



**HAL**  
open science

## ”De l’intermédialité à l’allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales”

Anysia Troin-Guis

### ► To cite this version:

Anysia Troin-Guis. ”De l’intermédialité à l’allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales”. Université d’été “ La Théorie aujourd’hui ” / Summer school Renewing Theory in an International Frame, , Sep 2014, Marseille, France. hal-01625836

**HAL Id: hal-01625836**

**<https://hal.science/hal-01625836v1>**

Submitted on 30 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## De l'intermédialité à l'allégorie benjaminienne : des propositions théoriques pour analyser les pratiques expérimentales

Poème concret, poème visuel, livre-objet : le XXe siècle et ses avant-gardes a laissé derrière lui nombre d'artefacts qui refusent une analyse par les approches traditionnelles des théories de la littérature ou de l'art. Le texte fait image et les images (re)deviennent écriture : au XIXe siècle, Champollion déchiffre les hiéroglyphes et signe une nouvelle réflexion sur l'écriture, comme somme mêlant figuration, image et phonétique et Mallarmé crée *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la page devient une partition, le mot, une image. La « connexité naturelle » ou l' « articulation naturelle » entre le mot et l'image (« *die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*<sup>1</sup> »), qu'Aby Warburg notait à partir d'objets plus traditionnels de l'art mais qui posent les mêmes problèmes méthodologiques, tels les livres illustrés et les livres d'emblèmes, est pleinement révélée et les pratiques s'articulent selon la perspective d'une image écrite ou d'une écriture graphique<sup>2</sup>. Ces pratiques poétiques, que nous pouvons qualifier d'expérimentales du fait qu'elles interrogent la jonction entre les arts, le visuel et le verbal, et font interagir avec la poésie différents médiums, sont notamment le collage, le montage, la spatialisation des mots sur la page. Elles se fondent sur une poétique de l'hétérogène qui engendrent des « œuvres non-organiques<sup>3</sup> », pour reprendre les mots de Peter Bürger dans sa *Théorie de l'Avant-Garde*. Ces pratiques engendrent la nécessité d'élaborer une approche analytique mixte, entre stylistique, poétique, sémiotique, esthétique et médiologie.

*A priori* la notion d'intermédialité se révèle alors être une approche conceptuelle pertinente pour ces objets hybrides, ces « sorties » littéraires, selon l'expression de Jean-Marie Gleize, parce que celle-ci permet de concevoir un continuum entre littérature et arts, mais

---

<sup>1</sup> Aby Warburg, « Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen » [1902], *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, dir. D. Wuttke, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1980, p. 69-70 ; trad. Sibylle Muller, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106 ; cité par Georges Didi-Huberman qui en modifie la traduction en « articulation naturelle » dans *Essayer voir*, Paris, Éd. Minuit, 2014, p. 74. Signalons que ce dernier, dans un article antérieur, proposait déjà une autre traduction : « connexité [anthropologique] », « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études Photographiques*, n°10, novembre 2001, disponible sur < <https://etudesphotographiques.revues.org/268#ftn11> > (consulté en juin 2015).

<sup>2</sup> Cf. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs flammariion », 1995, rééd. 2001.

<sup>3</sup> Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. Jean-Pierre Cometti, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, p. 87.

aussi entre littérature et différents médiums. Cependant, est-il possible, à partir de cette notion en vogue depuis deux décennies, de penser une approche spécifique des objets poétiques qui relèvent des expérimentations avant-gardistes ?

Pour répondre à cette question, nous ne nous pencherons que très peu sur des objets poétiques mais plutôt sur des productions théoriques et critiques qui nous permettront de mieux comprendre les enjeux actuels de l'intermédialité : le terme, sa définition et son champ. Nous chercherons donc à définir les enjeux de l'intermédialité à travers d'une part, une revue des discussions autour de cette notion, ainsi que sa place au sein des études textes/images, puis, d'autre part, nous procéderons à l'analyse du terme et du jeu de relations qui en découle, en commentant sa formation lexicale. Cette archéologie du terme sera alors l'occasion de tracer un parallèle entre l'*intermedia* et l'allégorie conceptualisée par Walter Benjamin et de réfléchir à l'émergence d'un nouveau modèle théorique.

### **I. Une très riche discussion théorique**

Largement étudiée à l'internationale, l'intermédialité a été théorisée en Allemagne, notamment avec les travaux pionniers de Jürgen Müller, ainsi qu'au Canada où le *CRI*, le *Centre de recherche sur l'intermédialité*, « étudie l'objet scénario, les pratiques mixtes en art contemporain ou encore le recyclage culturel<sup>4</sup> ». Cependant, l'approche méthodologique des deux foyers diffère : pour l'école allemande, elle est majoritairement synchronique et les chercheurs s'intéressent aux intrications des différents médiums dans un même support, à travers le concept de coprésence. Au contraire, le centre canadien a une approche qui relèverait de la diachronie, réfléchissant aux interactions virtuelles et au « bain médiatique » qui préexisterait à toute œuvre : « Le foyer d'étude n'est plus, donc, sur la chose (le média), mais sur les relations entre les choses<sup>5</sup> ».

Actuellement utilisé dans des recherches relevant des domaines des sciences et technologies de l'information et de la communication, de la médiation mais aussi de la science des arts ou de la littérature, le mot « intermédialité » prend place dans l'importe champ des études texte/image et est issu de la combinaison de différents termes utilisés pour désigner des œuvres déjà intersémiotiques, qui donc voient en elles interagir différents codes, tel l'« intermedium », sur lequel nous reviendrons plus en détails. D'un terme relevant du

---

<sup>4</sup> Philippe Ortel, « Avant-propos », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 6.

<sup>5</sup> Cf. la présentation du centre de recherche disponible sur <[http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches\\_champ\\_principal.asp](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp)> (consulté en juin 2015). Pour un état de la recherche dans le domaine de l'intermédialité, voir Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », texte inédit disponible sur <<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document>> (consulté en juin 2015).

vocabulaire esthétique s'opère alors un transfert vers les domaines artistiques mais aussi celui des études médiatiques. Ce processus relevant de la translation, en tant qu'il inclut « au-delà des phénomènes linguistiques, des phénomènes anthropologiques, ethniques, culturels, philosophiques, historiques, médiatiques et gestuels<sup>6</sup> », donne à réfléchir sur l'appropriation de ce terme par le discours scientifique. Celle-ci pourrait être un moyen pour pallier une limite épistémologique conséquente des habitudes institutionnelles : à la fin du XXe siècle, on voit une « hyperspécialisation des disciplines dans le domaine des humanités<sup>7</sup> », les arts sont pensés comme des ensembles clos et chacun distinct. Plus globalement, en commentant l'histoire de l'art, Jürgen Müller affirme :

dans l'histoire de la culture occidentale, il est convenu depuis des siècles de regarder les œuvres d'art et les textes médiatiques comme des phénomènes isolés, qui doivent être analysés séparément<sup>8</sup>.

Cette dernière remarque rappelle alors les siècles de comparaison et de hiérarchisation qui ont borné l'analyse des différents arts : le célèbre *Ut pictura poesis* d'Horace, directement influencé par les notions de poésie silencieuse et de peinture parlante attribuées à Simonide par Plutarque puis, durant la Renaissance, la tendance s'inversant avec la notion de « paragone » qui tente de lutter contre une subordination abusive de la peinture à la poésie. Deux siècles plus tard paraît *Le Laocoon* de Lessing, ouvrage de référence auquel s'oppose la majorité des chercheurs actuels : celui-ci pose des différences d'essence entre les catégories d'arts plastiques et de poésie, délimitant ceux-ci respectivement en tant qu'arts de l'espace et arts du temps. Aujourd'hui alors, il apparaît quelques résurgences de cette longue histoire : les spécialistes universitaires tendraient à définir leur champ de recherche selon un médium, un domaine géographique et/ou linguistique et une période historique. Remy Besson, dans ses « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », confirme notre propos :

L'appellation donnée aux départements universitaires, l'intitulé des chaires de recherche et jusqu'à la définition des sujets de thèses, sont symptomatiques d'une telle tendance à une segmentation<sup>9</sup>.

Cette caractéristique de l'institution est dommageable puisque, selon Adorno, « la sectorisation de la vie intellectuelle est un moyen de le supprimer<sup>10</sup> ». Cependant, le constat

---

<sup>6</sup> Alfonso De Toro, *Epistémologie, Le Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 26.

<sup>7</sup> Remy Besson, *art. cit.*

<sup>8</sup> Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109.

<sup>9</sup> Remy Besson, *art. cit.*

n'est pas si funeste et doit être nuancé. En effet, celui-ci ne prend pas en compte la place de la littérature comparée dont l'enjeu, s'il peut être résumé en quelques lignes, est de mettre en relation différentes cultures et différentes langues mais aussi la littérature avec différents médiums. De plus, depuis quelques années émergent les études dites texte/image regroupant diverses notions et approches conceptuelles telles l'interartialité ou l'intersémioticité. L'approche intermédiaire surgit dans un contexte très riche qu'Éric Méchoulan décrit dans son article « Intermédialité : ressemblances de famille », dans lequel il dresse ce qu'il nomme une « généalogie<sup>11</sup> », en partant du postulat que « la notion d'intermédialité est en partie le résultat d'interactions avec des ensembles théoriques et avec des pratiques critiques<sup>12</sup> ». Il applique alors aux recherches intermédiaires la notion de Ludwig Wittgenstein de « ressemblance de famille » et fait se succéder différents types de relations et de figures, telles l'intertextualité, l'interdiscursivité mais aussi l'ekphrasis ou l'allégorèse. En France, de nombreux chercheurs en littérature, arts plastiques et scéniques, ainsi qu'en études audiovisuelles, utilisent, enrichissent ou critiquent la notion d'intermédialité et rattrapent ainsi un retard qui s'explique notamment par la valorisation extrême de la culture écrite spécifique à l'histoire de la langue française, le poids de l'histoire littéraire et le mode même de la transmission des savoirs au sein de l'Université<sup>13</sup>. Bernard Vouilloux, par exemple, propose de réfléchir sur la « co-implication du verbal et du visuel<sup>14</sup> » et s'attache à la nature transdisciplinaire qu'impliquent les relations texte/image ; il propose d'analyser aussi bien les relations *in praesentia* et *in absentia* des manifestations de celles-ci. Par ailleurs, des chercheurs en communication ainsi que des littéraires, comme Philippe Ortel<sup>15</sup>, continuent et élargissent la notion foucauldienne de « dispositif<sup>16</sup> ». Si Giorgio Agamben définit le dispositif ainsi :

---

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno cité par Catherine Coquio, « Du malentendu », in Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 53.

<sup>11</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naître, 2003, p. 233.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Nous reprenons ici le constat qu'effectuait Bernard Vouilloux il y a quelques années déjà. Cf. Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels. Réflexions intempestives sur un champ de recherches », in Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), *Crise de vers*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, p. 203-223.

<sup>14</sup> Bernard Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », *Revue Textimage, Varia 3*, Hiver 2003.

<sup>15</sup> Mentionnons qu'un des premiers colloques organisé en France faisant référence explicitement au terme « intermédialité » dès le titre a été organisé en 2014 par celui-ci : le colloque « Création, intermédialité, dispositif », organisé par le laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS) de l'Université Toulouse II-Le Mirail, 12-14 février 2014.

<sup>16</sup> Michel Foucault définit le dispositif comme « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du

Tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, [...], les écoles, [...], les usines, les disciplines, les mesures juridiques, [...] mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, [...] les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même<sup>17</sup>.

Certains transposent le terme, « entre usage et concept<sup>18</sup> », dans le domaine esthétique et littéraire et tente d'élaborer à partir de cet ensemble qui articule ordre et désordre<sup>19</sup> « un recadrage théorique capable de penser les phénomènes d'organisation » propres aux « réalités composites sur lesquelles on travaille aujourd'hui<sup>20</sup> ». Pour l'anecdote, signalons que le terme apparaît bien plus tôt sous la plume visionnaire des poètes pour décrire les expérimentations graphiques de la page : Valéry, par exemple, décrit sa réaction devant le *Coup de dès* lorsque Mallarmé lui « fit enfin considérer le dispositif<sup>21</sup> » et qu'il vit « la figure d'une pensée<sup>22</sup> » :

Il me semblait *maintenant* d'être pris dans le texte même de l'univers silencieux : texte tout de clartés et d'énigmes ; aussi tragique, aussi indifférent qu'on le veut ; qui parle et qui ne parle pas ; tissus de sens multiples ; qui assemble l'ordre et le désordre ; qui proclame un Dieu aussi puissamment qu'il le nie ; qui contient, dans son ensemble inimaginable, toutes les époques<sup>23</sup> [...].

Les bases d'une réflexion sont donc posées dès le début du siècle et ce à partir du fondateur poème mallarméen. L'intermédialité concurrence cette théorie des dispositifs en tant qu'approche globalisante forte d'un succès dû, selon nous, à la base lexicale « médial », loin d'être limpide, qui compose le mot.

---

dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. [...] par dispositif, j'entends une sorte –disons– de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. », « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et Écrits*, tome 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, p. 31.

<sup>18</sup> Cf. le titre d'un numéro de la revue *Hermès*, revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS : « Le Dispositif entre usage et concept », n°25, 1999.

<sup>19</sup> Nous empruntons cette conception du dispositif à Stéphane Lojkine qui écrit : « une représentation, c'est l'articulation d'une structure à du réel, d'un ordre à un désordre ». Il ajoute : « Les interactions nouvelles que l'époque contemporaine suscite entre le réel et la représentation, l'importance qu'elle donne à l'hétérogénéité de l'espace de la représentation amènent à reconsidérer la question pour les époques plus anciennes : regarder une peinture, lire une scène de roman, ce n'est pas, ce n'a jamais été un spectateur ou un lecteur d'un côté, un tableau ou un livre de l'autre. Un espace mixte se crée au moment de la consommation esthétique : cette consommation échappe en partie au contrôle de l'artiste ; elle introduit un désordre, que le créateur anticipe et incorpore à l'œuvre. À ce désordre, l'œuvre apporte une réponse ; face à lui, elle constitue son dispositif, un dispositif de représentation. », « Dispositif », notice en ligne sur la base de données *Utpictura18* disponible sur <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0015-Dispositif>> (consulté en juin 2015).

<sup>20</sup> Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 6.

<sup>21</sup> Paul Valéry, *Variétés II*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1930, p. 178.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

## II. Un terme aux survivances théoriques précises

La structure en deux parties du terme, « inter » et « médialité », est intéressante à commenter pour ce qu'elle signifie ainsi que pour ce qu'elle témoigne, s'associant dès lors à une famille conceptuelle précise, confortant la crise et la fin du texte, laissant place à d'autres modèles, théoriques et critiques, dont le couple privilégié de « médium » et/ou « media » qui répondrait mieux à des besoins actuels. En effet, les interactions entre les différents espaces artistiques et médiatiques entraînent une véritable porosité des frontières dans l'art et la littérature. Cette dernière, n'étant pas un objet stable et immunisé contre les mutations extérieures, ne peut plus se limiter à la notion de texte et intègre ces changements. Jürgen Müller commente cet aspect :

Un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou plusieurs autres médias 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<sup>24</sup>.

Il y a là un véritable apport non négligeable aux études littéraires qui est réalisé : à partir d'un outillage méthodologique forgé selon de nouveaux questionnements, il est possible de commenter des œuvres contemporaines mais aussi des formes plus anciennes dans lesquelles une pensée de l'image apporte une vision novatrice permettant d'envisager l'œuvre sous un autre aspect, complémentaire.

Considérer ainsi l'œuvre d'art permet de se démarquer véritablement de la notion moderniste de médium pure de Clement Greenberg<sup>25</sup> et donc de l'invalider un peu plus. L'ouvrage de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, se construit déjà sur l'idée que la mutation des techniques de reproduction engendre la mutation des modes de perception ayant pour conséquence le fait que tout le caractère de l'art change. À cela, nous pouvons ajouter que c'est le caractère des modèles théoriques et des pratiques analytiques qui est, de même, modifié : c'est ce qu'il se passe dans les années 1960 avec le structuralisme et d'ailleurs, selon Vincent Kaufmann, ce n'est pas un hasard si « la montée en puissance de la théorie littéraire est contemporaine de l'invention du concept de "société du spectacle"<sup>26</sup> ». De même, dans les années 1990, l'émergence des études intermédiales est contemporaine du développement des nouveaux médias, généré par une profonde révolution technologique dans le

---

<sup>24</sup> Jürgen Müller, *art. cit.*, p. 101.

<sup>25</sup> Cf. Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon », in *Partisan Review*, vol. VII, n° 4, 1940, rééd. *The Collected Essays and Criticism, I, Perceptions and Judgments*, 1939-1944, éd. J. O'Brian, Chicago-Londres, 1986, p. 23-38.

<sup>26</sup> Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2011, p. 11.

domaine de l'information et de la communication. Cependant, si le modèle théorique qu'est le texte a dû être revisité, l'apport structuraliste à la théorie littéraire est considérable et on ne peut ignorer l'importance de certains concepts qui en sont issus comme, précisément, l'intertextualité. Fondée par Julia Kristeva à partir de la théorie bakhtinienne de dialogisme, elle est définie selon le fait que :

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double<sup>27</sup>.

La théoricienne fait donc ainsi répondre au caractère intersubjectif kantien du langage le caractère intertextuel de la littérature : cette transposition du fonctionnement du système linguistique à toutes sciences humaines, caractéristique du structuralisme, révèle ainsi l'importance du préfixe « inter- ». Selon Éric Méchoulan,

Le préfixe inter vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles<sup>28</sup>.

De par son préfixe et ses objets d'études, la notion s'insère donc lexicalement au sein de la très riche famille des études texte/image au côté de l'intersemioticité, de l'interartialité, intericonicité et la toute nouvelle intermatérialité, étudiée notamment à Berne que Thomas Strässle justifie en affirmant qu'il

ne veut plus interroger uniquement la matérialité spécifique des médias artistiques, mais aussi leur intermatérialité – autrement dit les modes possibles d'interaction, de transfert et d'interférence de différents matériaux dans les médias artistiques. Cette approche se fonde en cela sur les vastes discussions actuellement en cours tant sur la matérialité que sur la médialité et l'intermédialité<sup>29</sup>.

Cette perspective insistant particulièrement sur la matérialité<sup>30</sup>, regroupant techniques et supports, témoigne d'une volonté des chercheurs de comprendre comment la production de

---

<sup>27</sup> J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

<sup>28</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 : naïtre, 2003.

<sup>29</sup> Cf. la présentation du projet réalisé à la Haute École des arts de Berne disponible sur <[https://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313\\_Communique-de-presse\\_Professeur\\_boursier\\_FNS\\_fr.pdf](https://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313_Communique-de-presse_Professeur_boursier_FNS_fr.pdf)> (consulté en juin 2015).

<sup>30</sup> Une perspective sur laquelle travaillait déjà Philippe Castellin en 2002, lorsqu'analysant la revue créée par Julien Blaine *Doc(k)s*, il proposait d'utiliser le terme « matérielle » afin de désigner le rapport créé entre « nature et poids du papier, formats, couverture, façonnage, reliure, mise en page, typographie », *DOC(K)S mode d'emploi, histoire formes et sens des poésies expérimentales*, éditions Al Dante, 2002, p. 26.

sens se traduit dans la réalisation concrète d'un objet, illustrant ainsi la fameuse formule de Marshall McLuhan, « Medium is the message ».

La seconde partie du terme « intermédialité » se construit sur la base « médialité » dont le radical « media » se reconnaît aisément et participe au succès de la notion. Jean-Pierre Bobillot, lorsqu'il définit ce qu'il nomme la « médiopoétique » comme une approche poétique prenant en compte les interactions entre création, médium utilisé et contexte, affirme que « tout état médiologique de la société (qui est un moment de l'évolution médiologique générale) se caractérise et se définit par un médium dominant, ou plutôt une constellation médiologique dominante<sup>31</sup> ». C'est d'ailleurs bien la place accordée aux médias de masse dans les années 1960 et aux nouveaux médias dans les années 1990 qui redéfinit et actualise cette constellation, engendrant une « mutation médiologique<sup>32</sup> » et donnant au champ de l'intermédialité l'importance qui est sienne actuellement. Cependant, la base lexicale du mot est moins limpide qu'elle n'y paraît et synthétise la traduction problématique du latin *medium* : une traduction tel un pont entre esthétique et médiologie. En effet, le latin *medium* signifiant « intermédiaire » donne aujourd'hui les termes « médium » et « média », respectivement « support » ou « moyen de transmission » et « abréviation usuelle de *mass-media* », correspondant aux outils de communication visuels, auditifs ou audiovisuels<sup>33</sup>. La frontière ténue entre les deux mots fait naître, sinon implique, la confusion génératrice du concept d'intermédialité et de son champ en devenir. C'est cette confusion qui engendrerait ainsi l'utilisation du concept d'intermédialité par deux disciplines différentes des sciences humaines. Si dans le vocabulaire esthétique, c'est le terme « médium » qui est utilisé pour définir le support et les moyens techniques d'une création, en communication, c'est le terme « media » qui se propage. Cette indétermination et la nature intrinsèque de l'« inter » doivent amener le chercheur en littérature à conserver une certaine éthique afin d'éviter certains écueils dont le principal : considérer la littérature comme un vague objet qu'offrirait le grand flux de la culture.

### **III. De l'intermédialité à l'*intermedia* et à l'allégorie : vers une poétique du fragment et de l'hétérogène**

Dans la « généalogie » de Méchoulan abordée plus haut, était associée l'allégorèse aux recherches intermédiales et par extension, l'allégorie l'était aussi. C'est d'ailleurs à

---

<sup>31</sup> Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », in Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen, Anneliese Depoux (dir.), *Poésie et médias : XX-XXIe siècle*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2012, p. 171.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Nous empruntons ici la définition donnée par le Cnrtl. Notice disponible sur <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/m%C3%A9dium>> (consulté en juin 2015).

travers la description du fonctionnement de l'allégorie qu'apparaît pour la première fois le terme « intermedium », sous la plume de Samuel Coleridge, au sujet de l'œuvre du poète élisabéthain Edmund Spenser. Il écrit en 1812 : « On distingue l'allégorie narrative de la mythologie comme on distingue la réalité du symbole : en un mot, c'est l'exact "intermedium" entre personne et personnification<sup>34</sup> ». C'est l'artiste fluxus Dick Higgins qui remarque cette utilisation, la commente et l'excède en fondant la notion d'« *intermedia* ». Il glose ce processus d'appropriation en expliquant que parallèlement à la lecture du poète romantique, il suivait les cours de John Cage sur les différentes formes de musique expérimentale<sup>35</sup>. L'« intermedium » est alors selon Jürgen Müller, « 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<sup>36</sup> ». Selon Éric Méchoulan,

c'est précisément le caractère « intermédiaire » de l'allégorie qui l'intéresse, son déplacement entre la réalité d'une personne physique et la représentation imaginaire d'une idée, bref la relation entre sensible et intelligible<sup>37</sup>.

Cette mise en relation doit donc être explicitée et davantage analysée : les liens entre allégorie<sup>38</sup> et *intermedia* nécessitent une réflexion critique. Selon Peter Bürger rappelant l'affiliation qu'avait déjà évoquée Georg Lukács<sup>39</sup>, le concept benjaminien d'allégorie, théorisé dans *Origine du drame baroque allemand*, « n'a trouvé son objet adéquat que dans l'œuvre d'avant-garde<sup>40</sup> ». L'œuvre d'avant-garde, si elle est précisément ancrée dans le contexte du début du XXe siècle selon Bürger, est réévaluée par les artistes postérieurs à la Seconde Guerre mondiale et retrouve ses structures de prédilection de l'œuvre *intermedia* : le

---

<sup>34</sup> « Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol: it is, in short, the proper intermedium between person and personification », *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, Volume 1, Londres, W. Pickering, 1836, p. 91 (nous traduisons).

<sup>35</sup> Lors d'un entretien, Dick Higgins raconte : « C'est ainsi que durant l'été 1958, j'ai suivi deux cours avec Cage, musique pendant la semaine et champignons les weekends. », « Dick Higgins 1938-1998 Intermedia », in *Les Éditions Intervention Inter*, Canada, Québec, Inter Éditeur, Le Lieu, Centre en Art Actuel, 73, Juin 1999, p. 2.

<sup>36</sup> Jürgen Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, 2006, p. 101.

<sup>37</sup> Éric Méchoulan, *art. cit.*, p. 243.

<sup>38</sup> Il convient dès lors de rappeler avec Bernard Vouilloux que, de manière générale, « un large pan de la production picturale des XIXe et XXe siècles passe par la mise en œuvre de vastes programmes allégoriques ayant pour objet des notions culturelles ou politiques appartenant à la mémoire collective », *Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 16. Basant notre discussion sur le concept d'allégorie selon Walter Benjamin, nous ne discuterons pas ici des différentes définitions de l'allégorie, qui sont d'ailleurs présentées dans l'ouvrage dirigé par Bernard Vouilloux.

<sup>39</sup> Cf. Georg Lukács, « Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus », *Wider den missverstandenen Realismus*, Hambourg, Claassen, 1958, p. 41 *et seq.*

<sup>40</sup> Peter Bürger, *op. cit.*, p. 112.

prélèvement et le fragment ont pour conséquence la fracture de l'organicité de l'œuvre et érigent l'hétérogénéité en stratégie poétique. Dick Higgins définit d'ailleurs l'*intermedia*

par le mélange inédit des média entre eux : les techniques intermédiaires impliquent une fusion conceptuelle de l'élément visuel avec le texte ; d'où la calligraphie abstraite, la poésie concrète, et la poésie visuelle<sup>41</sup>.

Le poète Fluxus ira même jusqu'à énoncer : « Coleridge utilise le terme pour signifier exactement ce que j'ai fait<sup>42</sup> ». Si ces différents propos permettent de légitimer l'exploration du champ de l'intermédialité pour décrire des pratiques poétiques expérimentales ne répondant pas aux approches traditionnelles de la littérature, ils appellent néanmoins quelques nuances et une contextualisation : les techniques que mentionne Higgins ne sont pas inédites et découlent d'une longue révolution de l'art. Ainsi le poète le concède-t-il de son propre chef :

Qui saurait préciser les débuts de tout cela ? Inutile de trop fouiller, il suffit de remarquer que les objets de Duchamp, à l'opposé de ceux de Picasso, s'affirment de plus en plus, en partie parce qu'ils sont issus des interstices : un Duchamp est à la fois une sculpture et autre chose, un Picasso se classe d'entrée de jeu parmi les objets décoratifs peints. [...] En règle générale, le « ready-made » – objet trouvé – appelle ouvertement notre attention sur sa qualité de technique intermédiaire : créé dans un but autre que celui de se prêter intégralement à la catégorisation, il semble provenir d'une zone se trouvant entre l'art conventionnel et le monde quotidien<sup>43</sup>.

La composition d'une œuvre *intermedia*, entre poétique et esthétique, qui est ici présentée comme résultant du *ready-made*, repose sur la mise en place de pratiques expérimentales qui peuvent consister à transférer un objet d'un domaine à un autre mais aussi à coller des éléments extraits de différents lieux. En cela, elle est de près liée à ce qui anime l'allégoriste, pour qui, selon Walter Benjamin, « l'image est un fragment, une rune [...] le faux-semblant de sa totalité se dissipe<sup>44</sup>. » De plus, si « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses<sup>45</sup> », il y a toute une poétique de la ruine et du fragment exploitée par les poètes et artistes expérimentaux qui doit être commentée. Craig Owens, dans son célèbre article « *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of the*

---

<sup>41</sup> Cf. Dick Higgins, *Horizons : the poetic and theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois university press, coll. « poetics of the new », 1984 ; trad. John Tittensor, « Horizons-Poétique et techniques intermédiaires », in *Poésure et Peinture : d'un art, l'autre*, Marseille, Musée de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993, p. 546.

<sup>42</sup> Dick Higgins, « Dick Higgins 1938-1998 Intermedia », *art. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> Dick Higgins, « Horizons-Poétique et techniques intermédiaires », *art. cit.*, p. 545.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985, p. 189.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 191.

*Postmodernism* », affirmait que l'allégorie benjaminienne constituait le paradigme des modalités de la création et de la critique postmodernes.

L'appropriation, la spécificité situationnelle, le côté éphémère, la discursivité, l'hybridation, ces stratégies différentes caractérisent une grande partie de l'art contemporain et le différencient de ses prédécesseurs modernistes<sup>46</sup>.

Cependant, si l'étude a été de nombreuses fois citée et s'avère éclairante, nous pensons que l'opposition ici présentée par Owens évince une partie des productions du XXe siècle, celles des avant-gardes historiques, invalidant la thèse du critique d'art par la poétique de l'hétérogène qu'elles érigent et qui est réutilisée par les néo-avant-gardes puis par les postmodernes. Le *Merzbau* de Kurt Schwitters, construit dès 1922, n'illustre-t-il pas parfaitement la définition donnée par le critique américain ? L'artiste introduit dans son œuvre, faite à partir d'une colonne dans son habitation à Hanovre et selon une technique de « bricolage », divers éléments recueillis dans le quotidien et notamment des déchets. La métamorphose continue dont fait l'objet cette installation, entre sculpture, architecture et collage, implique bien une « spécificité situationnelle » ainsi qu'un « côté éphémère ». De même, le *Merzbau*, parfois qualifié de « Frankenstein architectural<sup>47</sup> », n'a rien à envier à l'hybridité censée spécifier l'œuvre postmoderne<sup>48</sup>. Toutefois, si l'analyse d'Owens peut être réductrice, il serait cependant dommageable de l'invalider comme le propose Tony Jappy dans son article « Fond et forme dans l'image allégorique », parlant d'une « induction abusive<sup>49</sup> » chez Owens et Benjamin, lorsque ceux-ci, définissant l'allégorie, donnent à la notion de ruine une place fondamentale. Entreprendre une transposition du concept de Benjamin du domaine du drame baroque aux pratiques expérimentales requiert alors certains rappels théoriques. Précisons néanmoins qu'il ne s'agit pas ici de réaliser une synthèse péremptoire mais d'ouvrir des pistes de recherche et de proposer un chantier de réflexion à partir d'un modèle préexistant, loin donc de la thèse ambitieuse de Benjamin<sup>50</sup>. Peter Bürger affirmait déjà en 1976 qu'il n'y avait « rien d'abusif dans la tentative de lire le concept

---

<sup>46</sup> Craig Owens, « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of the Postmodernism », in *October*, n°12 et 13, printemps et été 1980 ; cité et traduit par Tony Jappy, « Fond et forme dans l'image allégorique », *Protée*, Volume 33, n°1, printemps 2005, p. 10.

<sup>47</sup> Itzhak Goldberg, « Installation en marche », in *Actes du V<sup>e</sup> congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bordeaux, INHA (« Actes de colloques »), 1999, disponible sur <<http://inha.revues.org/248>> (consulté en juin 2015).

<sup>48</sup> De nombreuses études ont été publiées sur le *Merzbau* aussi appelé *Cathédrale de la misère érotique*, voir notamment le très récent ouvrage de Marc Dachy, *La Cathédrale de la misère érotique. D'un rythme supérieur en architecture : le Merzbau de Kurt Schwitters*, Paris, Sens & Tonka, coll. « Essais sur l'art », 2015.

<sup>49</sup> Tony Jappy, *art. cit.*, p. 12.

<sup>50</sup> Celui-ci écrit au début de son ouvrage que « Tout ce qui se présente comme diffus et disparate se trouvera lié dans les concepts adéquats comme les éléments d'une synthèse », *op. cit.*, p. 58.

benjaminien d'allégorie comme une théorie de l'œuvre d'art<sup>51</sup> » : c'est à partir de cette tentative que nous construisons la nôtre, en élargissant la notion d'œuvre d'art non-organique spécifique, selon Bürger, aux avant-gardes historiques aux différentes pratiques expérimentales qui apparaissent au XXe siècle<sup>52</sup>.

L'allégorie est, pour Walter Benjamin, bien plus qu'un « ornement verbal<sup>53</sup> » ou un ressort du poète pour divertir son public ou faire passer un message déguisé. Ce n'est pas non plus une « technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture<sup>54</sup> ». À ce sujet, il ajoute :

Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture<sup>55</sup>.

Ainsi, postuler que l'allégorie est une écriture est une des interprétations de Benjamin les plus intéressantes pour le sujet qui nous occupe. Celle-ci nous permet, d'une part, d'y faire correspondre notre propos liminaire, l'origine commune du mot et de l'image, et d'autre part, de rapprocher cette pensée de certaines pratiques expérimentales. En effet, mentionnons à titre d'exemple Eugenio Miccini, poète italien et créateur du *Gruppo 70*, fondé en 1963, à Florence. Ce dernier compose des poésies visuelles grâce au montage d'éléments extraits de la presse, réunit des coupures, des clichés ou des publicités et, par la juxtaposition des parties prélevées, il tente alors de démonter l'« interlangue<sup>56</sup> » que produit la société du spectacle, du simulacre et du fétiche dans le but de fonder une poésie critique au second degré. Ainsi le travail de Miccini semble-t-il comparable à celui de l'allégoriste qui accumule morceaux

---

<sup>51</sup> Peter Bürger, *op. cit.*, p. 112.

<sup>52</sup> En cela, nous nous opposons à la conception restreinte de l'avant-garde que propose Bürger. Celui-ci présente l'avant-garde comme une notion à laquelle correspond la période du début du XXe siècle à la fin des années 1920 : opérant une relecture de la théorie critique de la littérature, il conçoit l'avant-garde comme une autocritique de l'art dans la société bourgeoise et remet en cause le paradigme de l'autonomie esthétique. Ce faisant, il rejette les productions postérieures à la Seconde Guerre mondiale car elles seraient dépourvues d'authenticité : pour lui, la néo-avant-garde « institutionnalise l'avant-garde comme art, et nie ainsi proprement les intentions des avant-gardes », *op. cit.*, p. 96. Si nous adhérons à certaines remarques de Bürger en concédant que les interactions entre l'art, la culture et le marché ont profondément modifié le statut de l'œuvre, il n'en demeure pas moins qu'une posture avant-gardiste semble persister.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 240.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>56</sup> Eugenio Miccini et Michele Perfetti écrivent ainsi : « Face au phénomène apparent de cancer communicatif que constituent les "mass media", et face à la production iconographique infinie et indiscriminée de notre "civilisation de l'image", s'est créée une sorte d'interlangue massifiée ». Cette « interlangue » correspond alors au flux d'images et d'informations auquel est confronté l'individu. Cf. « Poesia visiva », in *Poesure et Peinture : d'un art, l'autre*, *op. cit.*, p. 562.

après morceaux les fragments de son œuvre cessant « d'être créée comme un tout organique<sup>57</sup> ».

Lorsque Mallarmé en 1897 crée son *Coup de dés*, il ouvre une nouvelle ère de la page : pour Benjamin, il aurait « élevé la page écrite à la puissance du ciel étoilé et, tout ensemble, à la tension graphique de la réclame<sup>58</sup> ». Ici, la superposition de deux domaines précis s'opposant relève d'une certaine manière du geste de l'allégoriste et, plus largement, du concept d'« image dialectique » : ce « spectacle idéal de la Création du Langage<sup>59</sup> » prenant compte de « la publicité dans la présentation typographique<sup>60</sup> » préfigure les pratiques du XXe siècle. Image écrite, écriture graphique, tension consécutive de l'allégorie : c'est aussi l'enjeu que veut assigner Apollinaire à la poésie lorsqu'il crée ses calligrammes, mot-valise très célèbre qui enveloppe la calligraphie et l'idéogramme<sup>61</sup>. Plus visibles et visuels, plus morcelés sont les productions des avant-gardes historiques, de l'expressionnisme<sup>62</sup>, de Dada ou du surréalisme, puis des néo-avant-gardes. En effet, Picasso et Braque fondent la technique des papiers collés en utilisant le collage pour intégrer à l'œuvre des objets extérieurs et des éléments exogènes au champ de l'art ; Kurt Schwitters, avec ses œuvres « *Merz* », témoigne d'une volonté d'opposer à l'art traditionnel un art fondé sur le rebut, le quotidien et l'hétérogène, éthique qui animera, quelques années plus tard, Robert Rauschenberg. Les différentes œuvres sont construites par une accumulation de fragments qui ne peuvent être déchiffrés que selon l'« alchimie<sup>63</sup> » de la composition. L'allégorie semble alors être la captation de deux réalités qui s'imposent l'une à l'autre *via* le montage. En cela, elle se rapproche du « montage dialectique » de Jacques Rancière : « la manière dialectique investit la puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène<sup>64</sup> ». Le philosophe explique cette pratique ainsi : « Il s'agit d'organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d'un conflit<sup>65</sup> ». Ainsi l'allégorie se dévoile-t-elle comme instigatrice

---

<sup>57</sup> Peter Bürger, *op. cit.*, p. 116.

<sup>58</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 57.

<sup>59</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 179.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, *Sens unique* [1928], trad. Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 188, p. 163.

<sup>61</sup> Une œuvre qui fera d'ailleurs dire à Gabriel Arbouin, critique d'art français : « Révolution : Parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement », « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », *Les Soirées de Paris*, 1914.

<sup>62</sup> Rappelons qu'un passage d'*Origine du drame baroque allemand* est consacré à l'expressionnisme, *op.cit.*, p. 52-54. Sur la volonté de Benjamin de mettre en relation sa recherche sur le baroque avec la littérature contemporaine, voir Peter Bürger, *op. cit.*, p. 113, note 26.

<sup>63</sup> Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 202.

<sup>64</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, Éd. La Fabrique, 2003, p. 66.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 67.

d'une poétique du fragment, de l'interstice d'où jaillit le sens, à partir du prélèvement des éléments puis de l'accumulation de ceux-ci dans une œuvre nouvelle se présentant comme un artefact et exhibant son processus de création. L'allégorie s'affilie alors, selon nous, à une autre tradition poétique que Giorgio Agamben dresse dans *Stanze*. En effet, la synecdoque, que ce dernier définit comme une « référence négative<sup>66</sup> » d'une grande puissance poétique, conduit, semble-t-il, à une production équivalente, reposant sur la mise en tension de fragments. Le fragment prélevé, ainsi, signale toujours l'absence d'un contexte antérieur en relayant paradoxalement celui-ci dans le contexte nouveau. Cette dialectique entre deux objets, deux lieux que le fragmentaire confronte révèle un des enjeux de l'allégorie : faire émerger, grâce à une esthétique de la rupture, de l'hésitation et de la tension, deux sens, l'un littéral et l'autre construit par le contexte, qui cohabitent et sont complémentaires. Cependant, il n'est plus question de retrouver la totalité romantique de l'œuvre d'art ou du poème absolu mais de réaliser un assemblage de l'hétérogène, reflet d'une conception moderne de l'histoire comme discontinuée<sup>67</sup>.

La description des enjeux épistémologiques de l'intermédialité ainsi que de son archéologie théorique et lexicale nous permet d'affirmer que ce qui est fondateur dans celle-ci est la mise en relation et, d'autre part, ce que l'on considère comme, la dynamique de l'interstice deleuzien. Dans sa théorie filmique, le philosophe affirme :

Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. [...] Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens : un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'un troisième ou de quelque chose de nouveau<sup>68</sup>.

L'œuvre qualifiée d'intermédiaire semble donc fonctionner grâce aux interstices provoqués par l'agencement des images et des mots, du visible et du lisible. Le mouvement produit engendre la tension que nous avons pu commenter. Cette analogie avec la philosophie de Deleuze est d'autant plus intéressante que Bernard Vouilloux, lui aussi, y a recours et renvoie, cette fois, au modèle du rhizome pour définir la notion de dispositif :

---

<sup>66</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1977], trad. Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, 2009, p. 67.

<sup>67</sup> Sur les relations, notamment, entre montage, histoire et discontinuités, voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. Minuit, coll. « Critique, 2000.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éd. Minuit, coll. « Critique », 1985, 234.

Si le dispositif est un espace de rapports entre hétérogénéités, eux-mêmes dessinent une cartographie extrêmement complexe, irréductible à un schéma d'enchâssements hiérarchisés et défiant l'échelle topologique des contiguïtés pour faire voisiner les choses les plus éloignées et ouvrir des distances abyssales entre les plus proches<sup>69</sup>.

En revenant à la notion artistique d'*intermedia*, largement présente dans la formation du terme « intermédialité », nous avons dressé un parallèle entre celle-ci et l'allégorie benjaminienne. Cette dernière, réévaluée comme théorie de l'art, devient un modèle que les pratiques expérimentales du XXe siècle, le montage et le collage, font émerger : un modèle confrontant visuel et verbal, poétique et histoire, esthétique et critique.

---

<sup>69</sup> Bernard Vouilloux, « Du dispositif », Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 28.