

INTERMÉDIALITÉ, INTERSÉMIOTICITÉ, MULTIMÉDIALITÉ, MULTIMODALITÉ : DE QUOI L'INTERMÉDIALITÉ EST-ELLE LE NOM ?

LILIANE LOUVEL

Université de Poitiers

1. Qui se souvient que le terme « intermedia » apparut dans les années soixante grâce à une œuvre d'art d'un membre du groupe *Fluxus*, Dick Higgins, œuvre dénommée *Intermedial Object #1*¹. Ce terme servait à décrire les œuvres utilisant divers médias² aboutissant à de nouveaux hybrides. L'entreprise visait l'abolition des frontières entre des médias reconnus comme tels, souvent gommant les frontières entre produits artistiques et médias non artistiques. Higgins allait même plus loin en refusant les frontières entre l'art et la vie³. Au phénomène était donné un nom et son étude allait progressivement requérir de nouveaux concepts face à l'émergence de nouveaux modes médiatiques et créations expérimentales. Le terme d'intermédialité, quant à lui, fut employé pour la première fois en 1983 par Aage A. Hansen-Löve, terme emprunté à celui d'intertextualité, dans son étude sur les relations entre la littérature et les arts visuels dans le symbolisme russe⁴.
2. Toutes sortes de variantes et de préfixes ont fleuri depuis une vingtaine d'années concernant les études « intermédiales ». Nous verrons que le terme même a produit des variantes de plus en plus nombreuses, comme autant d'embranchements et de bifurcations. La littérature, elle-même, n'hésite plus à inclure des productions visuelles. Si cette pratique relevait auparavant de la critique et de la théorie concernant l'étude des relations entre le texte et l'image, désormais son étude s'est élargie à toutes sortes de sujets qui requièrent de croiser les théories de la communication, de la cognition, des modes et des genres littéraires. Ce qui conduit à ouvrir les études des productions visuelles et textuelles défiant les frontières intermédiales à des modes interdisciplinaires particulièrement fructueux. Le préfixe *inter* est d'importance cruciale comme le note Mieke Bal dans sa préface à *Beyond Media Borders*, le recueil de Lars Elleström⁵:

Briefly, “inter-” stands for, or is, relation, rather than accumulation. It is to be distinguished in crucial

1 D. Higgins, « Intermedia », *Something Else Newsletter*, *Intermedial Object #1*.

2 Entendu au sens large de moyen technique de diffusion ou de communication de messages, d'œuvres diverses recourant aux sens.

3 Voir « Intermedia, Multimedia and Media », K. Friedman & L. Diaz, *Adaptation and Convergence of Media*.

4 A.A. Hansen-Löve, « Intermedialität und intertextualität : Probleme de Korrelation von wort-und Bildkunst : Am Beispiel der russischen Moderne », cité par W. Wolf dans « Intermediality », 252.

5 M. Bal, « Foreword: Mediations of Method », 6.

ways from that currently over-used preposition “trans-”, which denotes a passage through, without impact from, another domain. [...] Media, as the editor explains, are always-already “inter-”, as the century-old debates about inter-arts clearly demonstrates. The preposition is a bridge, and the articles brought together here explore what the bridge bridges.⁶

J'ajouterai que « entre » indique le dynamisme de la relation et est central à ma propre proposition de l'existence d'un « tiers pictural », comme un mouvement suspendu dans l'imaginaire de la lecture, oscillant entre image, livre et lecteur/lectrice. Nous voilà déjà en pleine discussion de préfixes, inter, trans, multi, intra, etc.

Petit rappel des théories classiques

3. Le repérage et l'étude des relations entre texte et image, le passage entre différents média relevant de modalités diverses⁷, est l'héritière historique de la légendaire *enargeia*, le mouvement vif de la description — plaçant la scène sous les yeux — et de l'*ekphrasis*, description vive et animée qui sera par la suite, d'abord dans le monde anglo-saxon, affectée de l'exposant « description d'un objet d'art »⁸. La rhétorique n'a pas été en reste et à cela se sont ajoutées les figures de l'hypotypose, de la prosopopée, du *tableau*. Il ne manquait qu'un texte canonique et ce fut la description de la fabrication du bouclier d'Achille, commandé à Héphaïstos par Thétis, la mère d'Achille (vers 267-272, chant XVIII, l'*Iliade*). L'œuvre décrite par Homère, fictive, est devenue l'exemple paradigmatique de l'imbrication fusionnelle de la description d'une image et d'un récit⁹. Murray Krieger propose même une image du fameux bouclier réalisée par un artiste, retournant ainsi le processus : partant du texte, l'artiste fantasmait les scènes de la guerre de Troie en une image circulaire comme la future circumnavigation d'Ulysse dans l'*Odyssée*.
4. Attribuée à Simonide de Céos (VI-V^{ème} siècle) par Plutarque, la phrase célèbre selon laquelle

6 L. Elleström, *Beyond Media Borders*, 6.

7 On verra que Lars Elleström remet au travail les concepts de Hallyday, de Pierce entre autres, et distingue entre les modalités matérielles, sensorielles, spatio-temporelles et sémiotiques (iconiques, symboliques et indexicales).

8 Pour ces distinctions on se référera à R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, qui étudie bien le passage d'une notion plus générale à une notion devenue spécifique et à son héritage classique. Les œuvres désormais classiques suivantes semblent nécessaires également à la discussion : M. Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, J. Heffernan, *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Ainsi que mes propres approches et essais de synthèses : L. Louvel, *L'Œil du texte*, Toulouse : PUM, 1998 ; L. Louvel, *Texte image, images à lire textes à voir*, Rennes : PUR, 2002 ; L. Louvel, *Le Tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*, Rennes : PUR, 2010 ; et leurs traductions. Ainsi que L. Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'ekphrasis, textimage ». La liste n'est pas exhaustive. Notons aussi les travaux bien connus de Bernard Vouilloux. Voir bibliographie.

9 Les représentations du bouclier sont désormais nombreuses. Voir, par exemple les images du site : <https://www.bing.com/images/search?q=le+bouclier%27Achille&id>

« la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante » trace le parallèle entre les arts, affirmant déjà le triomphe du langage mesuré à l'aune de sa rivale. Ce parallèle se retrouvera dans le fameux *Art Poétique* d'Horace consacrant *l'ut pictura poesis*, « la poésie comme la peinture... », souvent inversé à la Renaissance en « la peinture comme la poésie »¹⁰, donnant prééminence à la poésie sur la peinture. La fortune de ce parallèle, ou correspondance, entre les arts ne s'est pas démentie depuis l'âge classique et la Renaissance jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Tout cela est bien connu et fait partie de notre fond culturel commun.

5. La théorie des « arts sœurs », the « sister arts »¹¹, le « pictorialisme » et les études interartistiques ont continué de faire avancer les études essentiellement centrées sur les textes littéraires dans leurs liens avec les autres arts, la sculpture, la peinture, l'architecture, la musique... Depuis le XVIII^{ème} siècle et la parution du fameux *Laocoon ou Des frontières entre la peinture et la poésie* (1766) de G.E. Lessing¹² dans lequel l'auteur distinguait les arts de l'espace, comme la peinture et les arts visuels occupant une place dans l'espace, des arts dits « du temps » comme la musique et la littérature, le texte littéraire a continué de rêver aux autres arts et à en inclure la description au sein même de ses récits et de ses poèmes, franchissant allègrement les fameuses barrières ou frontières entre eux. Ainsi, V. Woolf, qui côtoyait, outre sa sœur, Vanessa Bell, leurs amis peintres, évoquait-elle la pratique des incursions entre les arts, certains braconnant outre leurs frontières. Elle en notait déjà l'hybridité comme chez Walter Sickert, d'où un certain « portrait de l'artiste en pilleur » :

[...] among the many kinds of artists, it may be that there are some who are hybrid. Some, that is to say, bore deeper and deeper into the stuff of their own art; others are making raids into the lands of others. Sickert it may be is among the hybrids, the Raiders.¹³

Le silence de la peinture faisait aussi rêver l'écrivaine qui ne manquait pas cependant d'affirmer la supériorité de la littérature, prolongeant ainsi le *paragone*, l'ancien combat entre les arts¹⁴, prôné par Leonard de Vinci, qui, on s'en doute, en tirait la conclusion opposée. Après le XIX^{ème} siècle et le rêve d'art total comme dans le théâtre de Wagner et les correspondances baudelairiennes, puis au XX^{ème} siècle les inclusions calligrammatiques d'Apollinaire, les jets d'eau et autres fantaisies, le

10 Voir L. Louvel, *L'Œil du texte*, 56 et suivant, et R.W. Lee, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*.

11 J. Hagstrum, *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray*.

12 G.E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*.

13 V. Woolf, « Walter Sickert, A Conversation », 237 <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460958/page/n7/mode/2up> cité dans L. Louvel, « "Oh ! To be silent! Oh to be a Painter", "The Sisters' Arts", Virginia et Vanessa », 149-166.

14 La peinture et la sculpture furent les premiers arts engagés dans le débat sur la comparaison interartistique du *paragone*, à la Renaissance Italienne, qui s'étendit ensuite aux autres arts.

texte littéraire a continué de rêver aux autres arts et à en inclure la description au sein même des récits et des poèmes. Les exemples en sont innombrables et innombrables les études dédiées aux modes d'insertion de la description de l'image dans le texte, à la réception du texte/image, ou image/texte, aux merveilleux peintres, Bronzino pour Henry James, Matisse chez Byatt, Poussin chez Powell, la liste en remplirait un dictionnaire. Des travaux, en France, comme ceux de Jean Rousset¹⁵ sur la transposition d'art, de Philippe Hamon sur la description littéraire¹⁶, de l'historien de l'art Roland Recht, et ceux de Bernard Vouilloux entre autres¹⁷ ont été consacrés à ces études.

6. Cependant, plus récemment, et en particulier depuis l'avènement de l'outil numérique, l'étude des rapports entre les arts, plus précisément aussi ici entre texte et image (image fixe, filmique, digitale...), s'est également enrichie des études communicationnelles et sociétales. Elle a englobé d'autres genres de « textes » au sens sémiotique, cette fois, décrivant ou incluant des publicités, les reportages, les articles de journaux, les films, les vidéos, les séries, les bandes dessinées et, encore, les images virtuelles, de synthèse, les dispositifs d'hyperliens et d'image mêlés au texte, sur les divers écrans dont nous disposons. Ceci a amené la critique et la théorie à s'adapter à cette évolution, à étudier la référence à des types d'images inédits et aussi à se pencher sur leur présence matérielle ou virtuelle de plus en plus manifeste dans, à côté, en parallèle à, des textes littéraires depuis le tournant du XX^{ème} siècle. On entrait dans l'ère du célèbre « pictorial turn » rendu célèbre par W.J.T. Mitchell¹⁸.

7. Une fois ces termes surplombants définis, déclinés selon les auteurs et leurs applications diverses, les études dites « texte/image » ont demandé de nouveaux concepts adaptés aux médias émergents entraînant un ré-examen des concepts mais appliqués aussi aux études littéraires qui peu à peu se mirent à les utiliser, à les citer, à les copier. L'apport des uns a eu un effet en retour sur les supports et formes anciennes des autres. La « transposition d'art » du départ a mis à contribution la communication, la linguistique, la sémiotique (Barthes déjà proposait une analyse sémiotique de l'image) et désormais la cognition qui devenaient nécessaires tous ensemble pour analyser les nouveaux objets produits par les médias... En retour, ils se sont mis à enrichir la palette des études critiques littéraires, visuelles et graphiques, dont l'abondance de nouveaux médias mixtes (mais un médium est toujours mixte rappelle Hallet citant Mitchell et McLuhan : « all arts are composite

15 J. Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Paris : José Corti, 1990.

16 P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* ; P. Hamon, *Imageries et image au XIX^{ème} siècle*.

17 R. Recht, *Le Texte de l'œuvre d'art, la description* ; B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte* ; B. Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques* ; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant*.

18 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*.

arts »¹⁹) demande une attention pluridisciplinaire, renouvelée et enrichie. C'est là que résonne l'analyse de Walter Benjamin diagnostiquant les conditions d'émergence de l'œuvre d'art nouvelle, dans un passage comme prémonitoire de ce qui se passe avec le numérique.

En fait toute forme d'art achevée se trouve au croisement de trois lignes évolutives. En premier lieu, la technique prépare laborieusement l'apparition d'une forme d'art déterminée. En second lieu, les formes d'art traditionnelles, à certains stades de leur développement, travaillent péniblement à produire des effets qui, plus tard, seront obtenus sans contrainte par la nouvelle forme d'art. En troisième lieu, des transformations, souvent peu apparentes de la société, entraînent dans le mode de réception un changement qui favorise la nouvelle forme d'art. Chaque fois qu'apparaît une demande foncièrement nouvelle, frayant la voie à l'avenir, elle dépasse son propos.²⁰

L'apparition d'une technique nouvelle, l'épuisement des formes anciennes, les transformations sociales, ces trois facteurs d'évolution artistique identifiés par Benjamin ont bien contribué au développement de la photographie, du cinéma et désormais des œuvres et productions digitales. Incluant l'image numérique ou pas, une pléthore de réalisations de toutes sortes sont en pleine mutation. Certains comme Crispin Thurlow ont analysé des publicités comme celle d'une croisière sur des paquebots luxueux²¹ démontrant l'utilisation de multimédias. Irina Rajewsky a démontré comment un ballet peut être élaboré en citation picturale. *Körper*, ballet de Sasha Waltz, (Berlin 2000), inscrivait dans un cadre géant des corps en lent mouvement produisant l'effet d'un tableau animé, un vrai *tableau vivant* comme le note Rajewsky²². Ce bel exemple de « référence intermédiaire » transgressait les frontières interartistiques (et parfois aussi ironiquement, son cadre matériel). La littérature qui reste au cœur de ce travail a elle aussi témoigné de sa plasticité, de sa générosité d'accueil ainsi que de la grande puissance de l'image désormais inévitable au cœur même des œuvres. Nous voici loin du combat viril entre les arts, le *paragone*. Ma vision est assurément plus irénique et conciliatrice.

Quelques exemples pour ancrer le propos...

8. La littérature a donc toujours franchi les bornes et les frontières entre les « médias », porteurs ou vecteurs des arts. L'une des formes récentes les plus évidentes, celle du roman dit « graphique », s'est rapidement répandue en même temps que devenait possible l'inclusion d'images *in praesentia*

19 W. Hallet, « Non-Verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel », 641.

20 W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 172-173.

21 C. Thurlow, « Multimodality, Materiality and Everyday Textualities », 619-636.

22 I.O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », 43-64. *Körper* est cité p.57 et reproduit p.58. Voir plus bas pour le travail critique fondateur de Rajewsky.

dans de nombreux « romans », grâce à l'évolution des techniques de reproduction²³. Il ne s'agit pas ici de traiter de l'illustration qui fait l'objet d'études spécifiques, et s'est popularisée depuis l'invention de la gravure photomécanique, mais de la référence à l'image soit sous forme de description ekphrastique ou d'images matérielles incluses dans, autour, à la suite, du texte. Ces innovations visuelles couplées à l'utilisation ludique ou/et inventive de la typographie que n'aurait pas désavouée Laurence Sterne, le grand ancêtre tant cité à juste titre, pour ses inventions ludiques dans *Tristram Shandy*²⁴, ont conduit à la production d'œuvres formidables souvent clairement insérées dans un contexte social, historique ou politique. La mémoire, la tentative de la recouvrer ou de la partager, y joue souvent un rôle majeur, surtout lorsqu'un traumatisme l'a mise au secret. Je pense en particulier à Alksandar Hemon qui dans *The Lazarus Project* évoque à la fois la guerre en Bosnie et la chasse aux anarchistes en 1915 à Chicago ou aux œuvres de W.G. Sebald, remontant au passé nazi de l'Allemagne, dans *The Emigrants*, *Vertigo*, *The Rings of Saturn*, *Austerlitz*. Avec *Extremely Loud and Incredibly Close*, Jonathan Safran Foer suit les méandres du traumatisme subi par un petit garçon de dix ans dont le père est mort dans l'attaque du 11 septembre 2001. Dans ces œuvres, qui ne sont que quelques exemples célèbres, la présence de toutes sortes de documents, de photographies, bien sûr, mais aussi de tickets de trains, de factures de restaurant, de cartes postales, de cartes et de plans couplés à l'utilisation de ressources typographiques et du blanc de la page figurent un outre-monde du récit en marge mais à portée d'image.

9. Ces objets sont souvent proches du genre du livre d'artiste, comme ceux de Barbara Hodgson. *The Sensualist* mêle collages, photographies de boîtes, de fioles, de pages d'herbiers, de planches d'« écorchés », dans un roman dédié aux cinq sens et à la quête d'un secret poursuivi à travers l'Europe centrale dans ses bibliothèques et ses facultés de médecine fameuses, comme à Vienne et à Prague. La matérialité du livre donne l'impression d'avoir entre les mains un véritable document en trois dimensions et le volume, « fait volume » autour de lui, puisqu'il faut le manipuler, voire le tourner dans tous les sens pour le lire, ou le retourner avec le souffle de l'air autour. Cette œuvre comme *The Lives of Shadows* de la même auteure se rapprochent d'une œuvre graphique. Dans *The Lives of Shadows*, la lecture nous emmène dans la quête d'une grande belle maison syrienne détruite lors d'un soulèvement anti-français en 1925 en Syrie, à Damas. Plans, archives de journaux jaunies et annotées, fleurs et feuilles séchées et collées sur les pages d'un album et « rendues » comme en

23 Voir D. Stein, J.N. Thon (eds.), *From Comic Strip to Graphic Novels*.

24 L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. En particulier les pages noire 25, marbrée 165, blanche 345, ainsi que l'utilisation des points 283, 318 et des lignes narratives en coup de fouet 347 et 445, sans oublier le fameux « dash » sternien, long tiret qui raye le blanc du texte et signale l'absence de réponse, tout comme il figure un geste tendu vers la jolie fille de chambre en clôture du *Voyage sentimental en France et en Italie*.

3D s'ajoutent à des croquis au crayon de personnes et de lieux. Ils emplissent les marges et les pages de l'ouvrage au charme orientaliste et nostalgique du deuil d'un lieu qui ne se fait pas. Là encore l'archive est mise à contribution par la mémoire, comme dans *Lazarus* où des photographies de la police de Chicago montrent Lazarus mort, maintenu assis sur une chaise par le policier responsable de sa mort qui tient la tête de son trophée mort. On appelle cela un « massacre » aussi en terme cynégétique.

10. *The House of Leaves* de Danielewski, autre grand classique du genre, inclut une vertigineuse utilisation de l'espace typographique, dont les polices de caractère varient suivant les narrateurs des différents récits. Les notes de bas de page augmentent ou diminuent, les caractères miment une échelle avec ses barreaux ou encore le trajet d'une balle de revolver. Les couloirs de l'étrange maison bifurquent, se restreignent ou s'agrandissent car tel est le sujet du roman : la vidéo-exploration d'une maison qui s'agrandit de l'intérieur sans varier d'apparence à l'extérieur. À noter aussi plusieurs pages incluant au milieu la figuration d'un petit couloir carré, comme creusé dans la page, sous forme d'un cartouche imprimé recto verso à l'endroit puis à l'envers. Ceci n'est pas sans évoquer les écritures cryptées de Leonard de Vinci lisibles à l'aide d'un miroir. Ces pages avec leur dispositif de cartouche inséré, et la disposition de textes de commentaires, ressemblent à certaines pages du Talmud, visibles au MAHJ, à Paris.

...Et voir comment la critique s'est adaptée à ces objets d'étude en multi-mutation

11. Face à ces nouvelles modalités du lire et à ces jeux qui troublent la lectrice, et perturbent son horizon d'attente, il convenait de mettre au point une nouvelle critique afin de répondre au défi de ces modes de fonctionnement et dispositifs souvent surprenants. La critique s'est appropriée le terme « intermedia » utilisé par Higgins dès 1966 et a poursuivi sur la voie ouverte par Hansen-Löve dans les années 80. À l'horizon 2000, la « critique des dispositifs » de l'école de Toulouse, avec Arnaud Rykner et Philippe Ortel, avait proposé des lignes de recherche fructueuses²⁵, faisant du dispositif un outil majeur, dont les attendus se retrouveront dans les différentes critiques intermédiaires :

Une critique des dispositifs s'intéresse aux *objets actualisés par leur usage*. La question n'est plus seulement ce que « dit » un texte mais ce qu'il « fait » concrètement, de sorte que l'analyse poétique s'élargit en amont et en aval du message littéraire : en amont parce que l'efficacité du message tient à

25 P. Ortel. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*.

des éléments non discursifs, comme les stratégies éditoriales et le support sur lequel l'œuvre est diffusée [...] En aval, parce que les effets du texte sur l'imaginaire et la mémoire du lecteur s'ajoutent aux effets de sens. À défaut d'avoir des connaissances précises sur le fonctionnement de l'imagerie mentale, du moins peut-on repérer les éléments qui la sollicitent, comme une scène de roman.²⁶

Et Philippe Ortel de proposer une définition provisoire s'appuyant sur les remarques de Bernard Vouilloux : « un dispositif est une *matrice d'interactions potentielles*, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle. Un livre illustré, par exemple, génère, chez le lecteur, des parcours de lecture multiples entre textes et images »²⁷. Retenons donc ici l'idée d'interactions et d'effets sur le lecteur qui seront utilisés par Alison Gibbons dans ses définitions et usages de la multimodalité ainsi que l'intuition de la nécessité d'avoir recours aux techniques issues de la cognition²⁸, dont elle fait une poétique qu'elle nomme « Multimodal Cognitive Poetics », la poétique cognitive multimodale²⁹.

12. Recourant à l'existant donc et substituant toutes sortes de préfixes, la critique française, anglo-saxonne, germanophone, scandinave... n'a pas manqué de travailler sur ce sujet et les centres de recherche de se déployer³⁰. Les publications riches de propositions théoriques se sont multipliées. À la suite des travaux fondateurs de Gérard Genette et de Julia Kristeva, en particulier sur les phénomènes d'intertextualité, on a vu émerger, dans le sillage de la science des signes et de la sémiotique, les études intersémiotiques, puis, optant pour les médias et la médialité celles de l'intermédialité avec ses sous-groupes comme la multimédialité, et les opérations afférentes comme la transmédialité, la « combinaison de médias », la transposition intersémiotique, la remédiation, jusqu'à voir émerger la « multimodalité » faisant droit au règne des « modes », en particulier dans le roman multimodal. Il va s'agir d'y voir un peu plus clair dans toutes ces propositions si proches et si subtilement différentes les unes des autres face à des objets souvent eux-mêmes complexes et composites, avec une forte tendance à échapper aux mailles du filet de la critique, toujours avide de

26 *Ibid.*, 6.

27 *Ibid.*, 6.

28 J'avais aussi conclu de cette manière intuitive mon étude du *Tiers pictural*. Gibbons mettra au travail certaines notions connexes.

29 A. Gibbons, *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*.

30 On citera quelques centres remarquables d'étude de cette discipline en plein développement. Le CIMIG, the Centre for Intermediality Studies de Graz, en Autriche, qui publie la série *Word and Music* ; le « *Forum for Intermediality Studies* » à l'Université de Linnaeus, en Suède ; le Centre de Recherche sur l'Intermédialité, le CRI, au Canada, à l'Université de Montréal et à l'Université de Québec. Les sociétés savantes organisent des congrès comme celui de ISIS (The International Society for the Study of intermediality, pdt Lars Elleström), qui s'est tenu à Paris en novembre 2020, en distanciel, ou encore le Congrès de IAWIS/AIERTI (International Association for Word and Image Studies/Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image pdte L. Louvel) qui eut lieu en 2021 au Luxembourg. En France, il faut citer entre autres la SAIT (Société Angliciste : Arts, Images, Textes, pdte I. Gadoin).

taxinomie. Il ne s'agit pas ici de vouloir résumer toutes les études dédiées à l'intermédialité, au sens large, mais de faire quelques *foci* sur des œuvres marquantes qui ont permis à d'autres chercheurs de faire évoluer la théorie des rapports entre littérature et arts mais aussi, entre textes et médias, en ce qui concerne l'utilisation des « nouveaux » outils de communication, même si notre objet d'étude reste d'abord la littérature et les arts.

13. Depuis les études fondatrices des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et une accélération au début du XX^{ème} siècle, le développement rapide des médias liés aux NTIC, nouvelles technologies de l'information et de la communication, qui ont aussi donné naissance à des formes d'art digital³¹, sont entrés dans le champ de ce type d'études intermédiales les hypertextes, les liens, l'omniprésence des écrans, l'utilisation de la vidéo et les jeux vidéos, les téléphones portables, véritables mini-ordinateurs, etc... La magie, il faut le reconnaître, de ces médias et leurs défauts et dangers (les réseaux sociaux) ont modelé des formes intermédiales voire multimédiales et se sont aussi infiltrés dans les autres arts, plastiques, musicaux, arts de la scène et bien sûr dans les formes romanesques.

L'arsenal théorique : l'incursion des figures marquantes

14. Les théories sur l'intertextualité, les études narratologiques, les techniques de l'information, la linguistique et la communication, la sémiotique sociale élaborée par Jakobson³² puis par Hallyday, enfin les modèles peirciens de la sémiotique ont fourni une base de départ foisonnante. C'est tout un arsenal qui va, selon les chercheurs, infléchir telle ou telle vision. Cette dernière ne sera pas toujours l'unique objet des modalités mais la musique, les sons, la danse, parfois l'évocation du toucher ou de parfums entreront en ligne de compte dans les diverses créations artistiques. Le tout requérant aussi souvent la prise en compte du contexte historique, économique, social et politique³³. Il s'agit bien de partir du « medium » qui est un mode de réalisation matérielle destiné (par le producteur) à produire des réactions (chez le récepteur), des événements (artistiques) ou des produits sémiotiques à visée communicationnelle. Les « modes » grâce aux outils sémiotiques

31 « Digital Art », J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, 134-145.

32 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*.

33 Je pense par exemple à l'article de Crispin Thurlow, qui étudie la publicité pour Luxurious Travel Fair (voyages luxueux avec croisières) affichant des photographies d'appartements ultra-luxueux avec force images, vidéos, notices, liens facebook et Twitter etc... Il analyse aussi le contenu sémiotique des messages véhiculés par des objets distribués aux voyageurs de première classe en avion comme des pyjamas, des serviettes en papier imitant le tissu et la broderie, des salières et poivrières en porcelaine, 619-636.

réalisent simultanément des discours et provoquent des interactions. Les modes sémiotiques et les médias sémiotiques sont producteurs de sens.

15. Irina Rajewski, l'une des figures marquantes de l'évolution des théories intermédiaires, dès 2005 dans un article resté célèbre, distingue entre trois sous-catégories de l'intermédialité : la « transposition intermédiaire », comme l'adaptation filmique de romans, la « combinaison médiale », à l'œuvre à l'opéra ou au cinéma, qui combinent plusieurs formes médiatiques dans une seule forme autonome. Elle sera qualifiée d'« intramédiale » si la transposition se fait par exemple entre mêmes médias comme deux œuvres littéraires³⁴. On parlera aussi de « transposition intermédiaire » lorsqu'un genre, comme le roman policier par exemple, sera adapté à l'écran, en bande dessinée, en roman graphique etc... Enfin, la « référence intermédiaire » signalera la présence de la référence dans une œuvre à une autre œuvre, comme à un film dans un roman, ou à un tableau comme l'*ekphrasis*, allant parfois jusqu'à imiter les caractères techniques de cette œuvre : jeux d'anamorphoses, par exemple. La référence peut être implicite (cas de l'allusion) ou explicite et déclarée. On appelle parfois aussi « transmédialité » le fait d'importer un trait caractéristique d'une œuvre ou d'un genre dans une autre œuvre. Ainsi, la « ligne claire » d'Hergé et de « l'École de Bruxelles » a aussi été importée dans d'autres médias comme au cinéma³⁵. Les travaux de Werner Wolf sur la musique et la littérature s'apparentent au travail de Rajewsky dont il reprend la notion de référence intermédiaire qu'il enrichit de celles de plurimédialité et « d'intermédialité intracompositionnelle »³⁶ voire « extra-compositionnelle » pour certains dans le cas d'adaptations filmiques mettant en jeu des entités sémiotiques hétérogènes. Cependant, comme le souligne W. Wolf, tout ceci dépend de l'approche interdisciplinaire du critique et de sa conception propre des ressemblances et des différences³⁷. Le facteur humain fait retour dans la critique plus que troublée...

16. Jay David Bolter et Richard Grusin poursuivirent le travail d'Irina Rajewsky en dédiant leur ouvrage à la « remédiation », c'est-à-dire à la reprise d'œuvres anciennes et à leur réadaptation dans le même médium voire sous d'autres formes. Leur propos est avant tout de s'intéresser aux technologies digitales et aux nouveaux médias visuels qui, justement, asseyent leur légitimité sur la remédiation d'anciens médias tels que la peinture et la perspective, la photographie, le cinéma, et la

34 C'est le cas de *The Picture of Dorian Gray* de O. Wilde, œuvre transposée et annoncée comme telle par W. Self dans *Dorian, An Imitation*.

35 Voir à ce sujet la thèse de doctorat de D. Pinho Barros, « The Clear Line in Comics and Cinema: A Transmedial Approach ». Les films auxquels D. Pinho Barros se réfère sont ceux de J. Tati, F. Tashlin ou Ozu.

36 Ces variations et subtiles modulations sont à retrouver dans W. Wolf, « Literature and Music : Theory », 459-474 et l'article « Intermediality », W. Wolf, 252-256.

37 Je résume son propos dans W. Wolf, « Intermediality », 253. On n'en finirait pas de diviser les définitions en quatre...

télévision. Leur argument repose sur le fait que les anciens médias ont déjà-toujours opéré ce « refaçonnement ». C'est ce que fit la photographie en son temps avec le pictorialisme, mais aussi le cinéma des origines avec le théâtre. Les jeux vidéos, la photographie digitale, la réalité virtuelle, le cinéma et la télévision sont donc repris et réexaminés du point de vue de leur possible « immédiation transparente » lorsqu'il s'agit de gommer la présence du médium, ou au contraire de leur « hypermédiation » lorsque le médium est apparent et que se révèle son autoréférence venant opacifier l'objet. L'un des exemples repris dans les illustrations de l'ouvrage concerne un manuscrit médiéval enluminé, un tableau de Vermeer, *La leçon de musique*, repris à l'ordinateur, ainsi que des applications multimedia créatives, comme le photoréalisme digital, exemples d'hypermédiation révélant la fascination pour le médium et ses possibilités. Du méta-multimédia pourrait-on dire...

17. Lars Elleström³⁸ quant à lui est une autorité indépassable et ses nombreux ouvrages et articles en font l'un des meilleurs spécialistes des études intermédiales au sens large. Il définit et raffine sa théorie au fil du temps jusque dans son dernier recueil d'articles en deux volumes qui reprend un ouvrage précédent de 2010 et insiste sur le passage des frontières entre les médias et l'importance de leur aspect matériel :

Scholars have been debating the interrelations of the arts for centuries. Now, in the age of mass media, electronic media and digital media, the focus of the argumentation has been broadened to the interrelations among media types in general. One important move has been to acknowledge fully the materiality of the arts: like other media, they depend on mediating substances.³⁹

Elleström se fonde sur les théories de la communication de la linguistique fonctionnelle systémique de Michael Halliday s'attachant entre autres à l'utilisation sociale du langage. L'opération de transfert ou le message du schéma de communication est infléchi par Elleström du côté cognitif. Il le nomme donc « schéma de communication centré sur le médium », avec transfert de « l'impact cognitif », « cognitive import » entre le cerveau du producteur/« producer » et celui du récepteur/« perceiveur ». L'impact cognitif entre les deux est ressemblant⁴⁰. Non seulement Elleström propose une requalification du schéma de communication, mais également il décrit de nouveaux modèles, définitions, sous-catégories, modulant les anciens acquis de l'intermédialité. Outre les codes sémiotiques et les modèles conversationnels, il y ajoute la notion de « médias types », types de médias, comme par exemple la peinture en deux dimensions, l'image animée, le son/musique, qu'il subdivise en « qualified media types », types de médias définis : la peinture

38 Rappelons que L. Elleström préside ISIS et dirige le IMS Intermedial and Multimodal Studies, le Centre de recherche sur les études intermédiales et multimodales de l'Université Linnaeus à Växjö, en Suède.

39 L. Elleström (ed.), *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*.

40 *Ibid.*, 17.

impressionniste, la fresque, le cinéma de genre (horreur), la vidéo, les jeux vidéos, la musique baroque etc.

18. Chaque « média défini » peut comprendre d'autres types de médias : le cinéma intègre des images, de la musique, du texte écrit, du son, de la danse etc... Mais on a déjà vu plus haut que le cinéma, en effet, opérait une opération de transmédiation littéraire (Rajewsky) ou/et de remédiation (Bolter et Grusin). À noter que Elleström ne se cantonne pas aux productions artistiques lorsqu'il ouvre l'analyse à la communication de manière plus générale. Un seul exemple : un geste peut être un moyen de communication (Jakobson 1960) selon qu'il est interprété en fonction du contexte, de la mimique, de l'attitude du corps. Le théâtre ou l'art du mime le savent. Cependant, pour l'instant, aller au-delà serait hors de notre propos.
19. Outre ces approches définitoires, Elleström propose de prendre en compte quatre « media modalities », « modalités médiales » en jeu dans la réalisation d'un « produit médial »⁴¹. Elles concernent ses données *matérielles*, *sensorielles*, *spatio-temporelles*, et *sémiotiques*. Ces dernières se fondent sur le système sémiotique de Peirce qui distinguait les icônes, les indices et les symboles, sans oublier la théorie triadique mettant en relation le signe (*representamen*), l'objet et l'interprétant⁴². Croisant toutes ces données, on voit que Elleström propose dans cette toute récente édition un système sophistiqué, accompagné de schémas, « remédiant » les schémas anciens.
20. Les articles contenus dans les deux volumes proposés par Elleström fournissent des réponses variées aux questions de représentation, de transmédiation, de multimédiation, de multimodalité, de médiation digitale et d'hypermédialité. On voit que lorsque j'évoquais au début de cet article la forêt de notions en train de se développer j'étais en dessous de la réalité arborescente. D'où le trouble dans la théorie intermédiaire au sens large, ou le malaise dans la critique.
21. Posons simplement que à l'intermédialité des origines dont le préfixe indique bien qu'il y a transfert, transport dynamique entre plusieurs médias, la multimédialité s'intéresserait davantage aux croisements de (nouveaux) médias et à leurs techniques. Comme dans la combinaison de médias : ballet, opéra, BD⁴³ et les nouveaux hybrides identifiés par Ken Friedman et Lily Diaz⁴⁴. On parle de rayons multimédias dans les magasins... alors que le terme « multisémiotique » désignerait un produit médial incluant plusieurs systèmes ou modes de communication. À cela est venu s'ajouter la « multimodalité » et en particulier le roman multimodal dont les avatars ne cessent de

41 *Ibid.*, 20.

42 Je renvoie à la théorie du signe élaborée par C.S. Peirce : *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*.

43 W. Wolfa, « Intermediality », 252-256.

44 K. Friedman and L. Diaz, « Intermedia, Multimedia and Media ».

croître.

22. Le roman multimodal serait un sous-genre du récit multisémiotique comme défini par Wolfgang Hallet et plus ou moins adopté et nuancé par Alison Gibbons, entre autres. Nous avons déjà rencontré *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer ainsi que *House of Leaves* de Danielevsky⁴⁵ qui répondent bien à la définition de Hallet :

The integration of different types of symbolization and semiotic forms leads to a multisemiotic, more comprehensive, at times also more authentic representation of the fictional world that tries to imitate or resembles the multifarious ways in which the non-fictional reality is perceived by the reader and in which knowledge and experiences are represented and communicated in the reader's lifeworld. Therefore, it is appropriate to categorize this type of semiotic narrative as a literary subgenre and designate it as the multimodal novel.⁴⁶

23. La multimodalité inclut le non-verbal intégré au monde fictionnel à différents niveaux diégétiques. Ces entités textuelles, visuelles ou tactiles, comme les schémas d'« écorchés » en couleur hors textes, à déplier/replier, retourner, dans *The Sensualist* de B. Hodgson⁴⁷ appartiennent au monde de la diégèse. Le non-linguistique : images, parfums, toucher, son... font que ce type de roman diffère du roman monomodal – auquel appartient *l'ekphrasis* (un seul medium, l'écriture, est employé. Certains parlent d'« intramodal » aussi). Le roman multimodal dépeint un monde fictionnel multisémiotique proche du nôtre. On a vu qu'il existe aussi des « textes » multimodaux comme la publicité pour les voyages de luxe qui utilisent toutes sortes de moyens/techniques médiatiques réunis sur une même page devenant un exemple de publicité multimodale⁴⁸. Les travaux de G. Kress et de Theo van Leeuwen⁴⁹ ont, de ce point de vue, été majeurs car ils reposent sur la sémiotique sociale. La notion de « mode » est alors prise dans son acception culturelle et matérielle, mettant en avant le rôle du contexte et de l'interaction sociale. D'où l'importance des fonctions communicationnelles pour définir un « mode ». À noter en 2012, l'une des premières apparitions du terme en français par M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin, de l'UQAM de Montréal. Dans leurs travaux, ils s'orientent vers la sémiotique et la production de sens combinant divers médias et sensations, ainsi que leur utilisation didactique⁵⁰.

24. L'apport d'Alison Gibbons réside dans l'importance qu'elle porte à la surface du texte, à son

45 J. Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*. Mark Z. Danielevsky, *House of Leaves*.

46 W. Hallet, « Non-Verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel », 638.

47 B. Hodgson, *The Sensualist*.

48 Voir l'exemple développé par C. Thurlow déjà cité plus haut.

49 G. Kress and T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, and G. Kress, *Literacy in the New Media Age*.

50 M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin, *La Littérature médiatique multimodale*.

recours à la linguistique mais aussi à la perception, à la cognition et aux phénomènes de réception dans la lignée des théories de la lecture de l'école de Constance (Wolfgang Iser⁵¹, Hans R. Jauss). Elle opte pour une « poétique cognitive » prenant en compte l'impact et les réactions neuronales du lecteur⁵². La différenciation entre fond et forme (*Gestalttheorie*), la *deixis* cognitive et grammaticale, l'utilisation des métaphores conceptuelles, le rôle psychologique des négations, le déclenchement des émotions provoquées par toutes sortes de mises en jeu des dispositifs du texte multimodal, peuvent servir d'outils pour cette « poétique cognitive ». Même si parfois nous sommes proches des théories déjà connues de la réception, de l'effet et de l'affect, Gibbons propose une nouvelle façon d'unifier ces critères et ouvre la voie à des recherches futures s'appuyant sur la neurologie et le fonctionnement du cerveau.

25. À noter alors ici que l'on pourrait faire retour sur une figure de style bien connue, la synesthésie, qui fusionne deux sens ensemble. Les correspondances baudelairiennes et rimbaldiennes en sont une belle illustration poétique⁵³. Mais la synesthésie est d'abord un phénomène neurologique et involontaire repéré dès le XVIII^{ème} siècle, chez la personne qui en est dotée (ce n'est pas une maladie)⁵⁴. Il lui fait associer couleurs et musique, couleurs et lettres, ou chiffres par exemple. On peut parler de chromesthésie, terme inventé par le philosophe John Locke dans son *Essay Concerning Human Understanding* (1689) suivi par les travaux de Thomas Woodhouse (1710). L'ophtalmologiste de Jacques II, étudiant les réactions d'un aveugle, découvrit que pour ce dernier la couleur écarlate sonnait comme une trompette. Pour Goethe, célèbre pour son travail sur la couleur, l'architecture produisait un effet musical : la musique devenait de l'architecture liquide et celle-ci de la musique gelée.
26. La multimodalité appliquée aux études littéraires permet d'identifier les sensations éprouvées par le personnage puis par le lecteur dont le sens est alors analysé tout comme les sens sont éveillés.

51 W. Iser, *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*.

52 A. Gibbons, 19, 26.

53 N'oublions pas non plus l'orgue aux parfums de Des Esseintes dans *À Rebours*. Voir le curieux article de B. Kullmann, Conférences-Fiat Lux, Neuroland-Art : « De la musique des sphères ».

54 Après avoir connu un certain engouement suite aux travaux de G.T. Ludwig Sachs (XIX^{ème} siècle) l'étude de la synesthésie comme phénomène perceptif, tomba dans l'oubli. C.G. Jung s'y intéressa au début du vingtième siècle puis ce furent le psychologue A. Binet puis la recherche internationale surtout dans les pays anglo-saxons qui redémarrèrent la recherche synesthésique. Voir R.E. Cytowic, *Synesthesia: A Union of The Senses*. On distingue la « synesthésie bimodale » (deux sens croisés) la « synesthésie multimodale » (plusieurs sens) et la synesthésie cognitive (un mode sensoriel associé à une représentation mentale). Nous voyons bien le lien avec la recherche sur la multimodalité cognitive artistique ou communicationnelle. Certains la nomment aussi « crossmodality »... Voir <https://fr.wikipedia.org/wiki/Synesthésie> pour des renvois complets et une riche bibliographie. Consulté le 23 mars 2021.

Dans *The Lives of Shadows* de B. Hodgson⁵⁵, l'évocation de parfums, de courants d'air, de sons et de musique, la présence de croquis, de plans de villes et de maisons, ainsi que de leurs calques, construit un monde sensoriel particulièrement riche. Même le sens du toucher fait éprouver la présence tactile de pétales de fleurs ou de feuilles séchés, comme collés sur la page avec l'épaisseur et la vraisemblance de la 3D. Visions spectrales s'il en est que cette évocation de fluides fantômes par le merveilleux texte fragile d'un carnet de notes aux pages jaunies dans une maison tout aussi fantomatique. Une histoire de re-venants sur les lieux d'une catastrophe.

27. Sara Tanderup Linkis, travaillant sur la mémoire et l'intermédialité littéraire, étudie des ouvrages dont certains avaient été étudiés par Gibbons et qu'elle qualifiait d'expérimentaux. Elle regrette cependant que l'outil multimodal et la définition de son mode restent encore trop larges. La multimodalité ne rendrait pas assez compte des stratégies expérimentales engagées par les œuvres de Foer et de Danielevsky, par exemple⁵⁶. Tanderup proposerait une approche non descriptive des relations dynamiques de la surface intermédiaire de ces œuvres et de leurs niveaux sémantiques et réflexifs. Leurs contextes culturels et médiatiques, les interactions entre ces textes et les autres médias et textes entourant la présence physique de ces œuvres, seraient au cœur de sa propre analyse. Elle choisit donc de conserver le terme de littérature intermédiaire et non celui de multimodale. Ces saines querelles de clercs montrent encore à quel point la discipline est en pleine évolution et est sujette à débats.

28. Libre à chacun, à chacune alors de définir ses propres outils lorsqu'il s'agit de travailler sur ces œuvres passionnantes et fascinantes qui combinent tant de sollicitations pour les sens et l'imaginaire. Les études des relations entre les arts, le texte et l'image, débarrassées de leur parfum agonistique, ont déjà un passé glorieux remontant à la plus haute antiquité. Les travaux des chercheurs à la Renaissance, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles puis au XIX^{ème} siècle avec l'avènement des importantes découvertes scientifiques et techniques se sont modifiés, ont progressé et se sont adaptés. L'analyse de Benjamin encore si vivante de nos jours montre à quel point les avancées technologiques du XX^{ème} siècle ne cessent de modifier notre environnement, nos modes de communication, nos productions artistiques et probablement... nos cerveaux. Néanmoins, le même intérêt qu'auparavant, la même ferveur, témoignent de l'engouement jamais démenti des chercheurs qui ne se découragent pas et affinent les outils nécessaires pour rendre compte de ce qui va plus vite qu'eux : le travail des artistes stimulés par les nouveaux médias, fascinés par les possibilités qui

55 B. Hodgson, *The Lives of Shadows*.

56 S. Tanderup Linkis, *Memory, Intermediality, and Literature* « *Something to hold on to* », 12.

s'offrent à eux. Je pense aux vidéos de Bill Viola, aux installations de David LaChapelle ou de Yinka Shonibare qui reprennent, « remédient » diront certains, des œuvres anciennes picturales ou littéraires devant lesquelles nous restons sans voix. C'est dans ce cercle herméneutique précieux que la recherche avance, non sans se troubler, souvent.

Œuvres citées

Œuvres littéraires

DANIELEVSKY, MARK Z. *House of Leaves*. New York: Doubleday, 2000.

FOER, JONATHAN SAFRAN. *Extremely Loud and Incredibly Close*. London, New York: Hamish Hamilton 2005.

HEMON, ALKSANDAR. *The Lazarus Project*. London: Picador, 2008.

HODGSON, BARBARA. *The Sensualist*. San Francisco: Chronical Books, 1998.

HODGSON, BARBARA. *The Lives of Shadows*. San Francisco: Chronical Books, 2004.

SEBALD W.G. *The Emigrants*. Michael Hulse (trans.). London: Harvill, 1996.

SEBALD, W.G. *Austerlitz*. Anthea Bell (trans.). London: Hamish Hamilton, 2001.

SEBALD, W.G. *Vertigo*. Michael Hulse (trans.). London: Virago, 2002.

SEBALD, W.G. *The Rings of Saturn*. Michael Hulse (trans.). London: Vintage 2002.

SELF, WILL. *Dorian, An Imitation*. London: The Viking Press, 2002.

STERNE, LAWRENCE. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Everyman, 1972.

WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray* (1891). London, New York: W.W. Norton, A Norton Critical Edition, 1988.

Œuvres critiques

BAL, MIEKE. "Foreword: Mediations of Method". *Beyond Media Borders*. Volume 1. Lars Elleström

(ed.), London: Palgrave, 2021, i-ix.

- BENJAMIN, WALTER. « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». *Essais 2* (1935-1940). Paris : Denoël/Gonthier, 1983.
- BOLTER, JAY DAVID AND RICHARD GRUSIN. *Remediation, Understanding New Media*. Cambridge Massachusetts, London, England: The MIT Press 1999.
- CYTOWIC, RICHARD E. *Synesthesia : A Union of The Senses*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2002.
- DIAZ, LILY, MAGDA DRAGU AND LEENA EILITTÄ (ED.). *Adaptation and Convergence of Media*. Espoo, Finland: Aalto ARTS Books, 2018.
- ELLESTRÖM, LARS. *Beyond Media Borders, Intermedial Relations among Multimodal Media*. Volumes 1 & 2. London: Palgrave MacMillan, 2021.
- FRIEDMAN, KEN AND LILY DIAZ. "Intermedia, Multimedia and Media". *Adaptation and Convergence of Media*. Lily Diaz, Magda Dragu and Leena Eilittä (ed.). Espoo, Finland: Aalto ARTS Books, 2018, 27-61.
- GIBBONS, ALISON. *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*. New York London: Routledge, 2012.
- HAGSTRUM, JEAN. *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray*. Chicago: Chicago University Press, 1958.
- HALLET, WOLFGANG. "Non-Verbal Semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel". *Handbok of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*. Rippl, Gabriele (ed.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, 637-651.
- HALLIDAY, MICHAEL A.K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold, 1978.
- HAMON, PHILIPPE. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1985.
- HAMON, PHILIPPE. *Imageries et image au XIX^{es} siècle*. Paris : José Corti, 2001.
- HANSEN-LÖVE, AAGE A. « Intermedialität und intertextualität : Probleme de Korrelation von wort- und Bildkunst : Am Beispiel der russischen Moderne ». *Dialog der texte : Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel (ed.). Vienna : Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983, 291-360.

- HEFFERNAN, J. A.W. *Museum of Words, The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press, 1993.
- HIGGINS, DICK. "Intermedia". *Something Else Newsletter* 1/1 (1966): 1-6.
- HIGGINS, DICK. *Intermedial Object #1*. New York: Something Else Press, 1966.
- ISER, WOLFGANG. *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- JAKOBSON, ROMAN. *Essais de linguistique générale (1 et 2)*. Paris : Éditions de Minuit, 1963 (t.1), 1973 (t.2).
- JAUSS, HANS, ROBERT. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1972.
- KRESS, GUNTHER AND THEO VAN LEEUWEN. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001.
- KRESS, GUNTHER. *Literacy in the New Media Age*. London: Routledge, 2003.
- KRIEGER, MURRAY. *Ekphrasis, The illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KULLMANN, BENOIT. Conférences-Fiat Lux, Neuroland-Art : « De la musique des sphères », 8 septembre 2009, Dusseldorf. <http://www.bkneuroland.fr/articles.php?lng=fr&pg=927> (consulté le 23 mars 2021).
- LEBRUN, MONIQUE, NATHALIE LACELLE ET JEAN-FRANÇOIS BOUTIN. *La Littérature médiatique multimodale*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laokoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie (1766-1768)*. Paris : Hermann, 1990.
- LOUVEL, LILIANE. *L'Œil du texte*. Toulouse: PUM, 1998.
- LOUVEL, LILIANE. *Texte image, images à lire textes à voir*. Rennes : PUR, 2002.
- LOUVEL, LILIANE. « "Oh ! To be silent! Oh to be a Painter", "The Sisters' Arts", Virginia et Vanessa ». *Virginia Woolf, Le pur et l'impur*. Colloque de Cerisy. Catherine Bernard et Christine Reynier (eds.). Rennes : PUR, 2002, 149-166.
- LOUVEL, LILIANE. *Poetics of the Iconotext*. L. Petit (trans.). Farnham : Ashgate, 2010.
- LOUVEL, LILIANE. *Le Tiers pictural, Pour une critique intermédiaire*. Rennes : PUR, 2010.

- LOUVEL, LILIANE. *The Pictorial Third, an Essay into Intermedial Criticism*. A. Tseti (ed. and trans.). New York & London: Routledge, 2018.
- LOUVEL, LILIANE. « Disputes intermédiales : le cas de l'ekphrasis ». *textimage*, « Le Conférencier », mai 2013. https://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel.pdf
- MILLER, HILLIS. *Illustration*. London: Reaktion Books, 1992.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- ORTEL, PHILIPPE (ED.). *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- PEIRCE, CHARLES, SANDERS. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. James Hoopes (ed.). Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1994.
- PINHO BARROS, DAVID. "The Clear Line in Comics and Cinema: A Transmedial Approach", Thèse de doctorat soutenue le 24 juillet 2020 en visio-conférence, avec l'Université de Porto, Portugal, Pr. Joan Matos Frios et l'Université de Leuven, Belgique, Pr. Jan Baetens.
- RAJEWSKY, IRINA O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialité* 6 (2005): 43-64.
- RECHT, ROLAND. *Le Texte de l'œuvre d'art, la description*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- RIPPL, GABRIELE (ED.). *Handbook of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- ROUSSET, JEAN. *Passages, échanges et transpositions*. Paris : José Corti, 1990.
- STEIN, DANIEL AND JAN-NOËL THON (ED.). *From Comic Strip to Graphic Novels*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- TANDERUP LINKIS, SARA. *Memory, Intermediality and Literature: "Something to hold on to"*. New York, London: Routledge, 2019.
- THURLOW, CRISPIN. "Multimodality, Materiality and Everyday Textualities". *Handbook of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*. Gabriele Rippl (ed.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, 619-636.
- VOUILLOUX, BERNARD. *La Peinture dans le texte, XVIII-XIX^{ème} siècles*. Paris : CNRS langage, 1994.

- VOUILLOUX, BERNARD. *Langages de l'art et relations transesthétiques*. Paris : L'Éclat, 1997.
- VOUILLOUX, BERNARD. *Le Tableau vivant*. Paris : Flammarion, 2001.
- WAGNER, PETER. *Icons-Texts-Iconotexts*. Berlin : De Gruyter, 1996.
- WEBB, RUTH. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- WOLF, WERNER A. "Intermediality". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Jan Manfred and Marie-Laure Ryan (eds.). London: Routledge, 2005, 252-256.
- WOLF, WERNER B. "Literature and Music: Theory". *Handbook of Intermediality, Literature-Image-Sound-Music*. Gabriele Rippl (ed.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, 459-474.
- WOOLF, VIRGINIA. "Walter Sickert, A Conversation" (1924). Leonard Woolf (ed.). *Collected Essays*. volume II. London: The Hogarth Press, 1966.