

L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision

Jürgen E. Müller

Volume 10, Number 2-3, Spring 2000

Cinéma et intermédialité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024818ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024818ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, 10(2-3), 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>

Article abstract

This article questions the notion of intermediality and gives a critical introduction to this new approach. First, we will undertake a short historical study of the development of this concept, which will then be used as a background for five research-perspectives. One of these perspectives will lead us to a paradigmatic study of the intermedial aspects of the (pre-)history and of the first phase of television.

L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision

Jürgen E. Müller

RÉSUMÉ

Cet article interroge la notion d'intermédialité et présente une introduction à cette nouvelle approche. Il développe, au départ, une évaluation critique de l'histoire de ce concept qui sert ensuite de fond à une brève discussion de cinq axes de recherche. L'axe de pertinence historique mène enfin à des perspectives paradigmatiques en ce qui concerne l'analyse intermédiatique de la pré-histoire de la télévision.

ABSTRACT

This article questions the notion of intermediality and gives a critical introduction to this new approach. First, we will undertake a short historical study of the development of this concept, which will then be used as a background for five research-perspectives. One of these perspectives will lead us to a paradigmatic study of the intermedial aspects of the (pre-)history and of the first phase of television.

Le concept d'intermédialité

— UN MOT SUR L'ÉTAT DE CHOSES

Le fait que les médias ne peuvent plus être conçus comme des monades isolées est aujourd'hui admis. À preuve, la fondation

du CRI¹ et du groupe de recherche *Intermedialität* à l'Université de Siegen², le nombre croissant de publications et ce numéro de la revue *Cinémas*. L'intérêt pour les questions relatives à l'intermédialité doit être vu sur fond des spécialisations des sciences en lettres modernes qui ont commencé vers la fin du XIX^e siècle. Il est évident que les spécialisations et, par voie de conséquence, les restrictions d'une grande partie des théories sur les médias exigent actuellement une « révision intermédiatique ».

Néanmoins, la nouvelle approche n'implique pas un programme de recherche clos et exhaustivement défini ; pluridisciplinaire, dynamique, toujours en développement, elle offre plusieurs avenues à la recherche. « Le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine³ » va de pair avec un éventail d'avancées théoriques et méthodologiques. Plutôt que donner lieu à la construction d'un système fermé, « système de systèmes » où toutes les relations et processus possibles entre les médias seraient à décrire et à définir, l'approche intermédiatique constitue pour moi un axe de pertinence⁴.

Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre » (p. 59). La définition reste convaincante ; alors, quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité ? Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques.

Au cours des dernières années, la communauté des chercheurs a reconnu l'importance de l'axe de pertinence de l'intermédialité. En Allemagne, ce sont surtout les travaux de Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, Joachim Paech, Yvonne Spielmann — et aussi les miens⁵ — qui, s'inspirant des propos de Higgins, Aumont (1989), Bellour, Jost, etc., ont mis en place des cadres théoriques pour des recherches intermédiatiques. Malgré que ces approches fassent entendre différents accents théoriques — le rôle explicite de la différence entre média et forme (Paech), la fonction de l'hétérotopie selon Foucault reprise par Barthes et

Roloff, l'interstice (Deleuze), les lieux de passage (Benjamin), la détermination de « l'entre » (Bellour) —, on peut les résumer par une formule : « La communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe des médias⁶. » Cette formule serait donc une sorte de dénominateur commun pour une quantité d'approches, des perspectives historiques, pragmatiques et phénoménologiques jusqu'aux modèles néoformalistes.

Un jeune chercheur nous a récemment présenté une première typologie de différentes approches intermédiatiques. Dans son article « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », Jens Schröter distingue les quatre types suivants : 1. l'intermédialité synthétique, c'est-à-dire la fusion de plusieurs médias dans un intermédia, avec ses connotations polémiques et révolutionnaires (l'œuvre de Dick Higgins, par exemple) ; 2. l'intermédialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels (les publications de Joachim Paech et d'Yvonne Spielmann) ; 3. l'intermédialité transformationnelle, analyse de la re-représentation de différents médias dans un média (les publications de Maureen Turim) ; 4. l'intermédialité ontologique, c'est-à-dire comme processus toujours présent dans les médias⁷.

Cette typologie a ceci d'utile qu'elle brosse un tableau de l'état actuel de la théorie de l'intermédialité, des bases et présupposés des différentes perspectives de travail qu'offre l'axe intermédiatique. Mais le dynamisme même du concept d'intermédialité, s'il fait sentir la nécessité d'une classification, doit nous garder de tout système qui serait prématurément fermé. Pour l'instant, il semble préférable de parler d'une perspective ou d'un axe intermédiatique, lequel pourrait ensuite nous conduire à une théorie de plusieurs systèmes médiatiques.

Même si l'approche intermédiatique semble nouvelle par rapport aux traditions des études cinématographiques, littéraires et culturelles, il ne faut pas oublier que cette approche a connu une longue histoire dans les arts et les poétiques. Suivre ses traces dans l'histoire, même brièvement, permettra de mieux situer nos entreprises actuelles.

— L'INTERMÉDIALITÉ DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE

On trouve des traces de la notion d'intermédialité au moins jusqu'au *Quattrocento* italien, alors que l'*intermedio* ou l'*intermezzo* signifient un interlude théâtral ou musical. Dans l'histoire du théâtre italien de la Renaissance, cet *intermedio* ou *intermezzo* se présente de plus comme genre scénique indépendant de la pièce principale (qui était très souvent une comédie). En ce qui concerne l'*intermedium*, terme faisant partie du discours actuel de la théorie des médias, c'est à Coleridge que nous le devons. Il le créa en 1812, et personne alors n'avait idée de la fortune qu'il connaîtrait. D'ailleurs, l'*intermedium* ne désigne pas encore une fusion de différents médias, mais un phénomène narratologique. Coleridge l'utilise pour rendre compte des qualités et des fonctions narratives de l'allégorie : « Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol ; it is, in short, the proper *intermedium* between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory [...] » (p. 33). L'allégorie, un des procédés les plus efficaces de la littérature, est un *intermedium* entre personne et personnification ; elle agit comme intermédiaire entre le général et le spécifique. Même si Dick Higgins renvoie à Coleridge dans son livre *Horizons. The Poetics and the Theory of the Intermedia* (1984), nous devons rester conscients du fait que les significations attachées à la notion d'intermédialité ont subi d'importants changements au cours des XIX^e et XX^e siècles, phénomène qu'il faut relier à l'émergence de nouveaux médias et dispositifs.

Dans ce qui suit, je vais présenter quelques fragments d'une histoire de la théorie de l'intermédialité qui est toujours à écrire. Ces fragments ne veulent pas constituer des pseudo-linéarités, des filiations ou des cohérences de « la théorie de l'intermédialité », mais inspirer des recherches futures. Une histoire des aspects intermédiatiques des poétiques classiques et modernes, des esthétiques et des théories sémiotiques reste donc un *desideratum* du discours sur l'intermédialité.

Claus Clüver a montré que nos pratiques culturelles, avec leurs systèmes correspondants de classification esthétique et scientifique, ont longtemps voilé l'aspect intermédiatique des

poétiques classiques. Dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément. Même si ce n'est que de manière spéculative que nous pouvons reconstruire les bases médiatiques des poétiques de l'Antiquité, il semble sûr que pour Aristote — par exemple —, la poésie et la musique formaient une unité intermédiaire, ce qui rendait non avenue la théorisation de deux « régions » distinctes. Les odes et les tragédies étaient des performances intermédiaiques. De ce point de vue, les lamentations des poéticiens des XIX^e et XX^e siècles, selon lesquels Aristote aurait négligé la question d'une taxinomie des différents arts et des genres, apparaissent comme les réactions de représentants d'une sorte de *Geisteswissenschaft* recherchant désespérément une classification et une taxonomie pour un « paysage de médias » — pour une *Medienlandschaft* — où les médias se trouvent apparemment ou imaginaiement désintégrés.

Dans les poétiques de l'Antiquité, nous trouvons aussi des commentaires explicites sur les processus intermédiaiques. La parole de Simonides de Kéos — « la peinture comme une poésie muette » — se retrouve dans les *Moralia* de Plutarque (Plutarch, p. 501) et elle porte témoignage des premières réflexions sur les interactions entre les médias. Cette perspective est reprise dans les écrits de la Renaissance italienne. Le rebelle et non-conformiste Giordano Bruno écrit, en 1591, dans son *Essai sur la lumière et les images*: « For true philosophy, music or poetry is also painting, and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting » (p. 129). Selon Bruno, il y a des liens inséparables entre la musique, la poésie, la peinture et la philosophie. Un poète produit des images sur la base de vues et de sons. Aujourd'hui, ce principe semble très moderne et il pourrait facilement être rapporté, par exemple, à l'art vidéo.

Les travaux de Lessing — la discussion de la sculpture antique du Laocoon, la libération de la poésie de l'injonction de la peinture (qui se manifestait pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle sous la formule rigide *ut pictura poesis*), la ré-institution du primat de l'art poétique sur les arts plastiques⁸ — nous

renvoie, dans le contexte historique des Lumières, à la question des concepts médiatiques et de leurs interactions. Sa « phénoménologie » de la spécificité de la peinture, des arts plastiques et de la poésie nous mène — sur fond de leurs structures spatio-temporelles — à une détermination de la fonction des arts plastiques d'un point de vue qui montre beaucoup de correspondances avec les théories et sémiotiques actuelles des médias⁹. Chez Lessing, les *effets* des œuvres d'art sont liés à des structures spécifiques des médias.

Ce nouvel éclairage porté sur le lieu et la fonction de différents médias et arts¹⁰ devient donc un des points de départ de l'art moderne et de l'esthétique du romantisme du XIX^e siècle. En se plaçant *entre* les médias, les œuvres d'art romantiques donnent lieu à de nouvelles dimensions de leur réception par le mélange et la superposition de différentes structures médiatiques. La fusion conceptuelle de différents médias est utilisée comme potentiel esthétique et permet des expériences esthétiques intenses. Les implications programmatiques et esthétiques de ce principe se manifestent dans une grande quantité d'œuvres d'art « intermédiaiques » du romantisme. La poésie ne se borne pas au mot parlé ou écrit, mais se réalise dans la musique ou les arts plastiques et plus tard dans le film (chez Cocteau, par exemple).

L'intermédialité du romantisme n'implique pas seulement une interaction entre les arts traditionnels. Les médias et les dispositifs servent également de modèles conceptuels et de métaphores pour des processus littéraires, historiques et mythiques. Si Carlyle conçoit le passage de la mémoire historique à la formation de mythes comme des jeux d'ombres, ombres d'une immense *camera obscura* projetées d'un niveau très éloigné du passé dans notre présent (1969, p. 26), cette métaphore indique une nouvelle instrumentalisation et une actualisation spécifique de la figure platonicienne des prisonniers dans leur grotte ; elle indique surtout l'importance croissante des anciens et nouveaux dispositifs médiatiques pour la construction de la réalité sociale et des modalités d'interaction de ces dispositifs avec cette « réalité ».

Mais revenons à l'œuvre d'art romantique : en traversant les frontières médiatiques et en fusionnant différents médias et gen-

res, elle atteint ses effets les plus impressionnants. Le *Poetic Drama*, par exemple, constitue des mondes poétiques et dramatiques qui trouvent leurs lieux de représentation, leurs lieux d'action et leurs scènes dans la conscience du «lecteur» sans jamais pouvoir être réalisés sur la scène d'un théâtre¹¹. Les structures de la théâtralité pénètrent la poésie et vice versa; elles ouvrent la voie à des nouvelles dimensions de la réception pour le lecteur-spectateur. La poésie est le lieu d'un processus semblable, qui atteint ses effets les plus intenses par la musique et la musicalité. C'est dans cette perspective que Carlyle caractérise la poésie antique et la «bonne» poésie contemporaine de la manière suivante :

All old Poems, Homer's and the rest are authentically Songs. I would say, in strictness, that all right Poems are; that whatsoever is not sung is properly no Poem, but a piece of Prose cramped into jingling lines; — to the great injury of the grammar, to the great grief of the reader, for most part (1987, p. 90).

Aussi, la fameuse notion wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* — qui d'ailleurs est introduite dans ses œuvres plus ou moins en passant —, qui connaît plusieurs significations au cours du développement de sa théorie et qui a été préférée dans nos poétiques aux notions d'«œuvre d'art absolue» [*das absolute Kunstwerk*] ou de «drame musical» [*das Musikdrama*]¹² — s'appuie sur l'idée romantique et est fondée sur une «théorie de la réception» qui vise à une maximalisation de l'effet esthétique sur le récepteur. Cet effet se produit à travers la transgression de frontières médiatiques et la constitution de nouvelles formes médiatiques. Selon Wagner, «l'infiltration émotionnelle profonde» [*die tiefe emotionale Durchdringung*] et «la mise en extase du spectateur» ne peuvent être atteintes que par une réintégration fonctionnelle des médias et des arts atomisés pendant leur histoire dans un nouvel ensemble» (Stein, p. 151)¹³. Cette intégration, bien sûr, ne peut être conçue comme une simple addition; «l'œuvre d'art du futur» [*das Kunstwerk der Zukunft*] qui retourne aux racines des arts, est basée sur trois facteurs: «le [facteur] sociopolitique, anthropologique et esthétique» (Fischer-

Lichte, p. 73). Ces facteurs se trouvent en interaction constante et intense. *Le Kunstwerk der Zukunft* doit offrir à l'expérience esthétique du spectateur des qualités profondes et inconnues au XIX^e siècle en revitalisant les fonctions du drame antique qui ont été perdues dans l'histoire culturelle de l'Occident.

Dans cette optique, la question des rapports de subordination entre la musique et le sens des mots — qui préoccupait Wagner dans ses premiers livres — semble moins pertinente. Ce qui importe, pour nous, c'est son intention de libérer les médias et les genres traditionnels de leurs entraves, de produire des effets-chocs qui soient à la base d'un spectacle intermédiatique où convergent drame, poésie, musique, art théâtral, et de stimuler une activité inconsciente chez le spectateur en s'adressant à des niveaux profonds de sa conscience. Le dynamisme de ces jeux intermédiatiques produit de nouvelles formes de l'expérience de l'art.

Il va de soi que les travaux axés sur une poétique de l'intermédiarité publiés dans la première moitié du XX^e siècle furent élaborés par des protagonistes qui liaient la pratique esthétique et la réflexion théorique et poétique. Nous nous bornerons ici à mentionner les plus importants¹⁴ : les théories des premiers temps des nouveaux médias audiovisuels de Münsterberg, Balazs et Eisenstein ; la notion du *cinéma impur* de Bazin.

Terminons avec une remarque relative aux théories et sémiotiques actuelles. Christian Metz, par exemple, a présenté dans son dernier livre sur l'énonciation filmique un éventail d'une dizaine de figures énonciatives. Si Metz n'y parle pas explicitement d'intermédiarité, il livre une série de réflexions sur des phénomènes intermédiatiques en ce qui concerne l'autoréflexivité du film, les interactions entre image, son et musique, etc. Il semble donc que la relecture de Metz, d'autres théoriciens des médias également, serait profitable aux théoriciens de l'intermédiarité. C'était d'ailleurs l'un des objectifs de ce petit tour d'horizon historique que de proposer une telle activité.

Une notion d'intermédiarité

Si nous entendons par intermédiarité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît,

entre autres, de l'évolution historique de ces relations ; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias et de l'art figuratif occidental¹⁵.

Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience. C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que se trouve l'un des centres d'intérêt de la science et de l'histoire des médias et de la sémiologie.

Cette conception de l'intermédialité ne néglige pas la question de la différence entre médias, qui forme à la fois un des pré-supposés et des paradoxes des théories de l'intermédialité. Une telle différence entre les médias — autrement dit, une telle spécificité des médias —, quel statut peut-elle avoir si chaque produit médiatique est perçu, plus ou moins, comme étant intermédiatique ? Est-elle un *desideratum*, production imaginaire de nos théories, béquille dans un monde médiatique hybride et complexe ?

Quoi qu'il en soit, notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition. Il va de soi qu'une telle notion, qui tient compte des développements historiques et des effets sur un spectateur-lecteur, n'est pas néoformaliste. Suivant cet axe de pertinence, nous pouvons dégager cinq axes de recherche, présentés ici sous forme de thèses¹⁶.

Perspectives de l'intermédialité

— PRAGMATIQUE ET INTERMÉDIALITÉ

Une notion de média basée sur la pragmatique implique que les dynamismes médiatiques occupent une position centrale dans nos recherches. Les types de production et de réception médiatiques (des premiers pas de la production de scénarios jusqu'à la production de textes audiovisuels et à la réception historique et actuelle) ne peuvent être analysés et reconstruits sans tenir compte des processus de transformations et de fusions intermédiatiques. La production de sens par le spectateur est co-déterminée par l'état médiatique du texte en question.

Dans cette perspective, la communication filmique, par exemple, se présente comme un tissu compliqué d'actions entre différentes institutions (Odin) et comme processus de transformations, de superpositions et de fusions. *Une partie de campagne* (1936, 1946) de Jean Renoir fournit une illustration de ces jeux de transformation, qui intègre une nouvelle de Maupassant, un scénario, un montage déterminé par les conditions historiques d'avant- et d'après-guerre, les principes du théâtre et de la peinture, etc.

— COGNITION ET INTERMÉDIALITÉ

Très souvent, les recherches basées sur la psychologie cognitive ne portent que sur des dimensions ou des éléments médiatiques bien isolés (par exemple, les aspects narratologiques par rapport à l'image.) Cela s'explique par l'histoire des poétiques traditionnelles et des théories des médias. Mais dans une perspective intermédiatique, les processus cognitifs d'information, de perception et de conscience doivent être considérés dans une perspective plus large, allant jusqu'à comprendre les processus synthétisants de la perception qui sont à l'œuvre à différents niveaux de la conscience.

Avec son modèle tridimensionnel, Jackendorff a présenté des réflexions sur l'intermédialité. À première vue, il semble très pertinent de baser ce modèle non seulement sur les *bottom-up processors* et les *top-down processors* bien connus de la psychologie cognitive, mais aussi sur des *integrative processors*, ces derniers se rapportant aux relations dynamiques entre différents niveaux

médiatiques et cognitifs. Malheureusement, le plaidoyer de Jackendoff pour une approche cognitive et intermédiatique semble créer plus de problèmes qu'il n'offre de solutions. En effet, tous les aspects relatifs au *contenu* des textes sont délibérément exclus et le cerveau se trouve assimilé à l'ordinateur dans l'expression *computational mind*.

— SÉMIOTIQUE ET INTERMÉDIALITÉ

La communication moderne et postmoderne se caractérise par des *media-networks*, par des fusions et des transformations intermédiatiques. Si nous concevons les produits et les textes médiatiques comme des systèmes de signes, organisés par des codes spécifiques, la reconstruction des systèmes de règles qui met en relation les différentes sortes de signes devient une question centrale de la recherche sémiotique. Une telle reconstruction des systèmes de règles et de codes ne doit pas porter sur les seules règles de rattachement, mais aussi sur les processus subjectifs de la sélection des attributs par le producteur et le récepteur des textes. La signification de ces textes et de leurs éléments est contaminée par leur contexte intermédiatique.

Par rapport aux questions du *text-transfer* (Hess-Lüttich, 1987) et du changement de codes (Hess-Lüttich et Roland Posner), des aspects intermédiatiques du théâtre (Pavis), des interactions entre littérature et film (Jost), la sémiotique a présenté des résultats remarquables, particulièrement en ce qui concerne l'analyse de la fluctuation de différents signes et de différents codes entre les médias. Un axe de pertinence intermédiatique devra prolonger ces voies déjà tracées.

— ESTHÉTIQUE ET INTERMÉDIALITÉ

Comme nous l'avons suggéré dans notre « définition » de la notion d'intermédiabilité, les œuvres d'art audiovisuelles intègrent dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias. Ces constellations intermédiatiques, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres.

Cette idée d'une interaction esthétique entre les arts et les médias n'est, bien sûr, pas une idée du *xx^e* siècle; elle fait remonter jusqu'aux poésies de l'Antiquité, où nous avons pu trouver plusieurs traces d'une esthétique de l'intermédialité. Aujourd'hui, les œuvres de Jean-Luc Godard et de Peter Greenaway nous donnent les exemples les plus évidents d'une esthétique intermédiaire du cinéma. La « cinématisation », le « devenir cinéma de la peinture » (Aumont, 1989) ne sont que les effets les plus visibles d'une telle stratégie.

— L'HISTOIRE DES MÉDIAS ET L'INTERMÉDIALITÉ

L'axe de pertinence de l'intermédialité est toujours un défi à l'histoire des médias; il pointe le fait qu'un changement de paradigmes (dans le sens de Kuhn) est nécessaire. Les paradigmes traditionnels des histoires universelles ou nationales étant devenus obsolètes, il faut intégrer d'autres concepts, par exemple le concept d'une sémio-histoire (Hess-Lüttich et Müller, Schmid) ou du New Historicism (Kaes) dans une histoire intermédiatique. Les tendances isolationnistes des histoires traditionnelles doivent donc être abandonnées en faveur d'une histoire de systèmes de médias qui se trouvent en interaction.

Une telle histoire, qui serait une histoire d'interférences et d'interactions entre différents médias, prendrait en considération: le niveau de l'intégration de textes médiatiques dans des systèmes d'actions communicatives multi- ou intermédiatiques; le niveau des processus d'interaction entre différents dispositifs; le niveau de l'intégration ou de transformation des structures médiatiques d'un média ou de plusieurs médias dans le contexte d'un autre média.

De préférence, une telle histoire intermédiatique porterait sur des cas paradigmatiques et des phases particulières dans l'histoire des médias. Une telle phase serait par exemple la télévision des premiers temps. J'aimerais donc illustrer cette dernière thèse par l'histoire de la télévision.

Quelques aphorismes sur l'histoire intermédiatique de la télévision

— L'ARCHÉOLOGIE D'UNE UTOPIE OU QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA PRÉHISTOIRE INTERMÉDIATIQUE DE LA TÉLÉVISION

L'histoire des médias ne doit pas se borner à des médias déjà existants et élaborés, mais doit inclure des imag(o)inations, c'est-à-dire des représentations textuelles, picturales, etc. de nouveaux médias et de dispositifs virtuels. Ces visions renvoient au savoir social de leur contexte de production, à un horizon social, technologique, culturel et idéologique ; et en même temps, elles dépassent ce contexte historique. Les visions des médias audiovisuels sont des amalgames d'un savoir social technologique spécifique incluant des utopies, des désirs et des besoins sociaux et historiques.

Ces visions de médias virtuels existent depuis des siècles, non seulement sous forme de maquettes, de dispositifs pour de futurs alchimistes ou techniciens, mais aussi et surtout comme sujets et produits de textes littéraires. Les esquisses littéraires ne présentent pas des imaginations « pures » ; leurs dispositifs imaginés sont situés dans un contexte historique et leur *fonction sociale* se trouve illustrée et démontrée. Un roman français oublié du XVIII^e siècle, *Giphantie* de Charles François Tiphaigne de la Roche (1760)¹⁷, et un roman mieux connu du XIX^e siècle, *Le Vingtième Siècle* d'Albert Robida (1883)¹⁸, seront les paradigmes des visions littéraires du média imaginé télévision.

Dans ces deux textes se trouve une série de *visions de la télévision*, visions caractérisées par des jeux de combinaison entre anciens et nouveaux médias. Dans *Giphantie*, la « mixtion » de différents éléments (de l'eau, du feu, de l'air) produit des apparitions visuelles, des images et des imaginations, des esprits qui « ont assez de consistance pour être aperçus » (p. 1027) et qui peuvent être trouvés par les hommes presque partout dans le monde. Tiphaigne de la Roche nous présente une grotte (de Platon) qui se révèle une combinaison de caractéristiques des dispositifs du cinéma, de la télévision et de la peinture et qui offre au protagoniste du livre un spectacle impressionnant :

Il [le guide, J.E.M.] m'introduisit dans une salle médiocrement grande et assez nue, où je fus frappé d'un spectacle qui me causa bien de l'étonnement. J'aperçus par une fenêtre, une mer qui ne me parut éloignée que de deux ou trois stades. L'air chargé de nuages ne transmettait que cette lumière pâle qui annonce les orages : la mer agitée roulait des collines d'eau, et ses bords blanchissaient de l'écume des flots qui se brisaient sur le rivage.

[...]

D'un étonnement je ne fis que passer à un autre : [...] mes yeux étaient toujours séduits, et ma main put à peine me convaincre qu'un tableau m'eût fait illusion à tel point.

[...]

Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun ; nos toiles ne les rendent pas moins fidèlement, et les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit : on l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur ; une heure après, l'enduit est desséché et vous avez un tableau d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager (p. 1044 et 1045).

Cette salle souterraine offre à la fois l'expérience du cinéma (elle suggère le mouvement des flots de la mer) et l'immédiateté de la télévision. Elle nous renvoie aussi au fait que l'*hybridation* médiatique est un facteur décisif du développement de nouveaux médias.

On trouve un processus similaire dans *Le Vingtième Siècle* d'Albert Robida. Cette fois, le média imaginé — un « téléphonographe » — est un *amalgame* (p. 7) de médias connus dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, soit le téléphone et le phonographe. Cette combinaison de deux médias plus ou moins réalisés à l'époque permet, dans le contexte du monde fictif du roman, à la fois la transmission et l'enregistrement de la langue parlée et combine ainsi l'aspect *live* du média avec des techniques d'enregistrement que nous connaissons aujourd'hui, celles du magnétophone et du magnétoscope.

Le livre de Robida abonde en visions de nouveaux médias hybrides : des « photo-peintres » font des reproductions bon mar-



Illustration 1
Robida : le journal téléphonoscopique, p. 205

ché de peintures originales (illustrant ainsi la thèse benjaminienne de la reproduction technique) ; des « galvano-sculpteurs » s'affairent à une production de masse de sculptures ; le décor du théâtre n'est plus peint, mais « une photochromie sur toile » ; le « téléphonoscope » (la télévision) est un dispositif hybride.

— VISIONS ET RÉSEAUX MÉDIATIQUES

Les médias hybrides imaginés se trouvent souvent intégrés dans des réseaux multi- et intermédiatiques tels qu'on les connaît depuis les années trente. Quelques-unes de ces visions renvoient à des constellations postmodernes (*Star Wars*, la télévision par satellite, Internet, etc.). Tiphaigne de la Roche dessine l'utopie d'une télévision par satellite capable de reproduire des images sur un miroir et des sons dans une « baguette », et ce, en vertu des propriétés de « portions d'air » (p. 1035) de l'atmosphère qui ont leur origine dans tous les coins possibles de notre planète. Cette « glace merveilleuse » fait passer la terre entière sous le regard en une quinzaine de minutes et permet l'accès immédiat à tous les endroits de la terre :

De distance en distance, poursuit l'esprit élémentaire, il se trouve dans l'atmosphère des portions d'air que les esprits ont tellement arrangées qu'elles reçoivent les rayons réfléchis des différents endroits de la terre, et les renvoient au miroir que tu as sous les yeux : de manière qu'en inclinant la glace en différents sens, on y voit différentes parties de la surface de la terre. On les verra successivement toutes, si on place successivement le miroir dans tous ses aspects possibles. Tu es le maître de promener les regards sur les habitations et les hommes (p. 1035).

Le caractère de cette vision audacieuse est moins technologique que théologique. La glace merveilleuse rappelle le regard d'un être divin et omniscient. Sans doute, les visions de la télévision du XIX^e siècle seront-elles « plus concrètes » du strict point de vue technologique, les « rayons réfléchis » y étant remplacés par des fils électriques. Mais les contenus reflétés par cette glace merveilleuse présentent beaucoup de correspondances avec les programmes actuels de nos chaînes de télévision. La « program-



Illustration 2
Robida : les bureaux de *L'Époque*, p. 203

(Il y a de la réclame à gauche, et à droite, des actualités sur la « plaque de cristal ».)



Illustration 3
Robida : le tramway du musée du Louvre,
p. 49

mation » comprend des *Reality Shows* (qui d'ailleurs chez Tiphaigne de la Roche ont souvent une tonalité ironique, la mort étant source de joie et la naissance virant au deuil) et des relations de catastrophes, la présentation de monuments et de héros, et aussi de coutumes et de stéréotypes nationaux.

Chez Robida, les nouveaux médias sont également intégrés dans un réseau médiatique. Le journal *L'Époque* apparaît comme un journal *visuel et sonore*, un journal « téléphonographique », qui participe d'un réseau mondial de médias audiovisuels.

Nous voyons aussi des visiteurs traverser le Louvre sur un tram ouvert qui fonctionne comme dispositif multimédiatique, offrant un show sonore et visuel qui fait penser aux modalités de perception du spectateur filmique — à son regard par la vitre d'un tram en mouvement — telles qu'elles ont été décrites par Jacques Aumont (1992).

— UN KALÉIDOSCOPE DE QUELQUES FONCTIONS SOCIALES

La télévision comme extension médiatique de nos sens fait du spectateur « un voyageur qui passe et regarde curieusement les objets » (Tiphaigne de la Roche, p. 1068). Chez Tiphaigne de la Roche, cette métaphore a des connotations multiples, étant donné le fait que son protagoniste est en voyage à travers des mondes imaginaires où il trouve des médias imaginés. Comme nous ne pouvons ici passer en revue toutes les fonctions imaginées du dispositif intermédiatique de la télévision, il faut nous borner à en énumérer les plus importantes¹⁹. La glace merveilleuse et le téléphonoscope servent à l'information et à la représentation spectaculaire d'actualités, à l'amusement, à la guerre et au reportage de guerre, au contrôle social et à la surveillance.

Ils permettent « de supprimer l'absence » (Robida, p. 71) de personnes aimées et garantissent la diffusion intermédiatique d'événements culturels du théâtre et de l'opéra, etc. ; ils permettent le remplacement de la communication directe (cela peut être gênant de faire la cour) par la communication indirecte et médiatisée (p. 283) ; ils fonctionnent comme une drogue soporifique et peuvent même commettre des erreurs pénibles en entrant par hasard dans l'intimité de ses « abonnés ».

Mais revenons à la question de la « définition » de ce média imaginé.



Illustration 4
Robida : la suppression de l'absence, p. 71

— UNE « DÉFINITION » D'UN MÉDIA HYBRIDE

Donnons ici la parole à Robida. Sa définition du téléphonoscope, de « cette étonnante merveille qui permet de voir et d'entendre en même temps un interlocuteur placé à mille lieues » (p. 46) est classique en ce qui concerne les traits caractéristiques du dispositif tel que nous le connaissons aujourd'hui. Dans son livre (qui place le lecteur dans une société fictive parisienne en l'an 1952-1953), il décrit cette invention du *Vingtième Siècle* comme suit :

L'appareil consiste en une simple plaque de cristal, encastree dans une cloison d'appartement, ou posée comme une glace au-dessus d'une cheminée quelconque. L'amateur du spectacle, sans se déranger s'assied devant cette plaque, choisit son théâtre, établit la communication et tout aussitôt la représentation commence.

Avec le téléphonoscope, le mot le dit, on voit et l'on entend. Le dialogue et la musique sont transmis comme

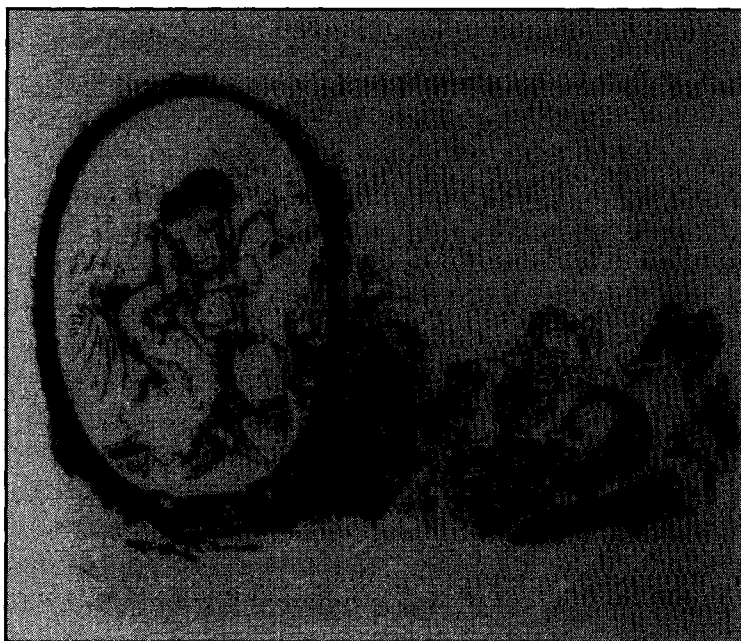


Illustration 5
Robida : une erreur du téléphonographe, p. 75

par le simple téléphone ordinaire ; mais en même temps, la scène elle-même avec son éclairage, ses décors et ses acteurs, apparaît sur la grande plaque du cristal avec la netteté de la vision directe ; on assiste donc réellement à la représentation par les yeux et par l'oreille. L'illusion est complète, absolue ; il semble que l'on écoute la pièce du fond d'une loge de premier rang (p. 56).

Restons conscients du fait que Robida a écrit ce texte en 1883. Il joue — comme Tiphaigne de la Roche l'avait fait au XVIII^e siècle — avec les désirs de son public.

Le programme du téléphonoscope ne se borne pas aux représentations de pièces de théâtre, mais inclut une variété de genres. Revenons donc à la question de l'hybridité ou de l'intermédialité de ce nouveau média : dans le croquis de Robida les aspects technologiques de l'appareil sont cachés sous la surface de la « merveille ». Les canaux de communication sonore et visuelle sont apparemment séparés et nous renvoient au principe



Illustration 6
Robida : le théâtre chez soi, p. 55

d'une *amalgamation* des deux médias déjà existants vers la fin du XIX^e siècle, le téléphone et le phonoscope. Le résultat de ce mélange n'est pas une simple « addition » de deux médias différents, c'est un *nouveau* média. La forme ovale de l'« écran » du téléphonoscope nous montre aussi que le nouveau média se développe devant le fond des traditions des dispositifs de la peinture (des médaillons) et du miroir. (Notre séparation métaphorique et actuelle du film comme miroir et de la télévision comme fenêtre sur le monde ne semble donc pas encore établie.)

Dans nos deux romans paradigmatiques, la télévision est définie comme un média qui est principalement réciproque. Autrement dit, le média est conçu de manière à permettre la communication directe et *réciproque*; il n'est pas un média de masse à sens unique. Le spectateur d'une pièce de théâtre peut faire entrer ses applaudissements *live* dans la salle; seulement, les sifflements ne sont pas désirés: « [...] le spectateur à domicile peut siffler tout à son aise quand une pièce l'ennuie, mais il doit avoir

soin de fermer la communication avec la salle ; de la sorte qu'il satisfait sa mauvaise humeur sans porter le désordre au théâtre » (Robida, p. 59).

Ces visions de réciprocité accompagneront également le développement du média pendant une ou deux décennies dans sa première phase. La télévision (et la radio) fut considérée par les techniciens et la société comme un média permettant un échange immédiat (Kittler, Zielinski). Dans un film du ministère des Postes de l'Allemagne nazie (*Wer fuhr II A 2992 ?*, 1939), qui vante les avantages et donne une idée des possibilités d'un dispositif plus ou moins « flou » à cette époque-là, nous voyons un agent de police à la recherche d'un criminel qui trouve dans la technique télévisuelle une aide précieuse. Par téléphone, il demande aux techniciens de diriger la caméra une nouvelle fois sur un suspect qui se trouve parmi une foule de spectateurs d'une course de chevaux. Le criminel, bien sûr, est vite arrêté... et le spectateur du *film* peut tirer ses conclusions de cette vision orwellienne de la *télévision*. Aujourd'hui, nous ne sommes plus très loin de ces idées de réciprocité et de surveillance. À preuve les systèmes de surveillance visuelle dans nos cités et certains usages de la télévision interactive ou d'Internet.

Chez Tiphaigne de la Roche et chez Robida, les médias hybrides de la glace merveilleuse et du téléphonoscope jouent un rôle extraordinaire dans les sociétés fictives des romans. Le téléphonoscope est un dispositif très urbain qui s'intègre sans problème aux réseaux de communication déjà existants. Les réseaux électriques et les artefacts du Paris moderne (par exemple un piano électro-mécanique unique, à l'usine musicale) constituent un nouveau corps-sonore de la ville et font entendre une nouvelle symphonie électrique.

Un tintement perpétuel a remplacé le vacarme assourdissant des véhicules terriens d'autrefois. Partout l'électricité circule, mêlée à toutes les manifestations de la vie sociale, apportant partout son aide puissante, sa force ou sa lumière ; des milliers de timbres et de sonneries venant du ciel, des maisons, du sol même, se confondent en une musique vibrante et tintinnabulante que Beethoven, s'il l'avait pu connaître, eût appelée la grande symphonie de l'électricité (Robida, p. 53).

La télévision s'intègre au nouvel espace géographique, social et sonore de la ville.

— TÉLÉVISION ET GENRES INTERMÉDIATIQUES

Pour compléter cette brève explication de nos deux cas paradigmatiques de la pré-histoire de la télévision, jetons un coup d'œil sur les genres du média imaginé. Comme nous l'avons déjà constaté, ces genres ont beaucoup de correspondances avec les genres postmodernes actuels. Ce qui importe du point de vue de notre axe de pertinence, c'est le fait que la plus grande partie de ces genres se présentent comme des genres *intermédiatiques*. Des pièces de théâtre sont transformées en pièces radio-phoniques ; un *Grand Journal téléphonique* combine les traditions de la presse avec les possibilités audiovisuelles du nouveau média. Le téléphonoscope produit des genres hybrides : *Reality TV*, *Soap Opera* (et même, avec des *cliff-hangers*), mélanges entre réclame et genres narratifs sous forme de « romans annonceurs » ; transformant toute forme de spectacle — théâtre, ballet ou opéra — en émissions de télévision, le téléphonoscope contribue à la construction d'une sorte de *Global Theatral Village*.

— UN MOT SUR L'INTERMÉDIALITÉ DE LA TÉLÉVISION DES PREMIERS TEMPS

Notre histoire intermédiaire de la télévision peut encore s'enrichir d'un autre aspect, que mettent en lumière les années vingt et trente du XX^e siècle. Le média est alors dans sa première phase, caractérisée par l'instabilité²⁰. Son caractère hybride se manifeste alors de manière évidente : le foisonnement des désignations témoignent de la difficulté de le nommer.

Dans le contexte linguistique allemand, on parle à cette époque-là de (*drahtloses*) *Heimkino* [un cinéma chez soi, sans câble], de (*drahtloses*) *Fernkino* [un cinéma à distance, sans câble], de *Fernseh-Rundfunk* [une télévision-radio], de *Ton-Bild-Empfänger* [un récepteur de sons et d'images], de *Fern-Seh-Sprecher* [un haut-parleur télé-vision], de *Fernseh-Wochenschau* [des actualités télé-visuelles], de *Fernsehfilm-Theater* [un théâtre télé-filmique] (Elsner *et al.*, p. 28). En anglais, il y a les termes *bairdvision* (d'après Baird, un des inventeurs de l'image mécanique de la té-

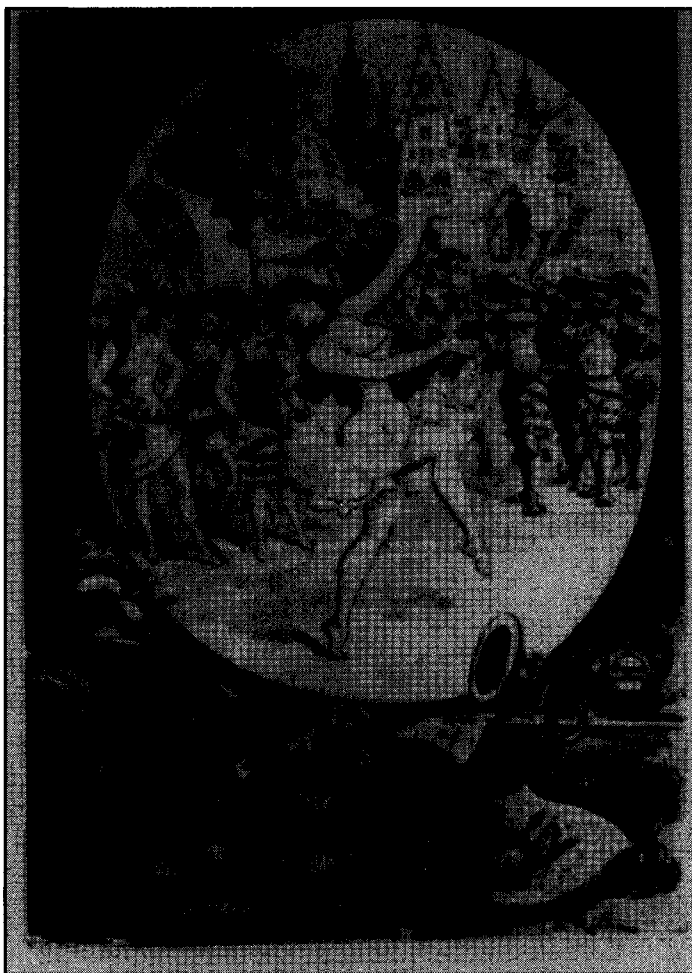


Illustration 7
Robida : le théâtre chez soi par
le téléphonoscope, p. 57

l'évision), *bairder*, *endview*, *farsight*, *ingazer*, *optiphone*, *radiovista*, *telescriber*, *the apparatus*, *the looker*, etc. (Burns, p. 353 et Steinaurer). Toutes ces notions indiquent les origines intermédiaires d'un processus où le média télévision a dû trouver et établir sa place et ses structures médiatiques entre les médias établis. (La télévision interactive et Internet se développent aujourd'hui de manière similaire.)

Ces notions témoignent également de ce que les caractéristiques et possibilités d'un nouveau média (et l'évaluation de ces aspects) ne peuvent être conçues dans leur première phase que dans les catégories des anciens médias. Elles nous renvoient aux difficultés de définir les activités et le nouveau rôle du récepteur. (Lui aussi avait affaire à ces notions combinées et néologiques.) Par rapport à notre axe de pertinence, il faut donc retenir ici que les chances spécifiques du média télévision se trouvent dans une *combinaison dynamique et intermédiatique* de médias et de genres traditionnels qui constituent le nouveau média. La variété terminologique correspond, dans la première phase de la réception du média, à une certaine insécurité du spectateur en ce qui concerne la *Gestalt* et les fonctions possibles de la télévision.

Outre l'histoire de la notion de télévision, on peut constater dans le média de nombreux processus intermédiatiques en ce qui concerne ses interactions avec d'autres dispositifs et avec des genres traditionnels. Ne pouvant présenter ici une analyse détaillée de ces processus intermédiatiques qui placent la télévision, par exemple, entre la radio, le cinéma, le théâtre, etc., nous nous contenterons de présenter une procédure intermédiatique qui est aujourd'hui presque oubliée et mentionnerons quelques genres intermédiatiques. Avant l'utilisation de caméras électroniques, la transmission *live* de certains événements — il s'agissait très souvent d'événements sportifs — n'était possible que par l'intégration d'une procédure cinématographique dans la production et reproduction de ce qui était représenté. Sans *l'intermedia-film*, sans l'utilisation intégrée des possibilités techniques du dispositif filmique, un programme *live* (qui avait toujours un décalage temporel de quelques minutes) n'aurait pas été possible (Zielinski). Comme les actualités sportives, les genres de la télévision se trouvent dans des interactions multiples avec des genres établis de la radio, de la pièce radiophonique, du cabaret, du théâtre populaire, etc. Une telle histoire intermédiatique des genres de la télévision reste à faire.

En guise de conclusion

L'axe de pertinence de l'intermédiabilité exige une réorientation des recherches dans les médias. Notre petit parcours du concept

de l'intermédialité a reconstruit quelques traces historiques dans les poétiques et théories des médias de notre culture occidentale. Il nous a conduit à formuler cinq thèses relatives aux voies de recherche qui s'offrent à l'approche intermédiatique et, pour notre propre compte, nous avons tracé l'ébauche d'une histoire intermédiaire de la télévision. Bien sûr, cette histoire intermédiatique reste à écrire, nos deux romans paradigmatiques n'étant que les premiers exemples d'une pré-histoire de la télévision ; il nous faut rester conscients du spectre de tous les médias — aussi des médias oubliés — de notre société moderne. Reste que bien des éléments viennent appuyer la thèse selon laquelle la télévision doit être conçue comme un dispositif hybride et intermédiatique qui se trouve dans des interactions complexes avec d'autres dispositifs.

Une analyse de notre *Medienlandschaft* et de son histoire démontre que les médias se trouvent dans des processus permanents de rapprochement et de différenciation. Le nombre de jeux et de combinaisons entre différents médias est presque incalculable. Un axe de pertinence intermédiatique ne pourrait donc jamais mener à un système *compréhensif* de toutes les options de ces jeux. L'analyse de « cas paradigmatiques » portant sur des phénomènes intermédiatiques spécifiques, par exemple sur des phases d'innovation ou de ruptures historiques, semble la plus prometteuse.

L'axe de pertinence intermédiatique nous aidera ainsi à reconstruire les changements permanents entre les dispositifs et leurs intégrations discursives et aussi à reconstruire les processus de distinction ou de trouble entre certains dispositifs. Un tel axe présuppose donc le paradoxe d'une « identité » spécifique de différents médias pour aussitôt la mettre en question.

*Texte français établi avec
le concours de Michel Larouche*

Université d'Amsterdam

NOTES

- 1 Le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal.

2 Il s'agit d'un projet sous la direction de Volker Roloff dans le cadre du « Sonderforschungsbereich: *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* » de l'Université de Siegen, RFA.

3 Selon l'heureuse formule du CRI.

4 Au sens où l'entend Roger Odin.

5 Par exemple, avec *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster : Nodus, 1996) et *Texte et médialité* (Mannheim : MANA VII, 1987).

6 J'ai proposé cette formule dans mon livre *Intermedialität* (Münster : Nodus, 1996).

7 Quant à la réflexion que l'on trouvera dans la deuxième partie du présent article, elle se situe dans les troisième et quatrième catégories.

8 Voir à ce sujet l'épilogue d'Ingrid Kreuzer dans l'ouvrage de Gotthold Ephraim Lessing intitulé *Laokoon* (Stuttgart : Reclam, 1987, p. 219).

9 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Ernest W.B. Hess-Lüttich, *Kommunikation als ästhetisches Problem* (Tübingen : Gunter Narr, 1984, p. 203 *ssq.*).

10 Il faut rester bien conscient du fait que — malgré toutes les intersections possibles — les termes *média* et *art* ne sont pas synonymes. Avec le terme *média*, nous envisageons surtout les aspects matériel et communicationnel d'un dispositif, les arts se caractérisant surtout par leur fonction esthétique.

11 Voir à ce sujet le livre de Rolf Eichler intitulé *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson* (Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1977).

12 Wagner écrit par exemple le 16 août 1853 à Franz List : « Es wäre sonst ganz unmöglich, daß als Frucht von allen meinen Bemühungen diese unglückliche Sonderkunst' und "Gesamtkunstwerk" herausgekommen wäre. »

13 On trouvera les propos de Richard Wagner dans *Werke Bd. VI*. (Frankfurt a.n. : Insel Verlag, 1983, p. 97).

14 Pour des commentaires plus détaillés, on se reportera à mon article « Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte » (Jörg Helbig (direction), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 31-40).

15 Ici, je suis l'argumentation développée par Jacques Aumont dans son livre *L'Œil interminable. Cinéma et peinture* (Paris : Librairie Séguier, 1989).

16 On trouvera une discussion plus approfondie de ces thèses dans *Intermedialität* (Jürgen E. Müller, Münster : Nodus, 1996, p. 84-92).

17 Je cite ce texte d'après l'édition suivante : Francis Lacassin (direction), *Voyages aux pays de nulle part*, Paris : Robert Laffont, 1990, p. 1019-1085. Ce roman raconte le fabuleux voyage d'un homme dans des terres inconnues d'Afrique. Le texte de Tiphaigne de la Roche se situe entre les idées des Lumières et les anciennes traditions du roman de voyages extraordinaires. Voir à ce sujet Stefan Horlacher, « Heterogenität, Kohärenz und das Prinzip der Reise : *Amilec, Giphantie* und die *Histoire des Galligènes ou Mémoires de Duncan* von Tiphaigne de la Roche » (*Cahiers d'histoire des littératures romanes. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 21, 1997, H. 3/4, p. 269-296).

18 Ce roman de la Belle Époque raconte l'histoire d'une jeune fille dans une société fictive parisienne vers 1952-1953. Je cite d'après l'édition suivante : Albert Robida. *Le Vingtième Siècle*, Genève-Paris : Éditions Slatkine, 1981 (réimpression de l'édition de Paris, 1883). Sur l'importance des œuvres de Robida dans le contexte de l'histoire des médias, voir les travaux d'Antonio Costa : « Il Mondo rigirato : Saturnino versus Phileas Fogg » (Paolo Bertetto & Gianni Rondolino (direction), *Cabiria e il suo tempo*, Milano : Editrice Il Castoro, 1998, p. 295-310) ainsi que son article dans le présent numéro.

19 On trouvera une discussion plus élaborée à ce sujet dans mon article «Tele-Vision als Vision: Thesen zur intermedialen Vor- und Frühgeschichte des Mediums» (Ernest W.B. Hess-Lüttich (direction), *Autoren, Automaten, Audiovisionen. Neue Ansätze der Medienästhetik und Tele-Semiotik*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, à paraître en 2000).

20 André Gaudreault et Philippe Marion proposent de distinguer trois phases dans l'histoire d'un média: la phase chaotique et floue du début, la phase de l'institutionnalisation et celle de l'hybridation. Voir leur article «Un média naît toujours deux fois» (*Sociétés & Représentations*, «La croisée des médias», n° 9, Paris: Publications de la Sorbonne, 2000, p. 21-36).

OUVRAGES CITÉS

Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Aumont, Jacques. «Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film». *Montage alv.*, vol. 1, n° 1 (1992), p. 77-89.

Aumont, Jacques. *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier, 1989.

Balazs, Bela. *Der Geist des Films*. Halle, 1930.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Le cinéma et les autres arts*. Paris: Cerf, 1959.

Bellour, Raymond. *L'Entre-Images*. Paris: La Différence, 1990.

Bruno, Giordano. *On the Composition of Images, Signs & Ideas*. New York: Willis, Locker & Owens, 1991.

Burns, R.B. *British Television. The Formative Years*. London: Peter Peregrinus Ltd., 1986.

Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. New York: AMS Press, 1969.

Clüver, Claus. *Interart Studies: An Introduction*. Bloomington: University of Bloomington, 1996.

Coleridge. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Folcroft, 1936.

Costa, Antonio. «Il Mondo rigirato: Saturnino versus Phileas Fogg», dans Paolo Bertetto et Gianni Rondolino (direction), *Cabira e il suo tempo*. Milano: Editrice Il Castoro (1998), p. 295-310.

Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

Eichler, Rolf. *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977.

Eisenstein, Sergueï. M. *Schriften 1 / Streik*. München: Hanser, 1974.

Elsner, Monika, Thomas Müller et Peter Spangenberg. «Zwischen utopischer Phantasie und Medienkonkurrenz. Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens (1926-1935)», dans Helmut Kreuzer et Michael Schanze (direction). *Bausteine. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen: Arbeitshefte Bildschirmmedien (1988), p. 23-31.

Fischer-Lichte, Erika. «Das "Gesamtkunstwerk". Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?», dans Maria Moog-Grünwald et Christoph Rodiek (direction), *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*. Frankfurt / Bern / New York / Paris: Peter Lang (1989), p. 61-74.

- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. et Jürgen E. Müller (direction). *Semiohistory and the Media. Linear and Holistic Structures in Various Sign Systems*. Tübingen : Gunter Narr, 1994.
- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. et Roland Posner (direction). *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1990.
- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. (direction). *Text-Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster : Nodus, 1987.
- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen : Gunter Narr, 1984
- Higgins, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1984.
- Horlacher, Stefan. « Heterogenität, Kohärenz und das Prinzip der Reise : *Amilec, Giphantie* und die *Histoire des Galligènes ou Mémoires de Duncan* von Tiphaigne de la Roche ». *Cahiers d'histoire des littératures romanes. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 21, n° 3-4 (1997), p. 269-296.
- Jackendorff, Ray. *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge : MIT Press, 1989.
- Jost, François. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- Kaes, Anton. « German Cultural History and the Study of Film : Ten Theses and a Postscript ». *New German Critique*, n° 65 (1995), p. 47-58.
- Kittler, Friedrich. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin : Brinkman and Brose, 1986.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1967.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon*. Stuttgart : Reclam, 1987.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- Müller, Jürgen E. « Tele-Vision als Vision : Thesen zur intermedialen Vor- und Frühgeschichte des Mediums », dans : Ernest W.B. Hess-Lüttich (direction). *Autoren, Automaten, Audiovisionen, Neue Ansätze der Medienästhetik und Tele-Semiotik*. Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, à paraître.
- Müller, Jürgen E. « Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte », dans Jörg Helbig (direction). *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin : Erich Schmidt Verlag (1998), p. 31-40.
- Müller, Jürgen E. *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster : Nodus, 1996.
- Müller, Jürgen E. (direction). *Texte et médialité*. Mannheim : MANA VII, 1987.
- Münsterberg, Hugo. *The Film : A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. New York : Dover Books, 1970.
- Odin, Roger. « Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions », dans Jürgen E. Müller (direction). *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Münster : Nodus (1994), p. 33-46.
- Paech, Joachim (direction). *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart : Metzler, 1994.
- Pavis, Patrice. « Le théâtre et les médias. Spécificités et interférences », dans André Helbo (direction), *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles : Méridiens Klincksieck (1987), p. 33-63.
- Plutarch. *Moralia*, vol. 4. (« De Gloria Athenensium »). London : Loeb Classics Library, 1936.

- Robida, Albert. *Le Vingtième Siècle* (1883). Paris: Éditions Slatkine, Genève-Paris, 1981.
- Roloff, Volker et Scarlett Winter (direction). *Gordard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- Schmid, Georg. « Zur Theorie und Praxis historischer Re-Präsentation », dans Jürgen E. Müller et Markus Vorauer (direction), *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster: Nodus (1993), p. 107-124.
- Schröter, Jens. « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes ». *Montage a/v*, vol. 7, n° 2 (1998), p. 129-154.
- Spielmann, Yvonne. *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
- Stein, Jack. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Westport: Greenwood Press Publishers, 1973.
- Steinmaurer, Thomas. *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*. Innsbruck: Studien Verlag, 1999.
- Tiphaigne de la Roche, Charles François. « Giphantie (1760) », dans Francis Lacassin (direction), *Voyages aux pays de nulle part*. Paris: Robert Laffont (1990), p. 1019-1085.
- Turim, Maureen. « The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films ». *Iris*, n° 12 (1991), p. 25-38.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.