formation théâtrale hétérogène, marquée par la modularité. En effet, le spectacle intermédial renverse quelques spécificités du spectacle théâtral : la technologie numérique garantit la simultanéité d'éléments et de fragments de l'œuvre, ce qui fait sortir l'œuvre d'art de la linéarité et de la continuité (Pluta, 2013). La spécificité d'un spectacle intermédial « réside alors non seulement dans cette rencontre entre le théâtral et le médial, mais également dans un dialogue artistique incessant entre ces composantes » (Pluta, 2013 : 13), dans une structure fractale caractérisée par le rassemblement d'éléments qui gardent leur autonomie à l'intérieur du même ensemble.

Cependant, les transformations issues de l'intermédialité concernent surtout la production de l'œuvre. D'après Izabella Pluta, cette problématique présente deux voies réflexives : celle de la relation entre la scène et la technologie et celle de la relation entre la scène et la recherche. L'œuvre d'art correspond alors à un projet artistique de

nature transdisciplinaire dans lequel sont engagés des artistes, mais aussi des participants avec une formation non artistique : des informaticiens, des chercheurs, des ingénieurs, etc. Les *case studies* analysés par Izabella Pluta (*9 Evenings* et *Sonde*, dans le Colloque II, et les créations issues de la collaboration du metteur en scène Oriza Hirata avec l'ingénieur en robotique Hiroshi Ishiguro, auteur du robot humanoïde Géminoïde F, au gré du Colloque III) aboutissent sur une réflexion plus large sur le rapport entre l'art, la science et la technologie et sur une nouvelle approche épistémologique des arts de la scène, étant donné ce parcours créatif qui débute dans un laboratoire technologique et qui se termine sur le plateau de théâtre.

184 -

L'étude présentée par Paula Gomes Ribeiro, lors du I Colloque, sur les éléments de transformation du genre de l'opéra dans le discours musico-théâtral, depuis les années quatre-vingt-dix du XX^e siècle, souligne aussi la présence de la technologie en tant qu'élément de création de plus en plus dynamique et influant dans le contexte de la production opératique. En effet, la technologie digitale inspire fréquemment, pour les créations les plus récentes, des transformations de ce genre traditionnellement multi-artistique, « soit en ce qui concerne les champs thématiques traités, soit en ce qui concerne la forme et la structure musico-dramatique et dramaturgique » (Ribeiro, 2011 : 77). Là encore, la question qui se pose est celle de la rupture avec « des modèles plutôt linéaires, qui étaient hégémoniques dans la logique dramaturgique du XIX^e siècle, par le biais de la composition d'interfaces intertextuels et intermédiaires complexes » (*ibid.*). Les nouvelles technologies pénètrent dans les moyens, les techniques et les problématiques de l'opéra et amènent à la réinvention de ce genre convenu surtout par le biais de sa dimension intermédiaire : « Intermediality is a powerful and potentially radical force, [...] which operates in-between performer and audience ; in-between theatre, performance and other media : and in-between realities – with theatre providing a stage space for the performance of intermediality » (Freda Chaplet et Chiel Kattenbelt *apud* Ribeiro, 2011 : 82).

L'intégration des nouveaux médias sur scène a des conséquences non seulement sur la structure de l'œuvre et sur le processus de création, mais aussi sur la réception spectatorielle. Sous cet angle, le re-

cours à des techniques spectaculaires immersives dans un contexte théâtral ou muséal, visant à provoquer chez le spectateur une quasi expérience des événements évoqués, provoque une illusion de vécu par laquelle le visiteur/spectateur, placé au centre d'un dispositif, se convertit en un témoin. Cette stratégie immersive, d'après Catherine Bouko et Michèle Gellereau, n'est pas synonyme d'oubli du monde au profit d'une expérience de divertissement ; bien au contraire, ces « techniques visent à rapprocher l'expérience des visiteurs de celles des protagonistes » (Bouko et Gellereau, 2013 : 174), en accentuant « les sentiments de proximité et d'intimité ressentis par le participant », dans « le cadre spatiotemporel d'une relation interpersonnelle dans laquelle il est immergé » (*ibid.*).

D'ailleurs, la prédominance des technologies de l'information et l'emprise de l'image sur les divers codes sémiotiques contribuent décisivement à l'émergence de nouvelles pratiques artistiques encore peu explorées du point de vue de leur conceptualisation et de leur histoire : c'est le cas de la performance audiovisuelle en temps réel, théorisée par Ana Carvalho, lors du troisième colloque, ou encore des textes filmiques réalisés avec un portable. Ces nouveaux formats interrogent notre rapport au réel et confirment, selon Manuel Billi, que « l'avènement du numérique a engendré un changement autant culturel que technologique » (Billi, 2013 : 181), et ce pour plusieurs raisons : « La fluctuation des contenus sur différentes plateformes, la coopération entre de nombreuses branches du marché des nouveaux médias, la migration du public vers de nouvelles modalités d'attractions technologiquement avancées » (*ibid.*). Les productions audiovisuelles aujourd'hui dominantes imposent une réflexion d'ordre ontologique et ouvrent, par des mouvements comme celui de l'*extimité* (Billi, 2013), « une brèche au sein de l'histoire des représentations » (Billi, 2013, p. 184).

L'hybridité des pratiques artistiques post-modernes, marquée par des dimensions intermédiaires et par l'usage important des nouvelles technologies et, notamment, des moyens numériques, mène, donc, non seulement à une révision des genres, mais surtout au besoin de repenser le rapport de la nature humaine avec les technologies de la connaissance. La question posée par Paula Gomes Ribeiro, à propos de l'opéra, devient une question fondamentale dans les études d'in-

termédialité et pourrait s'étendre à d'autres domaines artistiques : « le nouvel opéra est-il, à l'instar d'autres moyens et pratiques artistiques, une contribution à la réflexion sur la manière dont nous nous définissons par rapport aux nouvelles technologies ? » (Ribeiro, 2011, p. 85).

Production de média et d'hypermédia

La révolution technologique du XX^e siècle a rendu possible l'utilisation des nouveaux supports médiatiques et hypermédiatiques non seulement dans la conception de nouvelles formes artistiques fondées sur l'interaction esthétique entre les arts et les médias, mais aussi dans le développement de ce qu'on a appelé « humanités digitales », notamment des éditions numérisées et des bibliothèques numériques, offrant tous les avantages liés à l'interface, l'interactivité, l'interconnexion, l'intersubjectivité, l'interférence, l'interdisciplinarité, l'incorporéité.

186 - Si le rapprochement des différentes formes d'arts a toujours existé, comme l'a rappelé Célia Vieira, dans son étude sur « Les revues littéraires en tant qu'espace intermédiaire », analysant la nature hybride et intermédiaire de la revue *Bandarra* (Porto, 1953-1961), il est évident que c'est dans des projets récents que la coprésence ou la fusion de différents médias est plus significative, donnant lieu à des textes mobiles, dynamiques et interactifs.

Certains projets, parmi lesquels *Página Literária do Porto* (paginaliterariadoporto.com), dont le *work in progress* a pu être suivi tout au long des trois éditions du Colloque (« Villes littéraires et villes digitales : la *Página Literária do Porto* » ; « Gramáticas da criação no portal *Página Literária do Porto* » ; « A divulgação literária e cultural nos novos médias : continuidade e ruptura »), montrent comment il est possible de remédier, par le biais des nouveaux supports médiatiques et hypermédiatiques, aux fonctionnalités des anciens médias, en profitant des avantages apportés par la possibilité d'édition et d'archive web et, dans le cas concret de ce projet, fournissant aux chercheurs des *corpora* inédits pour le développement des études de théorie, critique et histoire littéraires.

Il en a été de même pour le projet « Georreferenciação de percursos literários », une plateforme de géoréférence de parcours littéraires et culturels associés à des écrivains, contenant des informations liées à leurs biographies, à leurs œuvres et à leurs modes de représentation fictionnelle de l'espace, lequel a été présenté par Luís Miguel Proença au premier Colloque, alors que, pendant le Colloque II, Maria Helena Padrão, Isabel Rio Novo et Célia Vieira ont démontré en concret les possibilités de ce projet, retraçant le parcours de l'auteur Manuel António Pina, disponible sur la plateforme.

Ainsi plusieurs chercheurs ont-ils partagé au long des trois volets du Colloque l'état de développement de nombreux projets de numérisation d'archives textuelles, conduisant des fois à une réflexion plus élargie sur les questions relatives à l'édition numérisée de documents littéraires dans l'environnement numérique.

Sandra Raguenet nous a renseignés lors du deuxième Colloque sur « *Doc(ks)* ou le passage de la revue imprimée à la revue électronique », s'interrogeant sur les enjeux relatifs au passage de la revue papier créée en 1976 par le poète performer Julien Blaine à la revue « polymédia », selon le terme forgé par le poète performer Philippe Castellin, qui a poursuivi l'aventure depuis 1991-1992 aux côtés du plasticien Jean Torregrosa, et en explorant les rapports entre poésie expérimentale, outil informatique et support numérique.

- 187

L'archive *E-poeticae*, un projet d'édition numérisée de textes de théorisation littéraire produits au Portugal, en France et en Espagne, du XIX^e au XXI^e siècles, (e-poeticae.com) a fait l'objet de deux communications. Lors du Colloque II, Isabel Rio Novo, Célia Vieira et Helena Padrão ont traité la numérisation de métatextes de l'écrivain Tomás Ribeiro (1831-1901) disponibles sur la plateforme, mettant en évidence, à partir de ce *corpus* concret, les fonctionnalités de l'archive. Au gré du Colloque III, elles ont plus profondément analysé la plateforme, en faisant référence à des théories textuelles et à des théories d'édition appliquées à l'édition numérisée.

Matteo Treleani, dans sa communication « Enjeux sémiotiques de la valorisation du patrimoine audiovisuel : le cas de Ina.fr », présentée lors du premier Colloque, nous a renseignés sur l'éditorialisation de documents d'archive promue par l'Institut national de l'audiovisuel français, tout en mettant en relief les questions posées

par les opérations de recontextualisation dans le cas de la numérisation, notamment pour ce qui concerne le changement du sens et de la valeur des documents publiés.

Les enjeux sémiotiques de la numérisation ont d'ailleurs été soulignés par Fernando Paulino, qui, penché sur « L'utilisation de l'hypermédia dans le discours anthropologique », a considéré que la digitalisation massive des langages suggère de nouvelles perspectives à l'anthropologie visuelle et inaugure une anthropologie à caractère multimédial et multi-sensoriel, laquelle favorise l'exploration des voies expérimentales par la possibilité de fusionner les différents médias et codes communicatifs, renforçant le rôle actif de l'utilisateur/lecteur. Cette ligne de réflexion a été poursuivie par l'auteur avec Tiago Cruz et Pedro Rodrigues lors des volets suivants du Colloque, à travers les communications « *Imagens e imaginário. Uma viagem do desenho ao hipermédia* » et « *As imagens de síntese, o valor da verdade e a representação do real* ».

188 - Dans le même sens, pendant le troisième Colloque, Pascale Argod a repris le sujet de l'intermédialité du genre « carnet de voyage », genre qui, d'après la chercheuse, illustrerait la collusion ou collision entre les arts qui est justement à l'origine du concept d'intermédialité et qui introduirait des enjeux esthétiques, sémiotiques et épistémologiques inédits.

Encore dans ce panneau thématique, on a pu écouter des réflexions sur des usages moins artistiques et plus pragmatiques des supports médiatiques et hypermédiatiques. Dans ce sens, Fábila Ortega Borges a abordé « *La complémentarité des supports média et hypermédia dans la communication politique* », prenant comme cas d'étude les campagnes de communication et de marketing politique menées au Portugal en 2009.

Littérature et cinéma

La recherche dans le domaine de l'intermédialité a toujours privilégié les rapports entretenus entre la littérature et le cinéma. Malgré les développements médiatiques bien plus récents que l'image en mouvement, et ce à une époque où, d'ailleurs, la littérature et même le cinéma, au sens traditionnel, subissent des transformations, le sujet

reste saillant, comme l'attestent bien les contributions présentées au long des trois éditions du Colloque.

Nombreuses ont été les communications qui ont examiné le sujet de l'adaptation en tant que pratique intertextuelle qui transforme le texte littéraire en un espace sémiotique hybride, impliquant le passage d'un mode d'expression verbal à un mode d'expression polyphonique et présupposant la transfiguration des contenus sémantiques, des instances narratives, des procès stylistiques.

Lors du I Colloque, trois chercheurs se sont penchés sur Manoel de Oliveira et son *cinéma littéraire*. Isabel Rio Novo a pris en analyse le texte d'Eça de Queirós *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* et les parcours de l'adaptation tracés dans le film homonyme d'Oliveira. Dans « Agustina et Manoel de Oliveira », Maria Helena Padrao a souligné la présence du texte littéraire et de l'espace fictionnel d'Agustina Bessa-Luís dans la filmographie de Manoel de Oliveira, qui, en lisant à plusieurs reprises le texte de cette auteure, remplit ses points d'indétermination afin d'en composer un autre chef-d'œuvre, dans un autre langage, avec des codes et des signes différents. Dans « José Régio et le cinéma de Manoel de Oliveira », Manuel Tojal a montré comment la poésie et surtout la dramaturgie de José Régio ont imprégné quelques-unes des œuvres les plus significatives d'Oliveira.

- 189

Le sujet des rapports entretenus entre l'œuvre cinématographique de Manoel de Oliveira et les arts a été repris et élargi pendant la deuxième édition du Colloque. Là encore, Manuel Tojal, dans « Pintura e Cinema : *O Pintor e a Cidade*, de Manoel de Oliveira » a retracé l'heureuse rencontre entre la peinture d'António Cruz et le cinéma de Manoel de Oliveira, justement dans ce qui constitue le premier film en couleurs et du réalisateur et du cinéma portugais, tandis qu'António Preto révisait l'œuvre de Manoel de Oliveira et affirmait que celle-ci conciliait les antagonismes des conceptions successives des avant-gardes filmiques.

Outre le cas narratif et esthétique extraordinaire d'Oliveira, d'autres exemples de transposition du récit littéraire au récit cinématographique ont fait l'objet de bon nombre d'études. À l'occasion du Colloque II, Odete Jubilado a étudié l'adaptation du roman *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, par le réalisateur brésilien Fer-

nando Meirelles, tandis que, dans l'édition suivante, la même chercheuse a abordé « *Les Liaisons dangereuses* ou les indiscretions du lecteur/spectateur » dans les adaptations filmiques de Stephen Frears (1988) et de Milos Forman (1989).

Meriam Azizi-Zyserman, dans « Marcel Proust et Raoul Ruiz : *Le temps retrouvé* (roman et film) comme espace intermédial », a abordé la scénarisation du texte proustien, processus qui a abouti, chez les réalisateurs Volker Schlöndorff, Chantal Akerman et Raoul Ruiz, à des univers cinématographiques fort différents. Elle conclut que dans l'adaptation du réalisateur franco-chilien, le récit autofictionnel proustien et l'art ruizien de mettre en scène la mémoire interagissent à un tel point que le film devient en quelque sorte une mise en abyme de l'intermédialité.

190 -

Dans sa communication « Eugénio de Andrade, *Aqui moram palavras... Partilha de uma experiência de rodagem e de escrita fílmica* », Maria de Fátima Nunes a décrit en première personne ce processus d'adaptation : elle a partagé son expérience de rodage et d'écriture filmique lors de la construction d'un documentaire sur la vie et l'œuvre du poète qui a abouti à des interactions d'écritures poétique, musicale, anthropologique et filmique. La même chercheuse a analysé au gré de la deuxième édition du Colloque les films *Branca de Neve*, de João César Monteiro, et *Shirin*, d'Abbas Kiarostami, tous les deux basés sur des textes de la tradition littéraire, mais tous les deux assumant un caractère fort expérimental, à cause de l'usage de l'écran noir en tant que contrepoint du son.

D'autres modes exploratoires de la production cinématographique ont été retracés, par exemple, par Karine Abadie, qui, prenant comme cas d'étude la plaquette *Bonjour Cinéma*, de Jean Epstein, un texte hybride associant poésie, figures, collages, illustrations et théorie, a montré lors du III Colloque comment le cinéma, même dès ses débuts, n'a cessé de chercher des voies originales, artistiques et novatrices.

Moins fréquente que son contraire, l'adaptation du film au livre a été problématisée par Jean-Christophe Valtat dans son article « Debord, Isou, Wolman : du cinéma au livre », où il interroge la pratique cinématographique iconoclaste de Isou, Wolman et Debord, dans

laquelle le monde filmé n'existe que pour aboutir à un livre, mais qui conduit, à la limite, à l'émergence de nouvelles formes littéraires.

Il reste vrai que, si depuis son apparition, le cinéma a inspiré plus ou moins directement un grand nombre d'artistes, les films constituent actuellement un support spécifique dans les pratiques artistiques contemporaines d'appropriation. Ainsi, dans sa communication « Les films de cinéma comme support singulier dans l'art contemporain », Claire Chatelet a dépeint comment les décennies 1990-2010 ont été marquées par une multiplication remarquable d'œuvres prenant le patrimoine cinématographique comme un matériel productif pour les expérimentations formelles et les propositions critiques.

Justement, Matthijs Engelbert, présentant quelques considérations sur les rapports contemporains entre les domaines cinématographiques et littéraires dans sa contribution « Roman et cinéma, un siècle plus tard : Toussaint, Echenoz, Houellebecq » a bien montré comment les relations entre le domaine du film de fiction et du roman sont marquées par des évolutions qui se situent dans le prolongement des développements passés, mais qui n'en continuent pas moins à remodeler le champ en profondeur. C'était d'ailleurs déjà l'enjeu de « Claudel's *Il y a longtemps que je t'aime* : crossing the contemporary film-literature divide », communication présentée au premier Colloque, lorsque le même chercheur s'est occupé du cas du créateur français qui a réalisé et le film et le livre qui s'ensuivit sous le titre *Petite fabrique des rêves et des réalités*.

Un autre axe du panneau thématique « Littérature et cinéma » est celui justement qui jette un regard sur la présence cinématographique dans la mémoire esthétique de quelques écrivains portugais contemporains, soit en établissant un parallèle entre les processus narratifs et le montage cinématographique, soit en cernant dans les textes littéraires des moments, des exemples, des citations, des titres et des morceaux de textes filmiques.

À l'occasion de cette rencontre, Odete Gonçalves a analysé les points d'intersection entre poésie et cinéma dans l'œuvre de Luís Miguel Nava. Lors du colloque suivant, Cristina Santos, dans la communication « A imagem enquanto impulso criativo na poesia de Ruy Bello », s'est penchée la recontextualisation des références visuelles dans le contexte de l'énonciation poétique.

Il s'agit de la perspective adoptée par Anabela Oliveira au cours des trois rencontres scientifiques, dans les communications « Fado cinématographique. La présence du cinéma chez António Lobo Antunes », « Jacinto Lucas Pires : cinema, literatura e algo de arquitectura » et « *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares : olhares cinematográficos ? », dans lesquelles les relations dialogiques, les symbioses et les transmutations entre les images cinématographiques et les textes littéraires contemporains ont été présentées.

Conclusion

192 - Cette synthèse de la plupart des communications présentées lors des trois volets du Colloque International en Études d'Intermédialité, réalisées à l'ISMAI, en 2009, 2011 et 2013, nous permet de conclure que le processus même d'interaction médiale engendre une subversion générique et impose une reconceptualisation de la création sous tous les angles : celui de l'auteur, qui perd son individualité, devenant un agent polyphonique, soit parce qu'il collabore avec des équipes interdisciplinaires, soit parce que sa voix énonce un discours intertextuel ; celui de l'œuvre, qui perd sa linéarité et son univocité, pour devenir un corps multiple, modulaire, rhizomatique ; celui du lecteur/spectateur, qui est invité à participer à ces procédés d'interaction médiale. Ainsi, le paradigme des études d'intermédialité mène les chercheurs à réfléchir sur les transformations que les arts et les médias ont subi dans le contexte de la postmodernité et de l'âge numérique et à reconnaître l'insuffisance de la littérarité moderne face aux nouvelles pratiques sociales de la culture visuelle et aux fusions de plus en plus intenses avec des formes non scripturaires. L'intermédialité porte, donc, l'analyse « hors du champ linguistique et littéraire et invite à penser la médiation, la technologie, la matière » (Mariniello, 2011 : 24).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AZIZI-ZYSERMAN, Meriam, « Marcel Proust et Raoul Ruiz : *Le temps retrouvé* (roman et film) comme espace inter-médial », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*. n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 135-140.
- BILLI, Manuel, « Prises de scène, «extimité» et nouvelles identifications. Le téléphone portable comme médium de création de macro-textes », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*. n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 181-184.
- BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts)/London, MIT Press, 2000.
- BOUKO, Catherine et GELLEREAU, Michèle, « Médiation et immersion : transmettre l'événement historique, entre le témoignage et l'expérience », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 173-179.
- CHATELET, Claire, « Les films de cinéma comme support singulier dans l'art contemporain », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 39-49.
- CLÜVER, Claus, *Interart Studies : An Introduction*, Bloomington, University of Bloomington, 1996.
- ENGLBERTS, Matthijs, « «Convergence» de la littérature et du cinéma ? Le cas d'*Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel, 2008) », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 223-236.
- « Roman et cinéma, un siècle plus tard : Toussaint, Echenoz, Houellebecq », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 141-153.
- FERRANDO, Bartolomé, *El Arte Intermedia – convergencias y puntos de cruce*, Valencia, Edit. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- GONÇALVES, Maria Odete, « Luís Miguel Nava et l'*Inércia da Deserção* : Espaces d'interception entre poésie et cinéma », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 161-168.
- GUIYOBIA, François, « La médiateté à l'épreuve de la (post) modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 61-76.
- HIGGINS, Dick, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.
- KARAMPAGIA, Valentina, « Corps poétique et corps dansant : une figure d'intermédialité », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 87-93.
- MANGOUA, Robert Fotsing, « Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et

- André Brink », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 49-60.
- MARINIELLO, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011 p. 11-30.
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- NUNES, Maria Fátima, « O ecrã como contraponto em Branca de Neve e Shirin », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 121-128.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de, « Fado Cinématographique. La présence du cinéma chez António Lobo Antunes », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 169-180.
- PADRÃO, Maria Helena, « Agustina et Manoel de Oliveira », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 195-202.
- PADRÃO, Helena, RIO NOVO, Isabel, VIEIRA, Célia, « Geo-referenciação literária – Manuel António Pina, um percurso no Porto », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 105-110.
- PAULINO, Fernando Faria, « L'utilisation de l'hypermédia dans le discours anthropologique », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 139-150.
- PLUTA, Izabella, « L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 11-22.
- RAGUENET, Sandra, « Doc(ks) ou le passage de la revue imprimée à la revue « polymédia » », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, n° 2, 1ère série, avril 2013, p. 73-90.
- RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, p. 43-64.
- RIBEIRO, Paula Gomes, « Dolly à l'opéra – médiatisations artistiques de la technoréalité », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 77-86.
- RIO NOVO, Isabel, « Eça de Queirós, Manoel de Oliveira et les parcours de l'adaptation dans *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, p. 181-194.

- RIO NOVO, Isabel, VIEIRA, Célia, PADRÃO, Helena, « Teorias literárias de Tomás Ribeiro no arquivo digital *E-poeticae* – Textos de teorização literária *on-line* », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, nº 2, 1ère série, avril 2013, p. 91-104
- SAVARD-CORBEIL, Mathilde, « L'immersion littéraire à l'ère numérique : l'oeuvre d'art fictive dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, nº 2, 1ère série, avril 2013, p.155-170.
- TOJAL, Manuel, « José Régio et le cinéma de Manoel de Oliveira », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 203-222.
- TOJAL, Manuel, « Pintura e Cinema : O Pintor e a Cidade, de Manoel de Oliveira », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, nº 2, 1ère série, avril 2013, p. 129-133.
- TRELEANI, Matteo, « Enjeux sémiotiques de la valorisation du patrimoine audiovisuel. Le cas de Ina.fr », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 127-138.
- VALTAT, Jean-Christophe, « Isou, Wolman, Debord : du cinéma au livre », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 237-246.
- VIEIRA Célia, RIO NOVO, Isabel *et al.*, « Villes Littéraires et Villes Numériques : la Página Literária do Porto », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 113-126.
- VIEIRA, Célia, « Les revues littéraires en tant qu'espace intermédiatique : la revue *Bandarra* (Porto, 1953-1961) », in Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 95-110.
- VIEIRA, Célia, PADRÃO, Helena, RIO NOVO, Isabel, « Gramáticas da Criação no portal Página Literária do Porto », in *Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité*, nº 2, 1ère série, avril 2013, p. 111-120.