

Vers l'intermédialité

Histoires, positions et options d'un axe de pertinence¹

Jürgen E. Müller, université de Bayreuth (Allemagne)

L'intermédialité, un *work in progress*

La notion d'intermédialité semble actuellement être à la mode dans la communauté des chercheurs en études médiatiques. Le succès du concept, au cours des deux dernières décennies, est le signe qu'il correspond à des besoins théoriques et historiques. Toutefois, il convient de rester prudent et critique. Actuellement la notion d'intermédialité ne propose pas encore de système théorique clos capable de traiter tous les phénomènes intermédiatiques ou historiques, ceci malgré les différents postulats ou essais pour construire un tel système de systèmes². Il faut donc continuer à réfléchir sur ses bases théoriques, ses interactions avec d'autres perspectives des études médiatiques, et aussi tenir compte de ses options théoriques en matière d'histoire des médias.

Malgré leurs prétentions, les propositions théoriques actuelles qui nous promettent une approche compréhensive³ ne répondent pas aux objectifs formulés. Leurs catégories analytiques ne couvrent qu'une partie très restreinte des processus et phénomènes intermédiatiques. Elles ont des affinités exagérées ou exclusives avec la littérature, avec les relations (inter-)médiatiques de celle-ci, avec les théories littéraires ou intertextuelles. Autrement dit, les médias audiovisuels et digitaux avec leurs interactions complexes sont négligés. Je doute également qu'il soit possible de construire un système compréhensif pour *tous* les processus en question ; je propose, à la place d'un tel super- ou méga-système, un travail historique, descriptif et inductif qui nous mènera progressivement vers une archéologie et une géographie des processus intermédiatiques

incluant les nouveaux médias⁴. Suivant cette approche, la notion d'intermédialité renvoie à un processus, à un *work in progress*. Cependant, il importe de ne pas oublier que la notion d'intermédialité se développe dans des contextes sociaux et historiques spécifiques. Elle est donc à lier non seulement à des pratiques médiatiques et artistiques et à leurs influences sur les processus de production de sens d'un public historique, mais aussi à des pratiques *sociales et institutionnelles*. La *socialité* de l'intermédialité serait donc un des facteurs cruciaux à explorer⁵.

Le concept et la notion d'intermédialité sont à situer dans un contexte historique, à la fois académique, social et institutionnel. En conséquence, l'histoire de l'intermédialité nous conduit à nous interroger, par exemple, sur le développement des *Geisteswissenschaften*, des humanités, des sciences et des sciences sociales du XVIII^e au XX^e siècle, sur la division entre les différentes disciplines académiques (entre les différents arts ?), sur les idées du romantisme, sur les arts modernes⁶, ainsi que sur les institutions académiques, surtout de l'Université occidentale.

On pourrait voir dans l'avènement du concept d'intermédialité, une stratégie institutionnelle et territoriale⁷ : l'intermédialité serait le produit d'un réflexe de survie des institutions universitaires qui ne peuvent plus bâtir leur légitimité scientifique sur un partage disciplinaire strict du savoir. Dans ce sens, la notion d'intermédialité serait (comme la notion d'*ekphrasis*) à la fois un indice du déclin ou de la fin de l'institution de l'Université occidentale et un point de départ pour le développement de moyens de recherche qui nous permettraient de *nous regarder comme des chercheurs faisant de la recherche*. Faut-il alors considérer

l'histoire du concept d'intermédialité comme un symptôme de la fin de l'Université ? Cette question provocatrice, posée par James Cisneros⁸, va nous amener à esquisser une petite histoire ou archéologie de l'intermédialité.

L'intermédialité comme nouvelle approche ?

Pour moi et plusieurs collègues, le point de départ de cette nouvelle approche fut la nécessité de tenir compte du fait que concevoir les médias comme des « monades » isolées était devenu irrecevable. Les théories et les histoires des médias ne correspondaient plus aux besoins de la recherche qui commençait à se consacrer aux phénomènes audiovisuels et littéraires actuels ou historiques et à leurs interactions complexes. À cette époque, la notion d'intermédialité se fondait sur le « *fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental* »⁹. La recherche en intermédialité devait donc tenir compte des « *relations médiatiques variables et des fonctions (historiques) de ces relations* ». Les principaux domaines envisagés étaient :

- a) *les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques ;*
- b) *les interactions entre différents dispositifs ;*
- c) *une réécriture intermédiatique des histoires des médias.*

Même si les contours et la portée de la notion d'intermédialité restaient à préciser, il était évident dès le début que les médias devaient être considérés comme des *processus* où il y a des *interactions permanentes entre des concepts médiatiques* qui ne peuvent être confondus avec une simple addition ou juxtaposition. Il allait aussi de soi que cette approche se basait non seulement sur l'analyse synchronique des médias, mais aussi, ou d'abord, sur les développements *historiques* des médias, frayant ainsi le chemin à de nouvelles histoires. Les effets socio-historiques de ces phénomènes se trouvaient au centre de la recherche. Ces idées fondamentales me paraissent toujours valables, mais il est utile de tenir compte des réactions suscitées par cette position.

L'étymologie de la notion d'intermédialité nous renvoie aux jeux de l'« être entre », avec ses dimensions de *valeurs comparées*, et aux *différences matérielles ou idéelles* entre des personnes ou des objets mis en présence, c'est-à-dire à la *matérialité* des médias¹⁰. La question de l'*accessibilité des processus intermédiatiques* dans les productions audiovisuelles ressort du cadre des premières analyses.

L'idée que l'intermédialité est un phénomène fuyant et seulement accessible à travers les traces qu'elle a laissées dans les audiovisions¹¹ me semble aujourd'hui un point de départ important par rapport aux perspectives et au statut de l'étude des œuvres intermédiatiques. Je partage cet intérêt pour la recherche des traces ; par contre, malgré les demandes d'une théorisation élargie de la notion, la plupart des modèles tentant de rendre opératoire le concept d'intermédialité, qu'ils soient systématisants, clos ou méta-disciplinaires¹², ne me semble pas très convaincant. À cette lumière, les « illusions perdues¹³ » concernant les options de l'axe de pertinence intermédiatique seraient avant tout le résultat d'attentes exagérées comparables à celles que nous avons connues avec la notion d'intertextualité ou avec la force systématisante de la sémiotique. Les apports de notre approche se caractériseraient donc plutôt par ses capacités à *repenser les histoires des médias* et non à fournir une théorie des théories des médias – idée un peu naïve qui ne tient pas compte de la complexité des phénomènes qui s'exprime par exemple dans le nombre exorbitant d'interactions intermédiatiques possibles. Comment construire un système pour tous ces types d'interactions possibles ou réalisées ? Il est préférable de concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence historique plutôt que théorique.

Les discussions de la notion d'intermédialité ont aussi mis au jour la nécessité de délimiter ses contours par rapport à la notion d'*interartialité*¹⁴. Les points communs indéniables des deux notions, par exemple les processus de transformation de certaines productions esthétiques, ne devraient pas masquer le fait que ces termes nous engagent sur des terrains de recherche différents. L'*intermédialité* opère dans un domaine qui inclut les facteurs sociaux, technologiques et médiatiques, alors que l'*interartialité* se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et

Jürgen E. Müller

Vers l'intermédialité

les procédés artistiques, et s'inscrit plutôt dans une tradition « poétologique ». Il nous faudrait donc focaliser notre attention sur le statut que nous donnons aux objets de recherche et aux conséquences qui en résultent.

Bien entendu, l'avènement d'un axe de pertinence intermédiatique est non seulement la conséquence des nouvelles interactions post-modernes entre les médias et les productions médiatiques, mais aussi d'un nouveau paradigme en sciences humaines (en « *Geisteswissenschaften* »), allant de la *textualité* à la *matérialité*¹⁵. À cet égard nous pouvons en effet constater un changement dans l'orientation globale des sciences humaines. Le partage entre les différentes disciplines des humanités (et des sciences) vers la fin du XIX^e siècle, l'orientation vers le « texte » et la lisibilité herméneutique de différents textes ont fourni la base principale (et inévitable) au désir de réunification des disciplines séparées, d'abord par des « lectures textuelles » du monde, ensuite par la reconnaissance des phénomènes intertextuels et le développement de différentes « intertextualités » dans les années soixante et soixante-dix. Il va de soi que les capacités explicatives d'un tel « univers textuel » devaient aboutir à une impasse qui ne pouvait être contournée qu'en s'engageant sur le chemin de la *matérialité*¹⁶ de la communication.

La question de la matérialité constitue – de manière explicite ou implicite – un présupposé de toutes les approches intermédiatiques se basant sur les interactions entre différentes « matérialités » médiatiques. C'est seulement à travers cette interaction entre composants hétérogènes que nous pouvons considérer les processus intermédiatiques comme ayant lieu ENTRE les matériaux (ils sont des/en inter-matérialités) et ne laissant de traces que dans ces matériaux. La notion d'intermédialité nous renvoie donc aussi à la *matérialité* des médias *et*, en même temps, aux interactions entre ces matérialités ; mais ceci ne devrait pas empêcher d'y inclure les questions de la signification et de la fonction sociale et historique de ces processus. L'approche intermédiatique nous permettrait ainsi de reconstruire historiquement ces processus complexes oscillant entre interactions médiatiques et significations¹⁷. Ceci me paraît être une perspective prometteuse que j'illustrerai, à la fin de cet article, par l'exemple de la télévision.

Mais avant de développer quelques-unes des options principales de l'approche intermédiatique, faisons un bref détour par l'histoire ou la préhistoire de ce concept dans le cadre des esthétiques, des poétiques et des théories des médias¹⁸. Les textes cités nous serviront de base pour constituer une archéologie des réflexions et des traces intermédiatiques.

Vers une archéologie de l'intermédialité

Limitons-nous à une revue générale, ce qui nous permettra ensuite d'élaborer notre axe de pertinence.

La notion d'*intermedium* apparaît dès le *Quattrocento* italien où l'*intermedio* était un interlude théâtral ou musical. À la Renaissance, il devient un genre scénique indépendant de la pièce principale.

Coleridge créa le terme *intermedium* en 1812. Pour lui, *intermedium* désigne un phénomène narratologique basé sur les fonctions narratives de l'allégorie en tant qu'*intermedium* entre personne et personnification, entre le général et le spécifique.

Clüver souligne dans son livre *Interart Studies : An Introduction* que les classifications esthétiques et scientifiques ont longtemps voilé l'aspect intermédiatique des poétiques classiques¹⁹. En Occident, on analyse les médias séparément, alors qu'il semblerait que Aristote voyait la poésie et la musique comme une *unité intermédiatique*. La critique exprimée par les poéticiens du XIX^e et XX^e siècles à son encontre, selon laquelle il aurait négligé d'établir une taxinomie des différents arts et genres, semble refléter une *Geisteswissenschaft* obsédée par la classification et l'intégration des médias dans une taxinomie, approche négligeant la réalité intermédiatique en la mettant au service de théories juxta-médiatiques.

Le mot de Simonides de Kéos, « la peinture comme une poésie muette », dans les *Moralia* de Plutarque²⁰, est une des premières réflexions sur l'interaction entre les médias. Cette perspective est reprise pendant la Renaissance italienne : selon Giordano Bruno²¹, il y a des liens inséparables entre musique, poésie, peinture et philosophie. Un poète produit des images à partir de visions et de sons. Cette idée semble très moderne et pourrait renvoyer, par exemple, à l'art vidéo.

Chez Lessing, les *effets* des œuvres d'art sont liés aux structures spécifiques des médias²². Cette nouvelle manière d'envisager le lieu et la fonction de différents médias²³ est une des bases de l'art moderne et de l'esthétique du romantisme au XIX^e siècle. Se situant *entre* les médias, les œuvres d'art romantiques ouvrent à de nouvelles dimensions de l'expérience spectatorielle. 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 cinéma – voir par exemple Cocteau.

L'intermédialité du romantisme implique non seulement une interaction entre les arts traditionnels, mais les médias et les dispositifs servent aussi de modèles conceptuels et de métaphores à des processus littéraires, historiques et mythiques²⁴. Dans le *Poetic Drama*, les structures de la théâtralité pénètrent la poésie et vice versa ; elles conduisent à de nouvelles dimensions spectatorielles/lectorielles²⁵. L'effet wagnérien du *Gesamtkunstwerk*²⁶ s'obtient par la transgression de frontières médiatiques ainsi que par la constitution de nouvelles formes médiatiques et donc spectatorielles.

Au début du XX^e siècle, Münsterberg, Balazs, Eisenstein, Bazin (avec sa notion de *cinéma impur*) tentèrent de lier recherche théorique et pratique esthétique ; ce fut un tournant important au vu des tendances ultra-classificatrices ou taxinomistes du siècle précédent.

Dans son dernier livre sur l'énonciation filmique, Christian Metz propose dix ou onze figures énonciatives²⁷. Il ne parle pas explicitement d'intermédialité, mais il fait cependant des réflexions subtiles sur des phénomènes intermédiatiques (autoréflexivité du film, interactions entre image, son et musique, etc.). Il serait donc productif de relire Metz et d'autres théoriciens des médias sous l'axe de pertinence de l'intermédialité.

Intermédialité et intertextualité

Il me semble que l'émergence de la notion d'intermédialité peut être rapprochée de celle de la notion d'intertextualité. Les deux notions ont d'abord été accueillies avec scepticisme par la communauté des chercheurs ; puis elles se sont frayé un chemin et, à mesure de leur acceptation grandissante, se sont enrichies, tandis que s'effaçaient

leurs premiers contours. Pendant les années soixante-dix, l'*intertextualité* a subsumé plusieurs processus dorénavant nommés *intermédiatiques*, et aujourd'hui le sous-ensemble de l'*intramédialité*²⁸ renvoie à des phénomènes *intertextuels*. Évoquons quelques points de contact dans l'histoire des deux notions.

En élaborant le principe dialogique de Bakhtine, Julia Kristeva a lié le concept du formalisme russe à la tradition de la sémiotique française et au postmodernisme du groupe Tel Quel. L'intertexte acquiert la qualité d'une formation culturelle qui se trouve dans des interactions complexes avec d'autres formations. Le fondement théorique de l'analyse des dynamismes entre les textes (culturels) et leurs locuteurs réside dans ces deux propositions de Kristeva :

« *Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ; pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle*²⁹. »

Pour Kristeva, les intertextes (culturels) se caractérisent par une réorganisation et une redistribution permanentes entre différents systèmes de signes ; ce qui signifie que ces textes impliquent aussi des « *passage[s] d'un système de signes à un autre*³⁰ ». La production de sens peut, par exemple, s'effectuer sous la forme du passage d'une narration *orale* à un texte *écrit*, mais aussi sous la forme d'une redistribution de plusieurs systèmes de signes différents, comme le carnaval, la poésie, etc. Toute pratique signifiante serait ainsi un champ de transposition de divers systèmes signifiants qui nous mènerait vers des lieux d'énonciation et des objets dénotés toujours « pluriels, éclatés », ou vers la *polysémie*³¹.

La fameuse affirmation de Roland Barthes selon laquelle « *nous ne nageons que dans des inter-textes* » nous achemine vers le dynamisme d'un univers textuel où la fonction des intertextes peut être conçue comme une sorte de méta-structure de la production et de la réception littéraire³². À partir de cette méta-structure, Genette a proposé la notion de *transtextualité* qu'il différencie en cinq sous-catégories : intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité³³. Sa proposition s'est révélée tout à fait valable dans le cadre de la théorie et de l'analyse narratologiques, y compris du film et des médias audiovisuels.

Jürgen E. Müller

Vers l'intermédialité

D'une certaine manière, la mise en application genettienne de l'axe de pertinence intertextuel – qui chez Kristeva restait ouvert à des processus intermédiatiques – est symptomatique du développement du concept. L'*intertextualité* s'est révélée une notion très confortable pour les chercheurs en *littérature*, leur permettant d'aborder les interactions et les liens entre les *textes* (plus ou moins littéraires). Mais cette orientation a aussi conduit très vite à une limitation de la recherche à la littérature et aux textes écrits et, par conséquent, à une omission des aspects spécifiques des médias et de leurs matérialités, y compris du rôle de la réception. Les processus inter-médiatiques n'étaient plus suffisamment reconnus ou, s'ils l'étaient, ils étaient conçus comme une *sous-catégorie marginale* d'un système taxinomique de l'intertextualité. Plett, par exemple, parle d'un transfert de signes dans le cadre de « media substitutions ³⁴ », mais pour lui la catégorie de l'intermédialité est subordonnée à des formes de transformations intertextuelles orientées vers la *substitution médiatique* ³⁵ et négligeant tous les aspects dynamiques et interactifs de cette notion.

Pourtant, l'intertextualité se présente aujourd'hui comme un concept-clef des études culturelles et littéraires ; et un concept qui, après son succès des années quatre-vingt, s'avère toujours utile pour toutes sortes d'analyses. C'est pourquoi nous pouvons nous demander quel serait, par rapport à la catégorie de l'*intertextualité*, le bénéfice spécifique de celle d'*intermédialité*. Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média « littérature », qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les *matérialités* et les *fonctions sociales* de ces processus. Dans un souci de clarification, il semble utile de distinguer également cette notion d'un autre terme à la mode, celui d'« hybride » ou d'« hybridation ».

Intermédialité et hybridité

Ces termes sont très couramment utilisés non seulement dans le champ des humanités, mais aussi dans les sciences ; nous sommes confrontés à une sorte d'inflation de ces notions dans beaucoup de disciplines. Une des raisons

possibles de la fortune actuelle du terme « hybridité » semble résider dans son utilité pour l'analyse et la description d'une grande quantité de processus disparates qui s'étendent de la biologie jusqu'aux études des médias ; en outre, on ne peut nier les liens étroits entre cette notion et les développements (post-)modernes de la deuxième moitié du XX^e siècle dans les sociétés de l'Ouest et dans leurs paysages médiatiques. Les hétérogénéités, les éclectismes, les collages, les fusions seraient des phénomènes typiques de cette période (mais pas aussi nouveaux qu'on le dit souvent), dont les théories concernant les sociétés et les médias essaieraient ainsi de tenir compte.

De ce point de vue, il y a, bien sûr, des parallèles à établir avec l'histoire et l'utilisation de la notion d'intermédialité au XX^e siècle, puisque celle-ci vise aussi ces phénomènes de fusion de médias ; et dans beaucoup de prises de positions théoriques, les termes « hybride » ou « hybridité » sont utilisés d'une manière non réfléchie pour désigner des processus intermédiatiques ³⁶. Dans certaines propositions récentes, les « médias hybrides » sont subsumés sous le terme de « médias plurimédiatiques ³⁷ », mais on n'y trouve aucune différenciation ou confrontation des notions d'intermédialité et d'hybridité.

La notion d'hybride désigne non seulement la fusion de deux *concepts* différents d'une même langue (comme l'« être entre » et la « matérialité » de l'*inter-médialité* qui relèvent d'un même système linguistique), mais aussi la fusion de deux termes de deux *langues* différentes : le terme latin « *ibrida* » (bâtard, métis) et le terme grec « *hubris* » (excès) ³⁸. Le terme « hybride » est donc fondé sur le processus même qu'il signifie.

Dans les discours français du XVII^e et XVIII^e siècles, l'« hybride » et l'« hybridité » deviennent des catégories importantes pour la description de nouvelles fonctions esthétiques qui s'opposent à la « stérilité » des œuvres traditionnelles. Mais ces termes commencent vite à jouer aussi un rôle dans les sciences du XIX^e et du XX^e siècles, où ils désignent une combinaison de qualités et de caractéristiques qui, pourtant, doivent être distinguées ³⁹.

Les usages de ces termes dans les théories de la culture et des médias offrent une grande variété. L'hybride intervient

dans la description d'interactions multimédiatiques qui mènent au développement de sous-systèmes de communication (par exemple *newsgroups* ou *chatrooms*⁴⁰) par l'érosion de *gender roles* et jusqu'aux dissolutions post-modernes de l'identité du sujet⁴¹. L'hybridité renvoie donc aussi à la crise, à l'incohérence et à la multiplicité du sujet qui se rend compte de sa négation ou de sa néantisation.

Bakhtine – que nous avons déjà mentionné à propos de l'intertextualité – n'est pas le seul à développer la notion d'hybridation (à propos d'une énonciation mélangeant deux langues sociales) : pour Marshall McLuhan, l'*hybride* et le *bâtard* constituent des catégories centrales pour l'analyse des fonctions des médias. Des « hybrides médiatiques » nous confrontent avec des énergies qui libèrent notre perception de ses schémas habituels⁴². McLuhan conçoit l'hybridation comme une catégorie historique qui se manifeste dans un grand nombre de fusions ou de mélanges médiatiques.

Aujourd'hui, dans les discours sur les médias, ce terme renvoie plutôt à des aspects théoriques et synchroniques. Il vise les relations « homme-machine », les interactions entre « le biologique et le mécanique », les « corporalités », « les technologies et les sociétés », les « relations entre musique et images » dans les clip-vidéos, les « constructions de nouvelles temporalités a-chronologiques et de nouveaux enchaînements », les « interactions entre le réel et le virtuel », le « croisement des codes », la « dissolution de l'opposition binaire de *gender roles* » et « le remplacement de catégories dichotomiques par des rhizomes⁴³ ». L'hybride risque de devenir un terme attrape-tout.

Bien qu'il mette l'accent sur les *fusions* ou les *mélanges* médiatiques, ce qui révèle certainement une proximité et une complémentarité avec l'intermédialité, le concept d'hybridité a longtemps paru considérablement plus statique. L'idée d'une « combinaison d'entités ou de matériaux médiatiques isolés », exprimée dans plusieurs approches, entraîne l'hybridité vers la catégorie de la *multi-* et non pas de l'*inter-*médialité. Bien sûr, au cours des années passées, nous avons pu constater une dynamisation du concept d'hybridité. Pourtant, encore aujourd'hui,

l'axe de pertinence intermédiatique semble offrir des avantages que je décrirais de la manière suivante :

Le niveau de développement de l'approche intermédiatique permet des recherches synchroniques et diachroniques d'interactions médiatiques qui se distinguent par des catégories et des résultats très différenciés – ceci par comparaison avec les procédures et les résultats souvent très généraux du concept d'hybridité.

Étant donné que la catégorie de l'hybride est explicitement utilisée pour la description de presque tous les phénomènes de nos sociétés (post-)modernes, elle court un très grand risque de dilution dans des généralités socio-médiatiques. L'intermédialité, comme je la conçois, n'exclut pas la dimension sociale et les fonctions sociales de ces processus, mais les traite *en relation avec les processus intermédiatiques*. L'axe de pertinence intermédiatique devrait nous prévenir contre une intermédialisation générale des phénomènes sociaux. Ce qui ne veut pas dire que notre axe de pertinence ne serait pas capable de stimuler la recherche dans le domaine social, mais il y a d'autres concepts et disciplines sans doute plus utiles pour cette sorte de recherche.

L'histoire des médias comme archéologie intermédiatique

Aujourd'hui, la conception linéaire de l'histoire des médias (audiovisuels) est obsolète. Il est généralement accepté qu'il n'y a pas *une* Histoire des médias, mais *des* histoires et que, par conséquent, des concepts soi-disant établis comme la notion de « cinéma des premiers temps » ne sont que des béquilles fragiles et problématiques dont les présupposés institutionnels et culturels sont à remettre en question. Ceci implique que toute recherche concernant l'archéologie⁴⁴ de l'histoire de l'audiovisuel et des médias audiovisuels articule clairement son approche ou son axe de pertinence par rapport aux phénomènes médiatiques faisant l'objet de son analyse. Dans le cadre d'une étude historique et intermédiatique des séries audiovisuelles et culturelles, il est tout d'abord nécessaire de définir cette approche ainsi que son potentiel.

Jürgen E. Müller

Vers l'intermédialité

Dans l'esprit d'une telle histoire/archéologie, l'avènement des différents médias serait conçu comme un processus de ruptures, de transitions, d'innovations, de rencontres de séries culturelles⁴⁵ – ces dernières inscrites dans différentes temporalités, et tenant compte par exemple de la non-contemporanéité de séries et médias simultanés. Notre axe de pertinence mène donc à une *histoire rhizomatique liant les pôles de la technologie, des séries culturelles, des mentalités historiques et des pratiques sociales* qui se situe dans un domaine autrefois considéré comme la chasse gardée de l'histoire générale ou contemporaine. Pourtant, cette histoire ne peut se limiter aux médias dits traditionnels, institutionnalisés et établis au cours des siècles passés, mais doit également inclure l'imagination, les utopies et les pratiques médiatiques oubliées, ainsi que les représentations textuelles, picturales et pragmatiques des médias anciens, virtuels et nouveaux. Les histoires existantes des médias sont en effet entourées d'un ensemble d'histoires non-écrites des visions historiques de ces médias ainsi que des médias oubliés.

Il n'est pas non plus évident d'écrire l'histoire d'un média (encore moins celle d'un média naissant), car il n'est pas sûr qu'on puisse parler de médias distincts. Tout média fait inévitablement partie de réseaux complexes. Lorsque l'on parle de la télévision, ce dont on traite est la « télévision en tant que réseau médiatique ». Par conséquent, la question se pose de savoir s'il ne faudrait pas chercher à écrire l'histoire des réseaux médiatiques plutôt que les histoires de médias soi-disant distincts. Les réseaux existent sous forme d'enchevêtrements de séries culturelles qui interagissent, ce qui conduit à la notion de médias distincts (qui n'existent pas à proprement parler, d'autant plus que les médias sont toujours inscrits dans une chronologie transformatrice), clairement définis et dotés d'une « spécificité » propre⁴⁶.

Cela implique que les histoires de dispositifs tels que la « télévision » ne peuvent se contenter de commencer au moment de leur apparition, de leur « naissance matérielle » (quelle qu'en soit la forme), mais doivent prendre en compte les premières esquisses utopiques ou technologiques. Les visions et utopies des différents médias audio-

visuels et de leurs fonctions sociales s'avèrent alors être des amalgames de connaissances et d'idéologies historiques et technologiques se mêlant aux désirs, aux besoins et aux utopies sociales.

Dans les écrits concernant la théorie et l'histoire des médias, la notion de « fonction sociale et historique » des médias n'est guère élaborée. C'est peut-être une conséquence de l'orientation structuraliste et post-structuraliste de ces théories, ainsi que des tendances isolationnistes des histoires dites traditionnelles des médias, qui se présentent souvent sous forme d'histoire nationale, économique ou de la réception, pour ne prendre que quelques exemples. Même dans les récentes histoires/archéologies novatrices, la question des fonctions sociales des processus intermédiatiques n'est pas explorée. Il s'agit donc d'orienter notre axe de pertinence non seulement vers les aspects médiatiques, technologiques et génériques des rencontres des médias, mais aussi et surtout vers les *fonctions* de ces processus en tant qu'ils agissent dans des réseaux de séries culturelles. Selon nous, la fonction de ces processus est à comprendre comme un éventail d'effets réalisables par les producteurs et, surtout, par les consommateurs des productions médiatiques ; ceci vaut autant pour l'individu que pour un groupe social spécifique. Ces effets peuvent avoir un impact tant au niveau de certaines réactions/activités cognitives, émotionnelles ou esthétiques, qu'à celui des valeurs ou du comportement social. Autrement dit, quand on parle de la fonction des processus intermédiatiques inscrits dans des réseaux de séries culturelles, il est important de bien définir le *mode* ainsi que le *niveau* fonctionnel dont on traite.

Le cas paradigmatique de la télévision

Nos premiers pas vers l'établissement d'une archéologie intermédiatique de l'idée de « télévision » nous ont permis de découvrir les romans de Tiphaigne de la Roche, *Giphantie* (1760), et celui d'Albert Robida, *Le Vingtième siècle* (1883). Ces auteurs conçoivent la télévision (le « télé-phonographe », le « miroir magique », comme ils l'appellent) comme un *amalgame de séries technologiques*

et culturelles impliquant un éventail d'interactions intermédiaires⁴⁷.

On détecte des symptômes semblables d'imbrication intermédiaire dans la remarquable inventivité terminologique de la période d'émergence du dispositif. Ces phénomènes sont hautement visibles dans la phase initiale d'instabilité⁴⁸, notamment dans la quête capricieuse de la notion adéquate du dispositif. Dans le contexte linguistique allemand, on parle à cette époque-là de (*drahtloses*) *Heimkino* [d'un cinéma à domicile (sans câble)], (*drahtloses*) *Fernkino* [d'un cinéma à distance (sans câble)], *Fernseh-Rundfunk* [d'une télévision-radio], *Ton-Bild-Empfänger* [d'un récepteur de sons et images], *Fern-Seh-Sprecher* [d'un (haut) parleur télé-vision], *Fernseh-Wochenschau* [des actualités télé-visuelles], ou bien *Fernsehfilm-Theater* [du théâtre télé-filmique]⁴⁹. En anglais, il y a les termes de *bairdvision* (d'après Baird, un des inventeurs de l'image mécanique de la télévision), *bairder*, *end-view*, *farsight*, *ingazer*, *optiphone*, *radiovista*, *telescriber*, *the apparatus*, *the looker*, etc.⁵⁰

Toutes ces notions indiquent les origines intermédiaires d'un processus, où le média télévision a dû trouver sa place et imposer ses structures médiatiques entre les médias établis. Aujourd'hui, un développement comparable a lieu dans les nouveaux domaines de l'Internet et de la télévision interactive.

Ces notions confortent la thèse que les caractéristiques et possibilités de tout nouveau média ne peuvent être conçues et inscrites au cours de leur première phase qu'à partir des catégories de séries culturelles préexistantes et des médias préexistants. Elles confirment la fameuse thèse de McLuhan selon laquelle le contenu d'un nouveau média est constitué des anciens médias. Ces termes soulignent aussi les difficultés inhérentes à la définition des activités et des nouveaux rôles des utilisateurs du réseau intermédiaire « télévision » pendant les années vingt et trente. (La désignation des utilisateurs a également suscité un grand nombre de néologismes fondés sur des notions combinées.)

Retenons que pour les premiers visionnaires, l'intérêt spécifique du nouveau média « télévision » résidait dans ses diverses possibilités de combinaison dynamique et

intermédiaire de médias préexistants et de genres traditionnels, ceci à l'intérieur d'un réseau de séries culturelles et technologiques qui devait mener à la constitution et à l'institutionnalisation du nouveau média. Dans cette première phase, la variété terminologique correspond à une certaine forme d'insécurité du « spectateur » par rapport à la *Gestalt* de la télévision et à ses fonctions possibles.

Au-delà de l'histoire de la seule notion de « télé-vision » (et de ses variantes), on constate de nombreux processus intermédiaires concernant les interactions entre le dispositif télévisuel même et les autres dispositifs et genres traditionnels. Il nous est bien évidemment impossible, dans le cadre restreint de cette illustration paradigmatique, de présenter le détail des processus intermédiaires opérant dans les réseaux de séries culturelles et technologiques inscrivant la télévision, par exemple, entre la radio, le cinéma, le théâtre, etc.⁵¹ Nous nous contenterons d'indiquer la présence d'un processus intermédiaire presque oublié et d'énumérer quelques genres intrinsèquement intermédiaires.

La télévision et l'« intermedia film »

Avant l'utilisation de caméras électroniques, la transmission *live* de certains événements (souvent des événements sportifs) n'était possible que par l'interposition d'une procédure cinématographique dans la production/reproduction de ce qu'on voulait donner à voir. Sans l'« *intermedia-film* » (véritable nom anglais d'un élément du dispositif, que les Allemands désignaient en utilisant le vocable de *Zwischenfilmverfahren*), sans l'utilisation des possibilités techniques du dispositif cinématographique, il aurait été impossible de procéder à la diffusion d'un programme *live* (ou, plutôt, dit tel, puisque la retransmission se faisait avec un décalage de quelques minutes)⁵².

La télévision et les médias audiovisuels de la première partie du XX^e siècle

La télévision de la fin des années trente croise, par exemple, le cinéma parlant, dont le développement se confirme dans les pays les plus « avancés ». Elle croise aussi, à la même époque, la radio, un média fort répandu dans les sociétés occidentales et qui est alors en train de devenir le

Jürgen E. Müller

Vers l'intermédialité

Leitmedium de l'époque. Nous savons aussi que les premiers genres et les genres actuels 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 ou du vaudeville. Ainsi, par exemple, les retransmissions des événements sportifs à la télévision s'inscrivent dans la continuité des transmissions radiophoniques du même type d'événement. Une histoire intermédiaire des genres de la télévision reste à écrire.

La télévision dans les encyclopédies

Les encyclopédies et les dictionnaires permettent de cerner une grande partie des premières conceptions écrites de différents médias. Ces ouvrages, qui permettent aussi de retracer la vision que l'on avait des définitions technologiques et des fonctions des nouveaux médias, ambitionnent de présenter un résumé de l'ensemble du savoir historique et social d'une société, dans tous les domaines possibles. La documentation accumulée au cours de notre étude des volumes historiques des principales encyclopédies françaises, anglaises, allemandes et néerlandaises nous permet de reconstruire le développement historique des concepts des médias cinéma et télévision en tenant compte de leurs inscriptions dans des séries culturelles, de leurs ruptures par rapport à ces séries, ainsi que de leurs ré-accrétions sous des conditions socio-historiques et technologiques changeantes.

La fonctionnalité du nouveau média télévision

Comme nous l'avons déjà mentionné, un des plus grands obstacles qui se présente au moment de l'introduction d'un nouveau média dans la vie sociale vient du fait que les contours de ce média sont encore flous et que personne ne sait encore quoi faire du dispositif en question, voire de ses productions. Ainsi, par exemple, un film publicitaire du ministère des Postes allemandes a proposé en 1939 une sorte de « mode d'emploi » de la télévision à l'intention des futurs utilisateurs⁵³.

On trouve le même phénomène dans le tout premier volume de la revue anglaise *Television*, qui avait précisément pour objectif de propager ce nouveau média en Angleterre, et dans lequel un avocat de la merveilleuse

télévision explique à l'épouse d'un paysan les avantages du média en train de naître :

« Yer intelligence », says I, keeping polite wi' difficulty, « would upset the digestion o' a scheep. However, I'll put it simpler. It's a bittie like wireless. At one end ye've got a sort o' camera affair which takes pictures and at the ither end ye've got a receiving set wi'a bit screen where ye can see the pictures jist as if ye were sitting aside o' the camera. Only the're no' exackly the ends o' anything for ther's naething atween them but only the etherial ether. And it's all been invented by a braw Scots laddie. Is that no' wonderful ? »
« Ay » says Jeanie, « it sounds no' bad⁵⁴. »

On voit bien que la valeur spécifique du média à venir se rapporte aux caractéristiques et aux fonctions d'autres séries culturelles et technologiques, soit la radio et la caméra (photo ou cinéma).

La description des « composants » de la télévision, qu'on trouve dans ce journal, donne une excellente idée de l'insertion intermédiaire et historique du nouveau média dans un réseau préexistant de séries culturelles. Les séries principales sont : la *radio*, l'*électricité*, la *chimie*, la *mécanique*, l'*optique* et la *cinématographie* qui sont énumérées sur la couverture de la revue.

Notre reconstruction du concept de télévision et des processus intermédiaires entre séries culturelles et traditions génériques démontre que, dans la phase de l'avènement de ce média et de sa première utilisation, il y a une grande incertitude quant à l'avenir de ses usages. La télévision doit trouver une place – elle doit trouver sa place – dans le réseau des médias et des séries culturelles préexistantes ; et elle doit aussi développer des fonctions sociales qui la distingueront des autres médias.

En guise de conclusion

Si nous repensons à notre introduction à une archéologie de la télévision, nous pouvons constater aujourd'hui des phénomènes comparables dans les séries culturelles et technologiques des médias digitaux. Par exemple, dans le cas des médias soi-disant interactifs, les procédures et options de l'Internet transforment le spectateur (le « on-looker ») des années trente en « user » ou « surfer », amené à établir ses propres « programmes » et ses propres

« narrations ». Les fonctions sociales de la télévision en interaction avec les médias digitaux sont (toujours) floues et la question qui s'impose à nouveau – question déjà posée par William Uricchio et d'autres – est la suivante :

« C'est quoi, la télévision ?⁵⁵ » Je ne puis m'empêcher d'y ajouter : « La télévision, avec ses jeux intermédiatiques, qu'est-ce que cela nous fait ? » Une archéologie intermédiatique de la télévision nous aidera à mieux comprendre les processus interactifs complexes de ce média avec d'autres médias dans son passé, son présent *et* son futur ; en même temps, elle nous permettra d'étudier et de reconstituer les fonctions sociales de ces processus, aussi bien pour la production de sens par les spectateurs/utilisateurs que pour la réalisation d'actions sociales.

Mais revenons pour finir au point de départ de cet article. Malgré quelques illusions perdues – que je considère d'ailleurs comme un phénomène assez salubre, l'introduction de nouvelles notions ou de nouveaux termes devrait toujours aller de pair avec beaucoup de sobriété et un minimum d'illusions –, l'axe de pertinence intermédiatique me paraît toujours prometteur.

En dépit des réflexions théoriques complémentaires qui se poursuivent actuellement, auxquelles d'ailleurs je contribue avec quelques propositions⁵⁶, je pense que l'option principale de cette approche consiste plutôt en des recherches historiques – en une *archéologie intermédiatique des médias parmi les réseaux de séries culturelles et technologiques*. Une telle archéologie devrait tenir compte des aspects fonctionnels qui ont tendance à devenir de plus en plus complexes. Ceci grâce aux nouveaux enjeux interactifs et combinatoires entre médias, séries techno-culturelles et traditions génériques. Une reconstruction archéologique de ces processus et de leurs fonctions sociales portant sur des cas paradigmatiques ou des phases de ruptures médiatiques nous donnera ainsi une meilleure compréhension des interactions entre des vecteurs sociaux, culturels, technologiques et esthétiques et nous mènera à l'élaboration de profils fonctionnels. Ceux-ci incluront un éventail d'actions du récepteur ou du public qui s'étendra de l'expérience esthétique plus ou moins personnelle jusqu'aux formes du comportement social d'individus ou de groupes sociaux⁵⁷.

Notes

1 Je tiens à remercier vivement Olivier Nilsson-Julien (Londres) et Anna Wiehl (Bayreuth) pour leur soutien dans la rédaction de cet article, ainsi que Gilles Delavaud et Thierry Lancien pour leur relecture attentive.

2 Voir Mathias Mertens qui nous donne une sorte de tour d'horizon dans son livre *Forschungsüberblick « Intermedialität ». Kommentierungen und Bibliographie*, Hannover, Revonnah, 2000.

3 Cf. Werner Wolf, « Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft », in Herbert Foltinek et Christoph Leitgeb (éd.), *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 163-192 ; Irina Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2002 ; Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998 ; Peter V. Zima (éd.), *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

4 Sur la recherche intermédiatique concernant les nouveaux médias, je renvoie au concept de « *remediation* » élaboré par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur livre *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts/London, MIT Press, 2000.

5 Cf. Marion Froger, Jürgen E. Müller (éds.), *Intermedialité et Socialité*, Münster, Nodus, 2006.

6 Cf. Peter von Zima, « Ästhetik, Wissenschaft und "wechselseitige Erhellung der Künste". Einleitung », in P. V. Zima (ed.), *op. cit.*, p. 1-28.

7 Ici je suis James Cisneros, « The Remains to Be Seen. Intermediality and Institution », in Marion Froger, Jürgen E. Müller, *ibid.*

8 Dans son article « The Remains to Be Seen », *ibid.*

9 Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus, 1996 ; et Jürgen E. Müller, « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinemas 10*, n° 2-3, printemps 2000, p. 105-134.

10 Éric Méchoulan, « Intermedialités : Le temps des illusions perdues », in *Intermedialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27 ; ici p. 11 et 15.

11 Cf. Joachim Paech (éd.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994.

12 Cf. Spielmann, *ibid.* ; cf. Zima, *ibid.*

13 Éric Méchoulan, *ibid.*

14 Cf. Joachim Paech, « Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen », in Jörg Helbig (éd.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmid Verlag, 1998, p. 14-30 ; ici p. 17 ; Claus Clüver, *Interart Studies : An Introduction*, Bloomington, University of Bloomington Press, 1996 ; Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédiarité », in Marion Froger, Jürgen E. Müller (éds.), *ibid.*

15 Je partage le point de vue que Hans Ulrich Gumbrecht a développé dans son article « Why Intermediality, if at all ? », in *Intermedialités*, n° 2, « Raconter », automne 2003, p. 173-178.

16 Cf. Hans Ullrich Gumbrecht et K. Ludwig Pfeiffer (éds.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

17 Ici je suis Hans Ulrich Gumbrecht, *op. cit.*, p. 176.

18 Une archéologie de ce concept devrait/pourrait, bien sûr, inclure aussi des « documents » et des textes des alchimistes, des encyclopédistes, etc., je suis en train d'étudier ces « sources » et j'espère pouvoir présenter quelques premiers résultats en 2006. Sur les origines du concept d'intermédiarité, voir aussi mon article « Intermedialität als poetologisches

Jürgen E. Müller

Vers l'intermédialité

ches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte », in Jörg Helbig, *op. cit.*, p. 31-40.

19 Cf. Claus Clüver, *ibid.*

20 Cf. Plutarch, *Moralia*, Harvard, Harvard University Press, 1936, p. 501. [Plutarque, *Œuvres morales*, Paris, Livre de Poche, 1996, 1998, 1999...]

21 Cf. Giordano Bruno, *De imaginum, signorum et idearum compositione*, 1591 ; cf. aussi la traduction anglaise Giordano Bruno, *On the Composition of Images, Signs & Ideas*, New York, Willis, Locker & Owens, 1991 [en français, Giordano Bruno, *Œuvres complètes*, Paris, Belles Lettres, 1993...]

22 Voir à ce sujet l'ouvrage d'Ernest W.B. Hess-Lüttich, *Kommunikation als ästhetisches Problem*, Tübingen, Narr, 1984, p. 203 ss.

23 Il faut rester bien conscient du fait que – malgré toutes les intersections possibles – les termes « médias » et « arts » ne sont pas des synonymes. Avec le terme « médias », nous envisageons surtout les aspects matériels, communicationnels et esthétiques liés aux dispositifs ; les « arts » se caractérisent par les fonctions esthétiques de certaines œuvres.

24 Voir par exemple Thomas Carlyle dans son livre *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, New York, Macmillan, 1987.

25 Voir à ce sujet par exemple le livre de Rolf Eichler, *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1977.

26 Wagner écrit par exemple le 16 août 1853 à Franz Liszt : « Il me semble parfaitement improbable que mes efforts n'aient obtenu comme résultat que cette malheureuse œuvre d'art particulière que l'on a appelé "œuvre d'art totale" ». Cité par Erika Fischer-Lichte, « Das Gesamtkunstwerk ». « Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre ? », dans Maria Moog-Grünwald et Christoph Rodiek (éd.), *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, Peter Lang, 1989, p. 61-74 ; ici p. 73.

27 Cf. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, « Méridiens », 1991.

28 Cf. Irina Rajewski, *ibid.*

29 Julia Kristeva, « Narration et transformation », in *Semiotica*, n° 1, 1969, p. 422-448 ; ici p. 443.

30 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

31 *Op. cit.*, p. 59 ss.

32 Cf. par exemple Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », in *Intertextualités médiévales. Littérature*, 41, février 1981, p. 30.

33 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Pour une discussion plus détaillée de ces termes, cf. mes remarques dans mon livre *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, *op. cit.*, p. 100 ss.

34 Heinrich F. Plett, « Intertextualities », in *ibidem*, *Intertextuality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, p. 3-29 ; ici p. 20.

35 « Thus it seems justifiable to call this kind of intertextuality intermediality », *ibid.*

36 Cf. par exemple l'explication de ce terme dans un des meilleurs lexiques de la théorie des médias : Helmut Schanze (éd.), *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2002. Là se trouve la phrase : « L'hybridation est courante dans les cas d'intermédialité primaire des pratiques communicationnelles, aussi bien dans les cultures orales que dans celles de l'écriture. » (*op. cit.*, p. 141). Il est évident que l'« hybridation » est ici conçue comme sous-catégorie de « l'intermédialité ».

37 Cf. Irina O. Rajewski, *op. cit.*, p. 197.

38 Cf. Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », in Noëlle Batt et al. (éd.), *L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 175-186 ; ici : p. 175.

39 Cf. Irmela Schneider, « Von der Vielsprachigkeit zur "Kunst der Hybridation" Diskurse des Hybriden », in Irmela Schneider et Christian W. Thomsen (éd.), *Hybridkultur Medien Netze Künste*, Köln, Wienand Medien, 1997, p. 13-66.

40 Cf. Helmut Schanze (éd.), *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft*, *op. cit.*, p. 141.

41 Cf. Sandro Bernardi, « Le Minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini », in N. Batt et al. (éds.), *L'Art et l'Hybride*, *op. cit.*, p. 117-129.

42 « L'hybridation ou la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles. Le parallèle entre deux médias, en effet, nous retient à une frontière de formes et nous arrache à la narcose narcissique. L'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles ils tiennent habituellement nos sens plongés. » Marshal McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. J. Paré, Paris, Mame/Seuil, 1964, p. 75.

43 Cf. Irmela Schneider, *op. cit.*, p. 33 ss.

44 Sur le concept d'« archéologie » ou d'« archéologie », je suis les propositions de Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg, rororo, 2002.

45 Je suis très reconnaissant à André Gaudreault de m'avoir convaincu de l'utilité de ce concept pour une archéologie intermédiatique.

46 Je suis ici l'argumentation d'André Gaudreault.

47 Cf. mon article « Wege einer vernetzten Mediengeschichte. Zur intermedialen Funktions-Geschichte der Television », in *Esta locura por los suenos... Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur und Mediengeschichte*, sous la direction d'Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild, Heidelberg, Winter, 2006. p. 405-430 ; ici p. 418 ss.

48 Voir la proposition d'André Gaudreault et de Philippe Marion de distinguer trois phases dans l'histoire d'un média : la phase chaotique et floue du début, la phase de l'institutionnalisation et enfin la phase de l'hybridation. Cette distinction me semble très utile. « Un média naît toujours deux fois... », in André Gaudreault, François Jost (éd.), *Sociétés et Représentations*, n° 9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 21-36.

49 Nous nous référons ici à l'article de Monika Elsner, Thomas Müller et Peter M. Spangenberg, « Zwischen utopischer Phantasie und Medienkonkurrenz. Zur Frühgeschichte des Deutschen Fernsehens (1926-1935) », dans Helmut Kreuzer et Michael Schanze (éd.), *Bausteine. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen, Arbeitshefte Bildschirmmedien, 1988, p. 23-31 ; ici p. 28. Cf. aussi Jürgen E. Müller, « Tele-Vision als Vision : Thesen zur intermedialen Vor- und Frühgeschichte des Fernsehens », in Ernest W.B. Hess-Lüttich (éd.), *Autoren, Automaten, Audiovisionen. Neue Ansätze der Medienästhetik und Telesemiotik*, Wiesbaden, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, p. 187-208.

50 Cf. R.B. Burns, *British Television. The Formative Years*, London, Peter Peregrinus Ltd., 1986, p. 353 ; voir aussi à ce sujet Thomas Steinmaurer, *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*, Innsbruck, Studien Verlag, 1999, p. 120 ss. J'ai effectué une petite étude historique des termes et des concepts de la « télévision » décrits et définis dans les encyclopédies et dictionnaires allemands, français, anglais et néerlandais des années 1880-1970 dans mon article « Wege einer vernetzten Mediengeschichte. Zur intermedialen Funktions-Geschichte der Television », *ibid.*

51 Cf. Jürgen E. Müller, « Tele-Vision als Vision... », *ibid.*

52 Voir à ce sujet Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam, University Press, 1999.

53 Cf. mon article, « Tele-Vision als Vision... », *ibid.*

54 Richard Carol, « Jock Mc Kay. Televisionary », in *Television*, vol. 1, n° 3, 1928, p. 32 et p. 44 ; ici p. 32.

55 Cf. William Uricchio, « What is Television ? », manuscrit, Utrecht 2001.

56 Ceci dans le cadre d'un livre que je suis en train d'écrire avec Jörg Helbig et qui paraîtra en 2006. Cf. Jörg Helbig, Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Eine Bestandsaufnahme und Einführung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006.

57 Cf. par exemple Peter Berger et Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin, 1991.