



Intermédialités

La collection *Poétiques comparatistes*
est éditée
par la Société Française de Littérature Générale et Comparée



La maison d'édition reçoit le soutien
de la Région Languedoc-Roussillon

Photographie en couverture : © Alain Fleischer, *Sans titre*.

© SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée)

Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, esc. C, 2^e gauche,
Université de Paris, 17, rue de la Sorbonne – 75005 Paris

Diffusion : Lucie éditions par *Pollen*

ISBN : 978-2-35371-879-5

Collection *Poétiques comparatistes*

Intermédialités

Textes réunis
par Caroline Fischer
avec la collaboration d'Anne Debrosse



SFLGC

Comité de rédaction

- Véronique Gély, Professeur de Littérature générale et comparée à l'Université de Paris Sorbonne, ancienne présidente de la SFLGC ;
- Sébastien Hubier, Maître de conférences de littérature comparée à l'Université de Reims ;
- Françoise Lavocat, Professeur de littérature comparée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, actuelle présidente de la SFLGC ;
- Alain Montandon, Professeur de littérature comparée à l'Université Blaise Pascal, membre senior de l'Institut Universitaire de France, ancien président de la SFLGC ;
- Anne Tomiche, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Paris Sorbonne, ancienne présidente de la SFLGC ;
- Karl Zieger, Professeur de littérature comparée à l'Université de Lille 3, ancien président de la SFLGC.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Intermedia et intermédialité — 7

Caroline FISCHER

Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat — 19

Irina RAJEWSKY

Intermédialité et interartisticité. Une révision critique — 55

Bernard VOUILLOUX

Diffractions intermédiales. L'effet rétroactif de la réception — 71

Massimo FUSILLO

Liebelei d'Arthur Schnitzler et de Max Ophuls : jeu intermédiaire et questions de réception — 85

Karl ZIEGER

Comment transformer l'autoréflexivité à l'écran : *Don Quichotte* au miroir des adaptations cinématographiques — 101

Kirsten VON HAGEN

Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire — 119

Yves LANDEROUIN

Le polylogue des artistes en contexte intermédiaire — 141

Claude PAUL

Les relations intermédiales dans la poésie sonore — 161

Beatrice NICKEL

L'intermédialité au Portugal : bilan des rencontres scientifiques à l'ISMAI — 179

Célia SOUSA VIERA Isabel RIO NOVO

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES — 197

INTRODUCTION



Intermedia et intermédialité

Caroline FISCHER

Le terme *intermedia* fut lancé dans le débat public en 1965 par Dick Higgins¹. Co-fondateur de Fluxus, il prit la défense des nouvelles formes d'expression artistique qui émergeaient à l'époque, introduisant des médias eux aussi nouveaux, du moins dans les Beaux-Arts. Dans son « Statement on Intermedia² », l'année suivante, D. Higgins ne propose donc pas une approche théorique inédite, mais il souhaite « illustrer » une production difficile à saisir par le prisme des canons classiques. Il n'est pas étonnant qu'il se réfère au fameux urinoir de Duchamp qui, un demi-siècle auparavant, avait déconcerté, voire scandalisé le public : « Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament³. » Cette évaluation de Picasso peut faire sourire aujourd'hui, ne serait-ce qu'en regard aux prix que ses tableaux atteignent, mais il s'agit d'un manifeste prônant des œuvres d'art qui ne se limitent pas aux genres traditionnels de peinture ou de sculpture, distinction, selon D. Higgins, établie à la Renaissance.

Quand il parle des *ready-made* comme étant « vraiment entre les médias », nous comprenons que son appréciation de ce qui est un médium ou un média manque de précision, ce qu'affirme d'ailleurs

la phrase suivante : « I cannot, for example, name work which has consciously been placed in the intermedium between painting and shoes⁴. » Autant il est possible de trouver un consensus pour désigner la peinture comme médium ou système sémiotique, autant il nous semble difficile d'attribuer ce même statut à des « chaussures », malgré leur importance indéniable dans les codes vestimentaires et le système de la mode. La distinction entre « médium » et « média », qui n'existe d'ailleurs pas toujours dans d'autres langues, ainsi que leur définition constituent une des difficultés majeures des recherches sur l'intermédialité, comme Bernard Vouilloux le souligne dans sa contribution au présent volume.

8 - Bien que D. Higgins ait été très favorable à l'utilisation des ordinateurs dans la production artistique, les nouveaux médias ne sont pas la seule raison de l'introduction du concept d'*intermedia*. Le recours à des procédures pas forcément nouvelles en elles-mêmes ou à des formats inédits – pensons par exemple aux désormais célèbres tricots de Rosemarie Trockel ou à sa *Maison pour porcs et êtres humains* (*Haus für Schweine und Menschen*) à la Documenta X – participa largement au débat, s'il ne le rendait pas nécessaire. Il en était de même pour une des formes en vogue à l'époque et particulièrement chère aux artistes de Fluxus, le *happening*, qui, selon D. Higgins, « developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater⁵. »

Une année après la parution de ce texte programmatique, Gene Youngblood publia dans la *Los Angeles Free Press* la première de ses tribunes hebdomadaires intitulées « Intermedia », qui ont porté sur des sujets allant du cinéma et des arts à la science, à la technologie et à la révolution culturelle. Dans son livre désormais classique, *Expanded Cinema*, il consacre un chapitre entier à la « Télévision comme médium créatif » et le suivant à « Intermedia »⁶. Lui aussi s'y réfère à Duchamp, plus précisément à sa « description of art as "defined by context and completed by the spectator's response" » et il ajoute : « That description also anticipated the burgeoning of intermedia art as one of the most significant developments of twentieth-century society⁷. »

L'étape fondamentale suivante sur la marche triomphale du concept, qui confirma son efficacité à établir de nouvelles formes ar-

tistiques et qui contribua à leur apporter la reconnaissance nécessaire, fut la fondation par Hans Breder, en 1968, du « Intermedia Area » à l'Université d'Iowa d'où sortirent des artistes tels qu'Ana Mendieta et Charles Ray.

Le concept d'*intermedia* est donc né au sein de la production artistique, plutôt dans l'objectif de promouvoir de nouvelles pratiques et l'utilisation de nouveaux médias ou de supports inhabituels, que de servir d'instrument herméneutique. Toutefois, dans un ajout ou une sorte de commentaire de son manifeste qu'Higgins donne quinze ans plus tard, il explique avoir emprunté le mot: « The vehicle I chose, the word "inter-media", appears in the writings of Samuel Taylor Coleridge in 1812 in exactly its contemporary sense – to define works which fall conceptually between media that are already known⁸ ». Il ne s'agit certainement pas d'un hasard que nous trouvions ce qui est probablement la première occurrence du terme sous la plume d'un des grands poètes et théoriciens romantiques. D'une part, ceci prouve une fois de plus, s'il était nécessaire, tout le potentiel innovateur sinon révolutionnaire des réflexions esthétiques de l'époque ; d'autre part, cette tradition nous renvoie au fait que l'intermédialité représente une réalité qui a commencé en même temps que la création artistique. Il suffit de penser à la première poésie qui était lyrique au sens propre – accompagnée des sons de la lyre – ou à la tragédie antique et à son chœur, déjà proche de ce qui sera défini bien plus de deux millénaires plus tard comme *Gesamtkunstwerk*. Depuis l'Antiquité en passant par la Renaissance jusqu'à nos jours, des rapprochements des différentes formes d'art comme le fameux *ut pictura poesis* horatien, la querelle du *paragone* ou encore les *Interart Studies* en font état.

Au moment où la notion d'*intermedia* évolue aux États-Unis, Julia Kristeva publie son article « Le mot, le dialogue, le roman », où, en présentant la théorie bakhtinienne de la polyphonie, elle introduit le terme d'intertextualité qui s'installe à « la place de la notion d'intersubjectivité⁹ », et bien au-delà... Cette approche ne résulte cependant pas d'une nouvelle pratique d'écriture, mais d'une sensibilité sémiologique accrue et d'un souci de faire surgir des propriétés ou des fonctionnements inhérents à tout texte (littéraire).

Si la notion d'intertextualité a pu très rapidement s'assurer une place toujours bien confirmée dans les différents débats littéraires à

travers le monde, ce n'est pas forcément dans le sens que lui avait attribué J. Kristeva, qui correspondait plutôt à une fonction définitoire que vraiment opératoire pour les études de textes. Toutefois, cette acceptation de l'intertextualité est reliée à celle d'*intermedia* par un souci d'ouverture, de démocratisation et de dé-hiérarchisation, propre à l'époque. Il appartiendra à Gérard Genette de transformer cette perspective sur la littérature en outil d'analyse, un outil si prisé qu'il sera largement repris dans les études de l'intermédialité, issues donc du confluent de plusieurs débats et réalités : comme le mot lui-même l'indique, il s'agit d'un « croisement » d'*intermedia* et d'intertextualité, qui répond aussi à la nécessité de développer de nouvelles méthodes herméneutiques pour saisir de nouveaux médias ou formes d'expression artistique. Tout juste un an après la publication de *Palimpsestes*, le slaviste allemand Aage A. Hansen-Löve introduit le terme par son article « Intermedialität und Intertextualität » à propos de la corrélation entre textes et images dans l'art moderne russe¹⁰.

10 - L'évolution de cette approche, avec deux premiers noyaux dans l'université germanophone et au Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal, sera rappelée par Irina Rajewsky et par d'autres articles du présent volume, dont l'objectif principal était de réunir différentes réflexions théoriques sur les études de l'intermédialité, provenant d'un large horizon de cultures universitaires. Par ce biais, nous souhaitons d'une part présenter un ample panorama de ces approches en langue française, et, d'autre part, fournir des impulsions, des outils de travail ainsi qu'une base conceptuelle solide aux recherches dans ce domaine. Après désormais plus d'un quart de siècle de travaux, il est intéressant de voir que nombre des difficultés liées aux analyses des transferts médiaux n'ont pas encore pu être résolues. Ainsi, les deux premières contributions soulignent les nombreux obstacles qui s'opposent à des solutions simples : l'utilisation « inflationniste » du terme *intermédialité* en est un, qui va de pair avec des définitions plutôt vagues et protéiformes, dues aussi au nombre de disciplines et d'objets auxquels elles l'appliquent. Dès lors, selon Éric Méchoulan, directeur du CRI : « l'intermédialité doit faire naître des soupçons plus que de l'enthousiasme¹¹ », ce qui n'a nullement empêché que le terme soit de plus en plus « à la mode » dans les discussions académiques – la toute

récente création d'un comité « Literature, Visuality, Intermediality » au sein de l'AILC et les nombreux ateliers sur ces sujets au Congrès de Vienne (2016) en témoignent.

Irina Rajewsky fait un bilan de tous ces problèmes qui relèvent aussi de l'objet même, vu que l'intermédialité peut tout simplement être considérée comme une donnée principale de notre culture médiatique. Il est donc essentiel de cerner la nature des phénomènes et de distinguer entre une plurimédialité inhérente à de nombreuses formes d'expression artistique (cinéma, théâtre, opéra etc.) et les transferts médiaux qui, eux, constituent un champ privilégié des recherches intermédiales. Par conséquent, il faut se demander « qu'entends-je par le terme de “médium”, comment est-ce que je comprends le préfixe “inter-”, et qu'est-ce que je veux trouver en entreprenant une analyse “intermédiaire”¹² ? »

On l'a dit plus haut, la définition de ce qu'est un « médium » n'est guère facilitée en français par la particularité de distinguer, pas toujours de manière très nette, entre « média » et « médium », difficulté sur laquelle se penche Bernard Vouilloux dans sa « révision critique » de la reconfiguration épistémique qui a eu lieu lors du passage de l'interartictité à l'intermédialité : il rappelle pertinemment qu'elle s'est produite allant des médias électr(on)iques vers les médias traditionnels. Plus ancienne encore que l'*ut pictura poesis* horatien, le rapprochement entre la poésie et la peinture fait par Simonide de Céos lui sert de « test » pour mettre à l'épreuve le concept d'intermédialité. Il plaide pour une visée esthétique capable d'absorber aussi les exceptions et propose de cesser de penser le médium « comme *moyen* pour le penser comme *milieu* ».

Dans leur bilan des études sur l'intermédialité organisées par l'Instituto Universitário da Maia (ISMA), Célia Sousa et Isabel Rio Novo confirment l'importance accordée au cinéma, constat que reflète déjà la première bibliographie des recherches dans ce domaine que Mathias Mertens a établie en 2000¹³. Par conséquent, trois des articles de ce volume sont consacrés aux transferts médiaux entre littérature et film, chacun suivant une problématique bien particulière et distincte. Si un roman, souvent un classique, est porté à l'écran, nous avons tendance à parler d'« adaptation », ce qui insinue une dévalorisation du produit « dérivé », qui, dans bien des cas, mérite

pourtant d'être considéré comme un chef-d'œuvre. Prenant appui sur différentes bases théoriques, Massimo Fusillo démontre la caducité de l'expression ; il renvoie à ce que Jay David Bolter et Richard Grusin ont désigné comme *remediation* pour parler des reformulations médiées, qui, elles, constituent désormais un fief privilégié des études littéraires. Pour naturaliser ce terme en français, j'oserais proposer le néologisme de « remédialisation ». M. Fusillo plaide pour un « polythéisme » qui peut servir de modèle d'ouverture pour mieux analyser ces remédialisations sans les *a priori* souvent en faveur du médium plus « traditionnel ». De ce point de vue, il peut d'une part porter un coup de grâce à la malheureuse formule de « fidélité », et d'autre part réévaluer des films dont l'appréciation a été ternie par les « libertés » qu'ils se sont permises comme le *Valmont* de Milos Forman. En même temps, il fait ressortir la valeur rétroactive par rapport au texte de départ inhérente à ces transferts médiés, en prenant appui sur différentes versions d'un autre classique, *Les Hauts de Hurlevent*.

12 - Karl Zieger présente quant à lui un effet rétroactif, tout à fait inhabituel pour le coup, et qui va à l'encontre de la plupart des phénomènes étudiés dans ce contexte. Pour une fois, la version cinématographique a précédé la création de la pièce de théâtre dont elle s'était inspirée : il est question du premier grand succès d'Arthur Schnitzler, *Liebelein* (1895), mis en image par Max Ophüls et sorti en salle quelques mois avant les représentations au théâtre du Vieux-Colombier à la rentrée 1933. K. Zieger montre d'abord comment Ophüls interprète la pièce par les moyens propres au cinéma, métamorphosant par là une œuvre plutôt austère en drame romantique. Plus intéressantes encore sont les répercussions de ce film sur la réception de la pièce en France, qui est analysée à travers de nombreuses critiques, ce qui fournit un paradigme exceptionnel de la portée qu'une remédialisation peut exercer sur l'œuvre de laquelle elle a été inspirée.

Les différentes versions cinématographiques des *Liaisons dangereuses* avaient été amplement étudiées par Kirsten von Hagen, citée à plusieurs reprises dans ce volume. Ici, elle se penche sur quatre des très nombreux films « d'après » le *Don Quichotte* de Cervantès, et plus particulièrement sur la façon dont ils traitent l'autoréférentialité

médiale du roman, c'est-à-dire le transfert de ses multiples références à son propre statut de livre et de fiction littéraire ainsi qu'à d'autres textes ou genres. Le choix judicieux de ses exemples lui permet de développer quatre manières distinctes de porter cette autoréflexivité à l'écran – la transposition en images (G. W. Pabst), la substitution du livre par la réalisation d'un film (O. Welles), par la télévision (P. Adlon) ou par le théâtre (J. Deschamps) – et de souligner en même temps à quel point chacune de ces manières correspond au travail particulier du réalisateur.

Avant que l'intermédialité puisse servir au mieux comme outil d'analyse, il faut bien sûr la définir. Pour le concept d'intertextualité, le travail de Gérard Genette, notamment *Palimpsestes*, constitue une étape fondamentale dans le passage d'une approche sémiotique relativement abstraite à une fonction opératoire. Genette ayant examiné les transferts textuels pour en établir une taxinomie, il n'est pas étonnant que son approche et même sa terminologie servent de repère aux réflexions pour saisir les différents types de transpositions médiales. Deux contributions complémentaires sont consacrées à cette question. Dans sa typologie générale de ces procédés, Yves Landerouin ne distingue pas seulement les différentes manières de passer d'un médium à un autre selon le modèle fourni par Genette, mais il interroge aussi les passages entre médias précis (de la peinture ou de la musique à la littérature, ou de la littérature à la peinture, à la musique ou au cinéma). S'appuyant sur des exemples précis, il offre un riche éventail de pratiques, dont chacune peut servir de paradigme pour mieux saisir et qualifier d'autres opérations du même type. Distinguant « concentration », « extension », « imitation », « actualisation » et « modulation », il emprunte partiellement la terminologie genettienne, tout en réduisant le nombre des modes de transformation proposés pour offrir un outil applicable.

Les réflexions de Claude Paul se présentent de manière plus concentrée, faisant preuve de la même inspiration ainsi que de la même volonté de fournir une approche utile et fonctionnelle. Pour ne plus parler de source ou d'adaptation etc., et pour sortir du dilemme langagier consistant à désigner l'œuvre transformée et le résultat de ce processus, elle a recours aux termes d'hypo- et d'hypertexte introduits par *Palimpseste* et remplace « texte » par

« opus ». Les trois types fondamentaux d'intermédialité qu'elle distingue sont définis par les liens entre hypo- et hyperopus : il s'agit d'emprunts ponctuels, de rapport structurants simples ou complexes. La différenciation qu'elle fait entre deux cycles d'illustrations de *Faust* pour expliquer en quoi la relation entre texte et image ne relève pas du même registre dans ces deux cas lui sert à rendre son modèle parfaitement palpable.

Au-delà de leur précieux apport systématique, ces deux articles introduisent la dimension musicale souvent un peu délaissée dans le débat comparatiste sur l'intermédialité. Y. Landerouin nous présente aussi bien différentes formes de transformation d'œuvres littéraires en musique que vice-versa, tout en analysant ensuite les types de transposition qui peuvent mener d'un tableau à la musique, tandis que C. Paul développe les relations diverses qu'un compositeur (Berlioz) entretient avec une même œuvre littéraire pour les développer ensuite de manière variée dans plusieurs de ses compositions.

14 - Le rapport entre poésie et musique est le sujet de Beatrice Nickel qui se penche cependant sur un genre spécifique, la poésie sonore, qui a évolué après 1945 en grande partie parallèlement avec un nouveau médium : les bandes magnétiques, notamment de la marque Revox. Elle étudie donc un cas précis où les instruments herméneutiques traditionnels, face aux nouvelles évolutions médiatiques et à l'intégration de nouveaux médias dans la création artistique, atteignent des limites qui peuvent justement être franchies par une critique intermédiaire, instrument nécessaire pour l'analyse de ce genre qui dépasse le seul système sémiotique du langage. Ainsi, B. Nickel nous présente non seulement les différentes variantes de cette poésie, mais aussi les approches adaptées pour la saisir dans ses particularités.

Le bilan que donnent Célia Sousa Viera et Isabel Rio Novo des études sur l'intermédialité organisées par l'ISMA fait ressortir deux aspects de la recherche intermédiaire : d'abord, il met en évidence comment l'initiative d'un petit groupe de chercheuses peut contribuer à l'éclosion d'un champ dans un cadre académique national dont ce n'est pas une spécialité ; puis, il illustre les tendances actuelles dans le domaine de ces toutes dernières années. Dans leur présentation systématique, C. Sousa Viera et I. Rio Novo classent les recherches dans trois catégories : une partie non-négligeable des

travaux est consacrée au rapport désormais quasiment traditionnel entre littérature et cinéma ; une autre aux « processus créatifs intermédia » qui peuvent se présenter, eux aussi, sous une veste plutôt traditionnelle comme l'*ekphrasis*, ou, au contraire, témoigner de la quête d'une « langue nouvelle » grâce à l'expression intermédiaire, ou encore relever de l'introduction des technologies numériques dans des genres considérés comme classiques tel l'opéra ; et, troisièmement, il y a les recherches centrées sur la « production de média et d'hypermédia ». Ainsi ont été étudiées les diverses manières « 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 » et les processus d'intégration d'un médium dans les pratiques développées par d'autres médias.

Ce bilan aussi bien que les études réunies dans ce volume soulignent la fécondité de ces recherches. Pour le compléter, nous souhaitons renvoyer aux publications récentes qui nous semblent être les plus pertinentes et qui reflètent les tendances actuelles. Tout d'abord, l'ouverture vers des formes d'expression artistiques nouvelles (nouvelles en elles-mêmes, comme sujet d'investigation académique et/ou par les supports médiaux qu'elles impliquent) rend nécessaire une esthétique capable d'englober des phénomènes qui, jusqu'à présent, n'avaient pas été pris en compte. L'Association des comparatistes allemands a consacré à cette question devenue urgente un congrès, dont les actes commencent par un chapitre sur une « Esthétique universelle », suivi par les différents discours du *paragone* et par les « Études multi- et intermédiales », pour aller jusqu'à des « *Universalialia* esthétiques »¹⁴. Plus orienté vers les médias, les arts performatifs ou le jeu vidéo, sans toutefois délaisser la littérature, se présente le volume *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*¹⁵, qui réunit des articles analysant la reconfiguration des modes de narration et de représentation traditionnels pour rendre compte de la rupture épistémologique provoquée par ces interférences, superpositions ou transferts.

Beaucoup plus « littéraires » et penchées sur une question spécifique, « l'illusion esthétique », sont les études publiées par Werner Wolf, Walter Bernhart et Andreas Mahler¹⁶ en 2013, dans la collection *Studies in Intermediality* du Center for Intermedial Studies

(CIMIC) de la Karl-Franzens-Universität (Graz). Un des intérêts particuliers du livre consiste dans l'attention portée aux effets de réception, même dans les genres les plus classiques comme la poésie lyrique¹⁷, incluant aussi les résultats des travaux de la psychologie cognitive¹⁸. Une autre publication autrichienne, *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*¹⁹, relève directement de la LGC, et commence par le questionnement spécifique de Djuna Brötz « Qu'est-ce que la recherche intermédiaire en Littérature comparée ? ». Une riche gamme de réflexions théoriques est appliquée aux objets les plus divers et parfois même surprenants comme les poèmes produits par moteur de recherche de Bov Bjerg²¹ ou des virus numériques (inoffensifs) considérés comme œuvres d'art²².

16 - Contrairement à ce que le titre pourrait faire croire, *Intermedial Arts*²³ est plus axé sur la littérature avec plusieurs articles consacrés à l'*ekphrasis*, mais aussi aux pratiques plus innovantes comme le passage du roman à des formes audiovisuelles interactives²⁴. La fusion de deux tendances actuelles dans les études littéraires se manifeste dans *Intermediality and Storytelling*, dirigé par Marina Grishakova et Marie Laure Ryan²⁵, tandis que la prédominance de l'audiovisuel, voire du cinéma, dans la recherche sur l'intermédialité en France s'exprime une fois de plus dans *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent : réflexivité, migrations, intermédialité*²⁶.

Vient de paraître *Comparatisme et intermédialité. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire*²⁷. Les articles réunis par Claude Paul et Eva Werth montrent à quel point la Littérature comparée est susceptible d'éclairer sous un jour nouveau les études intermédiales, sans pour autant renoncer à la littérature ; en même temps, ils attirent l'attention sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire²⁸. Cette publication comme d'autres, parmi lesquelles nous espérons pouvoir compter le présent volume des *Poétiques comparatistes*, confirment l'aspect pluridisciplinaire et protéiforme des recherches sur l'intermédialité, pour lesquelles nous comparatistes sommes bien préparé(e)s par nos formations.

NOTES

1. Dick Higgins, « Intermedia », republié, augmenté et avec un appendice de Hannah Higgins, in *Leonardo* 34, 1, février 2001, p. 49-54.
2. Daté du 3 août 1966, le texte est publié dans Wolf Vostell, *Dé-collage happenings*, New York, Something Else Press, 1966.
3. Higgins, « Intermedia », *op. cit.*, p. 49.
4. *Ibid.*
5. *Op. cit.*, p. 50.
6. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, intr. R. Buckminster Fuller, New York, E. P. Dutton & Co., 1970 ; chapitre 5 : « Television as a Creative Medium » (p. 257-344).
7. *Op. cit.*, p. 347.
8. Higgins, « Intermedia », *op. cit.*, p. 52.
9. Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », in J. K., *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 145.
10. Aage A. Hansen-Löve, « Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne [1983] », in Mathias Mertens, *Forschungsüberblick « Intermedialität ». Kommentierung und Bibliographie*, Hannover, Revonnah, 2000.
11. Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », in *Inter-médialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 1, 2003, p. 9-27, p. 9.
12. Andreas Mahler, « Probleme der Intermedialitätsforschung », in *Poetica* 44, 3-4, 2012, p. 239-260, p. 240; trad. Irina Rajewsky).
13. Mathias Mertens, *op. cit.* Dans les plus de 50 pages de bibliographie, on peut noter que la presque totalité des nombreux ouvrages publiés en langue française (dont le premier de 1921 : Jean Epstein, « Le cinéma et les lettres modernes », in J. E., *Écrits sur le cinéma*, tome I, réédition Paris, Seghers, 1974) sont consacrés au moins partiellement au cinéma.
14. Achim Hölter (dir.), *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Synchron, 2011 : « I. Universelle Ästhetik » (p. 3-62), « II. Der Wettstreit der Künste » (p. 63-94), « III. Multi- und intermediale Studien » (p. 95-190), « VI. Ästhetische Universalien » (p. 291-380).
15. Nadja Elia-Borer (dir.), *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld, transcript, 2013.
16. Werner Wolf, Walter Bernhart, Andreas Mahler (dir.), *Immersion and distance. Aesthetic illusion in literature and other media*, Studies in Intermediality (SIM) 6, Amsterdam *et. al.*, Rodopi, 2013.
17. Werner Wolf, « Aesthetic Illusion as an Effect of Lyrical Poetry ? », in *op. cit.*, p. 183-236.
18. Richard J. Gerrig, Matthew A. Bezdek, « The Role of Participation in Aesthetic Illusion », in *op. cit.*, p. 89-112. Richard J. Gerrig est professeur de psychologie à la Stony Brook University.

19. Dunja Brötz, Beate Eder-Jordan, Martin Fritz (dir.), *Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2013.
20. Djuna Brötz, « Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung ? » in *op. cit.*, p. 11-40.
21. Martin Fritz, « Digitale Intermedialität - Literatur und das Netz », in *op. cit.*, p. 239-256.
22. Philipp Sperner, « Böse Viren - gute Kunst ? Der Computervirus als Kunstwerk », in *op. cit.*, p. 257-274.
23. Leena Eilittä (avec Liliane Louvel et Sabine Kim, dir.), *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering, and Transforming Media*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Pub., 2012.
24. Nuno N. Correia, « *Master and Margarita*. From Novel to Interactive Audiovisual Adaptation », in *op. cit.*, p. 127-146.
25. Marina Grishakova, Marie Laure Ryan (dir.), *Intermediality and Storytelling*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2010. Un autre volume, dédié au même sujet, s'intéresse toutefois à un choix d'objets d'étude plus restreint : Christine Schwannecke, *Intermedial Storytelling: Thematisation, Imitation and Incorporation of Photography in English and American Fiction at the Turn of the 21st Century*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2012.
26. François Amy de La Bretèque et al. (dir.), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent : réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- 18 - 27. Claude Paul, Eva Werth (dir.), *Comparatisme et intermédialité. Comparatism and Intermediality. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire. Reflections on the cultural relativity of intermedial practice*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.
28. Dans sa thèse, *Les Interactions entre le texte et l'image dans le « Livre de dialogue » allemand et français de 1980 à 2004*, Tübingen, Narr, 2013, Anja Hagemann croise les traditions françaises et allemandes, parlant d'un côté de « l'approche intersémiotique » (p. 48) et de l'autre côté des « procédés intermédiaiques » (p. 115).