

Julia BONACCORSI, Mélanie BOURDAA, Daniel RAICHVARG
, *dirs, Arts et créations au prisme des TIC*

Paris, Éd. L'Harmattan, 2015, 214 pages

Flore Di Sciullo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10550>

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 406-409

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Flore Di Sciullo, « Julia BONACCORSI, Mélanie BOURDAA, Daniel RAICHVARG, *dirs, Arts et créations au prisme des TIC* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10550>

fonctionner dans des logiques sociales différentes : le cas des collectionneurs privés d'objets sélectionnés de la vie quotidienne et de l'environnement local en Roumanie (objets de rites religieux, vêtements, photographies de famille, médailles, couvertures traditionnelles tissées, serviettes et nappes cousues à la main... voir pp. 71-73) et celui des archives audiovisuelles dans le même pays (impliquant selon les références un regard nostalgique ou une promesse d'avenir, en un mot, ou la fusion ou la distance possible, pp. 102-103), déconstruisant un peu le discours trop facile sur le patrimoine vécu de manière passéiste. Lorsqu'il est question de la ville, dans la contribution de Patrizia Laudati (pp. 157-170), elle est d'ailleurs moins conçue sous l'angle du patrimoine que sous celui d'un espace de vie, d'échanges et de médiation dans lequel l'expérience sensible de l'urbain – appelé ici « urbanité » à juste titre, mais compris malheureusement sans la dimension philosophique d'un concept dont l'élaboration au XVIII^e siècle ne s'est pas faite sans débats – est modifiée par l'introduction des nouveaux dispositifs numériques (GPS, par exemple). Sous le coup de ces appareillages, l'espace urbain se dilue, se redessine et se connecte avec un espace virtuel.

C'est là, tout de même, qu'une difficulté sourd rapidement de la prise en compte de ces neuf contributions. Des questions essentielles sont évoquées, mais rarement théorisées avec ampleur. Ce point est sensible autour de notions aussi centrales que patrimoine, passé, création, valeur, modernité, contemporain, transmission, histoire des mentalités... Elles sont citées, elles appuient les propos, mais soit elles ne sont pas conceptualisées, soit elles sont utilisées en des sens contradictoires. Par exemple, il n'est pas certain que « patrimoine » renvoie si aisément, ainsi qu'on le lit dans le chapitre d'Iva Durdevic (pp. 111-135), à « l'identité d'une lignée », du moins si l'on n'interroge pas chacun de ces termes. Il est rien moins qu'évident de parler du « passé » comme s'il s'agissait d'une « chose » réellement existante. La promotion de l'histoire des mentalités est pourtant largement remise en question par les historiens. La focalisation des musées sur la transmission est un lieu commun de notre époque, mais n'est pas inscrite aussi clairement dans l'histoire des musées (il faut relire à ce propos les textes de la Révolution française, lors de la fondation du Louvre, pour entreprendre que le rapport se construit à la citoyenneté plus qu'à la transmission).

Mais laissons cela. Un très intéressant propos de Viorica Aura Paus et Romania Surugiu (pp. 137-156) peut servir de synthèse, en en modifiant un peu l'accent. Il consiste à souligner que les musées fonctionnent selon trois modèles (leur démonstration ne s'applique

qu'aux centres scientifiques, mais nous en étendons l'idée) : le modèle de l'instruction publique, celui du débat public et celui de la coproduction des savoirs. Jusqu'à présent, ils se concentraient sur le premier. Mais la question est de savoir si, de nos jours, les trois modèles simultanément ne pourraient pas aider à définir les nouveaux musées ? Ajoutons : ce d'autant que cela permettrait à ces institutions de conforter leur nouveau rôle dans une sphère culturelle et face à un ministère de la Culture qui sont un peu perdus en ces temps dits de crise généralisée.

Toutefois, il reste que cet ouvrage est en fin de compte traversé par une véritable difficulté que l'on retrouve d'ailleurs dans tous les discours qui approchent aujourd'hui de plus ou moins près la question du « public ». Face à de nombreux énoncés, on se demande si la perpétuation du discours très ancien sur les « visiteurs » ou « spectateurs » d'expositions ne nuit pas franchement à l'éclaircissement des problèmes du moment, ou du contemporain pour reprendre un terme largement utilisé mais jamais explicité. En effet, les « spectateurs » sont souvent nommés « visiteurs », ils font l'objet d'un mépris assez caractérisé, eux qui renvoient à des « vides éducationnels » (p. 17), à ces « visiteurs sans formation » (pp. 28, 51), dont il faut développer la curiosité (p. 54) ou dont on dresse le profil (p. 33). Globalement, comme partout, ils sont pris entre deux extrêmes : ce mépris ou la gloire d'être désormais des co-constructeurs (p. 21) des institutions. C'est tout à fait étonnant d'entendre encore ce type de propos à l'heure où justement les trois modèles relevés ci-dessus déclinent sans doute un autre parti pris et où l'image du spectateur « consommateur » ou « touriste » mérite quelques rectifications.

Christian Ruby

EIB, OPC, F-75008

christianruby1@gmail.com

Julia BONACCORSI, Mélanie BOURDAA, Daniel RAICHVARG, dirs, Arts et créations au prisme des TIC
Paris, Éd. L'Harmattan, 2015, 214 pages

Dirigé par Julia Bonaccorsi, Mélanie Bourdaa et Daniel Raichvarg, cet ouvrage est l'une des cinq publications issues du XIX^e congrès (juin 2014) de la Société française des sciences de l'information et de la communication (SFSIC) et il porte la volonté de croiser des disciplines, des objets d'études et des méthodes. Dans les quinze contributions (pour vingt auteurs), de nombreux objets sont abordés – artistiques, audiovisuels, numériques – avec le souci constant d'interroger les différents modes d'existence communicationnels de l'art pour éclairer les

liens qui s'établissent entre les dispositifs numériques, les processus créatifs et leur utilisation par les spectateurs, aux prismes des sciences de l'information et de la communication et des sciences sociales.

L'ouvrage se compose en trois parties distinctes, inégales en nombre de contributions. La plus dense, la première, « Fabrique de l'art et des formes culturelles », interroge ce que les technologies de l'information et de la communication (TIC) peuvent faire à l'art. Pour ce faire, elle prend en compte une grande diversité de médiums : le film documentaire (Bruno Cailler, Céline Masoni-Lacroix, pp. 19-34 ; Natacha Cyrulnik, pp. 63-73) ou de mode (Anna Keszeg, pp. 35-46), le *net art* (Sophie Lavaud, pp. 47-62), la musique (Maud Pelissier, Hervé Zénouda, pp. 75-89), la littérature (Abir Loued, pp. 91-104). La deuxième partie, « Recomposition numérique des acteurs et des espaces », insiste davantage sur les publics de ces dispositifs numériques et surtout sur les différents impacts de ceux-ci sur les interactions sociales dans l'espace public, qu'il s'agisse du musée (Ghislaine Chabert, Jacques Ibanez-Bueno, pp. 107-120 ; Sandri, pp. 173-184), de création d'objets design (Annie Gentes, Bruno Ollivier, pp. 149-159), de sites dédiés aux fans interagissant à propos de leurs programmes télévisés préférés (Clément Combes, pp. 121-134 ; Brigitte Chapelain, pp. 135-147), de l'espace urbain (Patrizia Laudati, Mei Menassel, pp. 161-171). Enfin, la troisième partie, « Parcours des SIC grâce aux TIC et à l'art », propose, par seulement deux contributions, la possibilité d'une translation d'un mode de pensée vers un autre au prisme des TIC, d'une part en appliquant la pensée de Guy Debord aux nouvelles technologies (Hervé Zénouda, pp. 187-200) et, d'autre part, en envisageant les processus de convergence entre épistémologie et SIC (Annie Gentes, pp. 201-212).

Un constat est commun à la plupart des chapitres : le numérique implique une nécessaire requalification esthétique, tant pour la production que pour la réception de l'œuvre. C'est notamment sur ce point qu'insistent Bruno Cailler et Céline Masoni-Lacroix à propos des mutations du documentaire vers le *web-documentaire*, en constatant que le numérique permet l'émergence de multiples dispositifs narratifs qui contribuent à son « étirement dans de multiples directions » (p. 32). Mais il s'agit surtout d'aborder les nouveaux processus créatifs rendus possibles par le numérique, dans une perspective d'intermédialité : c'est en se croisant avec la musique, avec la littérature, que les TIC permettent l'élaboration d'œuvres complexes, dans la continuation des avant-gardes qui visaient la production « d'œuvres d'art totales » (Maud Pelissier, Hervé Zénouda, p. 85). Ainsi les

TIC permettront-elles au groupe de musique indépendant sud-africain Die Antwoord d'accroître et de pérenniser sa notoriété, au musée ethnographique Museo Arlaten de diversifier ses publics. De la même manière, c'est grâce à elles que la consommation d'œuvres littéraires ne passe plus seulement par la lecture, mais aussi par l'interactivité, les jeux chromatiques et typographiques : « Les dimensions cinétiques, plastiques, et intersémiotiques du texte numérique peuvent mettre au jour de nouveaux rapports métaphoriques qui renforcent le contenu sémantique et narratif du récit interactif sur le Web » (Abir Loued, p. 94).

Baucoup des auteurs partagent une acception des TIC permettant une extension des arts dans les voies de diffusion et de consommation par le spectateur. À plusieurs reprises, est défendue l'idée selon laquelle les TIC permettent un enrichissement de l'œuvre, qui devient désormais participative, interactive, au point de se prolonger elle-même. Prolongement qui suppose une forte participation non plus du spectateur, mais du citoyen, dans l'espace public (qu'il soit physique ou uniquement numérique). Sont alors rendues possibles la critique politique et le détournement artistique (Sophie Lavaud), la conversation entre amateurs (Clément Combes ; Brigitte Chapelain) ou la visite active de musée (Ève Sandri). Chaque fois, le même constat s'impose, celui d'une « responsabilisation de l'individu, par la prise en main de ces technologies pour un positionnement éthique de modification du politique et du lien social » (Sophie Lavaud, p. 60).

Dans l'introduction (pp. 11-16), les directeurs de l'ouvrage remarquent que dans l'acronyme TIC, le terme fondamental est celui de technologie, technique, qui apparaît comme objet, sujet, support de création et outil de circulation sociale de l'art (p. 11). La question est alors celle de l'aptitude des SIC comme des sciences humaines et sociales (SHS) à théoriser ces différents aspects dont les domaines d'application, comme les auteurs le montrent, sont vastes. Dans leur chapitre, « Les sciences de l'information et de la communication : contribution spécifique à la question de la conception » (pp. 149-160), Annie Gentes et Bruno Ollivier interrogent les relations entre les SIC, les SHS et les sciences de l'ingénieur pour tenter de définir et évaluer les TIC. Ces croisements disciplinaires permettent d'exposer les différents processus de création, d'utilisation et de circulation du design. C'est pourquoi cet ouvrage se caractérise par une utilisation volontairement polysémique des termes TIC et SIC. Ce souci épistémologique traverse les contributions ; et ce, de deux manières.

D'une part, le recours commun à une diversité de termes renvoie à une même volonté de confronter les méthodes, les objets, les références. Ainsi trouve-t-on un même champ lexical dans toutes les publications : celui de l'*interdisciplinarité* pour Annie Gentes et Bruno Ollivier, et Maud Pelissier et Hervé Zénouda ; de l'*intertextualité* ou de la *multimodalité* chez Bruno Cailler et Céline Masoni-Lacroix ; de l'*interdisciplinarité* chez Julia Bonaccorsi, Mélanie Bourdaa et Daniel Raichvarg. Ce recours à un vocabulaire des entrecroisements se poursuit par la mobilisation d'auteurs variés dont les points de vue d'autres disciplines viennent confirmer ce que les sic ont à dire de l'art au prisme de la communication. On trouve donc des références à la linguistique et à la sémiologie (Umberto Eco, Charles S. Peirce, John Searle chez Annie Gentes), à la philosophie (Aristote et Jacques Rancière pour Natacha Cyrulnik ; Paul Ricœur chez Abir Loued ; Bruno Latour et Michel Foucault pour Annie Gentes et Bruno Ollivier), à la sociologie (Nathalie Heinrich chez Anna Kezseg ; Howard Becker chez Brigitte Chapelain ; Pierre Bourdieu chez Hervé Zénouda) et à bien d'autres disciplines.

D'autre part, cette tentative d'exemplifier l'aptitude des sic à théoriser les tic passe par la mobilisation commune de concepts forts. Et le concept le plus mobilisé ici, qui incarne la tripartition des tic entre objet, sujet et support de création, est celui de *dispositif*. Outre la référence à Giorgio Agamben que l'on trouve dans les contributions de Natacha Cyrulnik et de Patrizia Laudati et Mei Menassel, ce terme est décliné de plusieurs manières. Il s'agit d'abord de *dispositif socio-technique* (Bruno Cailler, Céline Masoni-Lacroix), qui permet de décrire les manières dont le documentaire contribue à une pratique sociale sans cesse requalifiée, dans sa production comme dans ses usages par une population : « dispositif audiovisuel qui associe à la fois technique, création artistique, et dimension sociale » (Natacha Cyrulnik, p. 68). Il est aussi question de *dispositifs éditoriaux* chez Annie Combes, et de *dispositif interactif* pour Abir Loued, pour désigner des formes originales de présentation des textes littéraires, qui ont essentiellement vocation au dépassement de leur caractère innovant pour proposer de nouvelles expériences (de lecture, en l'occurrence). Là encore, le concept de *dispositif* permet de conceptualiser la convergence, dans les tic, des intentions qui gouvernent la production de l'objet technologique-artistique et des logiques sociales de sa réception. Enfin, c'est pour exprimer la diffusion (Brigitte Chapelain) et l'émergence de nouvelles représentations que le concept de *dispositif* est mobilisé : pour Patrizia Laudati et Mei Menassel, les

dispositifs (ici, des installations artistiques ou panneaux informatifs dans la ville) permettent non seulement une perception, interprétation et appropriation du contenu informationnel, mais aussi la mise en résonance de l'individu avec le milieu dans lequel il évolue quotidiennement (p. 169). Enfin, Hervé Zénouda parle de *dispositif technique numérique* et de *dispositif sémiotique* pour tenter d'évaluer l'apport de la pensée de Guy Debord aux sic.

Une troisième interrogation commune traverse l'ouvrage, celle de savoir comment les tic viennent redéfinir non seulement la pratique artistique, mais aussi le statut ontologique de l'œuvre d'art elle-même. On peut se demander s'il n'aurait pas été utile de porter davantage d'attention à des problématiques esthétiques en se dégageant d'une approche techno-déterministe où l'œuvre n'existe plus que dans – et par – ses modes d'apparition et d'utilisation. Qu'il soit question de court-métrage de mode, d'application destinée à l'espace muséal ou de design, les notions d'œuvre et de création artistique sont mobilisées sans que soit justifié le recours au terme *artistique* pour qualifier ces objets. Ici, l'artiste ne semble être autre que le producteur de technologies innovantes, dont l'une des fonctions est potentiellement créative. Or, une telle définition, d'une part, efface la dimension pourtant fondamentale en esthétique de l'*intention* et, d'autre part, assigne du même coup au spectateur le statut réducteur de consommateur, d'utilisateur de technologies innovantes, si bien que l'œuvre doit nécessairement servir à quelque chose et non plus valoir intrinsèquement en tant qu'elle-même. Le faire œuvre est ici conditionné par le faire agir ; il faut qu'il y ait quelque chose à accomplir par le spectateur pour que l'œuvre ait lieu d'être. Cependant, cette relative occultation des problématiques esthétiques est largement pondérée par l'intervention de Sophie Lavaud qui – à la différence des autres auteurs – vient de l'esthétique et des arts plastiques. Celle-ci cerne avec beaucoup de pertinence la difficulté de montrer ce que les tic font à l'art, sans pour autant oublier ce qu'est l'œuvre, ni ce que l'œuvre peut faire aux tic en retour. Ainsi s'intéresse-t-elle à plusieurs artistes se servant du numérique précisément pour le critiquer, qui, dans leur démarche artistique, contestent l'omniprésence des tic et leur caractère aliénant dans la sphère sociale. Enfin, c'est par la notion « d'esthétique relationnelle », que Maud Pelissier et Hervé Zénouda, et Natacha Cyrulnik empruntent à Nicolas Bourriaud (*L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998), que l'ouvrage trouve son positionnement le plus passionnant, en désignant les

manières dont, une fois requalifiées, les œuvres d'art et les processus de création compris au prisme des TIC permettent l'ouverture vers de nouveaux modes de fonctionnement esthétique, désormais orientés vers l'interaction sociale et la circulation dans l'espace public.

Flore Di Sciuolo

Carism, université Paris 2 Panthéon-Assas, F-75006
disciuolo.flore@gmail.com

Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*

Trad. de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éd. La Découverte, coll. Politique et sociétés, 2015 [2007], 384 pages

Horst Bredekamp est un scrutateur. C'est d'ailleurs en scrutant les lignes de la gravure du frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes (*Stratégies visuelles de Thomas Hobbes*, trad. de l'allemand par Denise Modigliani, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2003 [1999]) qu'il a pu réattribuer l'œuvre à Abraham Bosse tout en démontrant la centralité d'une telle représentation dans la pensée politique du philosophe ; c'est en scrutant les *marginalia* des manuscrits de Charles Darwin (*Les Coraux de Darwin*, trad. de l'allemand par Christian Joschke, Paris, Presses du réel, 2008 [2005]) qu'il a démontré combien « l'esprit constructif de l'iconologue » dont celui-ci jouissait lui a permis de trouver la forme visuelle à même de développer en la condensant sa théorie de l'évolution. Bien sûr, les scrupules inhérents à la scrutation elle-même peuvent la faire paraître, par moments, légèrement ennuyeuse, mais les repérages qu'elle permet comme les démonstrations auxquelles elle donne lieu sont en réalité tout à fait passionnants, d'autant plus que cette forme d'examen n'est, en fin de compte, qu'une variante scientifique du regard attentionné ; c'est pourquoi Horst Bredekamp se situe dans la lignée d'Alois Riegl aussi bien que de Walter Benjamin et d'Aby Warburg.

De ce dernier, l'auteur de la *Théorie de l'acte d'image* a notamment retenu le principe méthodique selon lequel « il est impératif de prendre au sérieux les images les plus insignifiantes » (p. 284). Postulat qui implique non seulement d'entreprendre une histoire de l'art qui soit également une anthropologie iconographique, mais aussi de dresser à travers elle le tableau d'une culture visuelle qui dessine en un même mouvement une vision politique. Ainsi la « phénoménologie de l'image active » (p. 17) que propose Horst Bredekamp dans ce recueil (issu des conférences de Theodor W. Adorno qu'il dispensa à Francfort en 2007) se fonde-t-elle sur la thèse selon laquelle, « sans élément iconique, une compréhension moderne du monde semble

impossible » (p. 11) ; ceci dans la mesure où les images « ne sont pas une réalité dérivée, mais une forme qui constitue une condition nécessaire de la réalité » (p. 307). En d'autres termes, l'enjeu de l'ouvrage n'est rien moins que de rendre compte de l'étonnant écart entre l'« infime matérialité » des images (ainsi qu'il la définissait dans un entretien récent : *Télérama*, 03/01/16) et leur pouvoir de faire l'histoire – leur capacité d'action.

En ce sens, l'auteur remonte jusqu'à la puissance représentative de l'image rhétorique ou poétique, son *enargeia*, telle que la définit Aristote lorsqu'il fait de sa capacité à « mettre sous les yeux » la condition d'un discours réussi, emportant l'adhésion de ses auditeurs soudain dotés d'un sens de la vue rénové d'après lequel ils peuvent juger. Convaincu que le langage se déploie sur un socle d'images, Horst Bredekamp propose une typologie de l'acte d'image qui peut être schématique (chapitre 3, pp. 93-158) – en ce qu'il fournit à l'action l'image qui lui convient –, substitutif (chapitre 4, pp. 159-214) – l'image remplaçant le corps qu'elle représente et inversement – ou bien intrinsèque (chapitre 5, pp. 215-286) – l'image agissant elle-même, souvent sur le mode de la pétrification, sans interaction ni échange avec celui qui la regarde ; l'ensemble visant à une définition de la nature de l'acte d'image (chapitre 6, pp. 287-308). Ainsi que s'y prête le format des conférences, et observant là aussi le principe d'Aby Warburg pour lequel, écrit-il, « une page de journal est aussi importante qu'une fresque de Raphaël » (p. 283), sa typologie accueille des exemples provenant de tous horizons (de la *Vierge d'or* d'Essen aux performances scéniques de Michael Jackson), au risque que l'étendue d'un tel corpus n'entame quelque peu l'attention portée à chacune des œuvres qui le composent.

Cependant, à ce déséquilibre sans doute inévitable, fait contrepois une certaine inquiétude vis-à-vis des images qu'on ne trouvait que de manière occasionnelle dans les précédents ouvrages de l'auteur qu'on a cités dès lors qu'il y recherchait leur capacité à façonner la vision et, à travers elle, à informer les conceptions de penseurs comme Thomas Hobbes et Charles Darwin. Avec *Théorie de l'acte d'image*, l'auteur va plus loin puisque, en envisageant la puissance inquiétante de l'image, il aborde aussi son pouvoir destructeur. Horst Bredekamp écrit ainsi que « les corps peuvent être détruits au nom des images : c'est en cela que réside la perversion potentielle de l'acte d'image substitutif », mais c'est pour ajouter aussitôt, de nouveau d'après Aby Warburg, que « les images peuvent aussi dompter ces forces destructrices dans une stratégie d'apaisement : tel est le potentiel propre des "formules de *pathos*" » (pp. 284-285).