Julia BONACCORSI, *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012*

Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion,
coll. Information-Communication, 2020, 204 pages

Lilia Boumendjel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/25997>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.25997

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 435-457

ISBN : 978-2-8143-0619-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Lilia Boumendjel, « Julia BONACCORSI, *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012* », *Questions de communication* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/25997> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.25997>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

dans d'autres cadres : Zazie mode d'emploi et Aleph-Écriture.

Christophe Cosker

Université de Bretagne Occidentale, HCTI, F-29200

Brest, France

Université de La Réunion, LCF, F-97400 Saint-Denis (La

Réunion), France

christophecosker[at]gmail.com

Julia BONACCORSI, *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012*

Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Information-Communication, 2020, 204 pages

Cet ouvrage de 204 pages propose une réflexion sur les nouvelles scènes de lecture. Julia Bonaccorsi rend compte de la métamorphose de la lecture en se penchant sur une période qui s'étale sur une trentaine d'années, soit de 1980 à 2021. L'auteure procède dans son introduction à l'orientation du lecteur vers une vision qui interroge la projection du discours visuel comme forme culturelle sur l'écran électronique et dont l'enquête est jalonnée d'images ou de textes iconiques. Quatre phases alimentent l'introduction, à commencer par la mise en avant des « mutations de la culture écrite » (p. 12) en Occident, en partant du livre dans son format traditionnel, reconnu par des normes ou des conventions sociales, jusqu'à l'écran, qui met en place une dynamique sonore, visuelle et verbale. Dès lors, l'écran est défini comme « une surface qui rend visible les formes écrites » (p. 13). Dans la deuxième phase, l'auteure évoque la textualité numérique en abordant le rapport entre texte et écran. Le postulat autour du spectacle offert par les écrans qui inondent au quotidien les espaces de vie des individus constitue la troisième phase. En effet, « les dimensions culturelles et sensibles de la textualité numérique s'établissent et se reconduisent à travers ses représentations visuelles, geste énonciatif d'un rapport entre le média et l'inscription, et de ses valeurs culturelles et symboliques » (p. 16). Ainsi l'auteure redéfinit-elle l'acte de lecture, car étroitement lié aux fantasmagories de l'écran, désignées par « les sources visuelles rassemblées en une iconographie de l'écran » (p. 16). Enfin, elle aborde dans la dernière phase la question de la représentation de l'écrit, dont la lecture est rendue visuelle – au-delà du lisible – grâce à la mobilité sociale de l'écran, considéré comme forme culturelle en contexte. L'introduction présente les fondements méthodologiques de l'auteure autour des nouvelles scènes de lecture générées par la dichotomie médiatique écrit-écran ; et installe l'assise conceptuelle

spécifique pour étayer la lecture de l'ouvrage, scindé en cinq chapitres. Tout le long du livre, l'auteure procède à une analyse inscrite dans une démarche quantitative-diachronique et qualitative-ethnographique.

Le premier chapitre (p. 19-47) présente des données sur la diffusion et la transmission de la culture écrite diffusée à des époques distinctes. Cette dernière impliquerait une dimension visuelle du texte marquée par les représentations, voire les « représentations de représentations » (p. 19) au sein de l'espace public et/ou urbain, mettant ainsi en relief « des jeux intermédiatiques » (p. 19). Il est question dans ce chapitre d'exposer la « scène de lecture » et les changements – subis – de la culture écrite par l'envahissement d'images « industrialisées », puisque « ces images, par leur prolifération et leur présence dans l'espace urbain et quotidien, participent à redéfinir les termes du rapport à l'écrit : jetable, pratable, échangeable, consommable » (p. 20). Une référence est faite aux travaux de Philippe Hamon où, entre fond et forme, plutôt des signes qu'une forme d'écriture, l'image, avec sa poétique de lecture, est soumise au(x) regard(s) sémiotique(s). Les travaux d'Anne-Marie Christin sont également évoqués autour de « la pensée de l'écran » (p. 28). D'un côté, une conceptualisation dénomminative du lecteur-usager de l'écran est mise en place : l'« acteur appareillé » de Jean-Claude Soulages, « l'lectacteur » d'Alexandra Saemmer ou encore « smartphonaute » de Virginia Sonnet, autant de concepts révélateurs – néologisme pensé et pesé –, projettent dans une dimension parallèle à celle du « lecteur ». D'un autre côté, la représentation des iconographies de la « scène de lecture » constitue l'objet d'étude de différents champs disciplinaires, à l'instar de la littérature, de l'histoire de l'art, de la sociologie, etc., en regard du roman (p. 28) ; le passage de la culture écrite à l'écran fait « du texte une image-mouvement » (p. 30) et permet, selon l'auteure, d'interroger la forme en mouvement, le regard qui lui est porté ainsi que la représentation et l'inventaire visuel constitué. Dès lors, l'écran est un livre comme un autre, marqué par la nouveauté technologique en rupture avec la culture écrite traditionnelle. J. Bonaccorsi fait référence à des images illustratives explicatives des iconographies – publicitaire, journalistique, fictionnelle/artistique, etc. – en traitant des figures de la rhétorique des images de l'écran. Par ailleurs, elle explique son protocole de recherche, dont l'objectif est de « produire une imagerie de l'écran et de ses scènes de lecture » (p. 42).

Le deuxième chapitre (p. 49-78) retrace trente années de discours publicitaires sur la culture écrite.

Le regard est porté sur l'écran comme « face sociale de la machine » (p. 50) et sur sa représentation dans la publicité, d'où le rassemblement, par J. Bonaccorsi, d'un corpus de représentations iconographiques, et le traitement analytique des variations médiatiques. De l'image fixe – la scène – à l'image animée – la scène en mouvement –, l'auteure fait de ces expressions visuelles l'objet d'analyse en se focalisant sur le rapport écran-écrit, et met en avant la dynamique machine-texte-énonciateurs au regard concurrentiel de différents industriels. À l'image du numérique et de l'Internet, les données présentées dans ce chapitre constituent un flux d'informations des plus considérable, qui rend parfois la lecture ardue, où l'on doit s'accrocher pour ne pas perdre le fil conducteur. Toutefois, le lecteur enjambe la réflexion de l'auteure vers une visualisation des nouvelles technologies. Ces dernières sont centrées sur le texte numérique en relation avec l'imaginaire de la société de l'information. Ainsi, l'évolution historique de l'écran – témoin de l'interaction non humaine dans la vie en société – est décrite dans ce chapitre. Elle permet d'observer un revirement de situation où l'avènement multimédiatique est marqué par des innovations à la recherche de nouveaux modèles sociaux (p. 68-78).

Le troisième chapitre explique la « relation engagée entre l'image et son spectateur dans l'espace public » (p. 79). À cet effet, l'auteure met en avant les représentations de l'écran en situation en indiquant que les supports publicitaires installent une « phénoménologie de l'écran » (Bonaccorsi, « Le sens collectif de l'écran dans la ville, Interfaces numériques », *Interfaces numériques*, 2016). L'organisation en planches regroupant plusieurs images commentées offre des codes d'accès aux matériaux mis à l'étude et permet au lecteur d'être accompagné dans la démarche analytique empruntée par l'auteure. Ce chapitre révèle également l'écran, espace de diffusion et vecteur de différenciations énonciatives du texte numérique fixe ou en mouvement, comme étant objet d'affichage ou objet affiché, et éventuellement considéré comme générateur d'un texte caché. De plus, l'auteure scrute des espaces de publicité de la lecture sur écran – autres que « physique public » et « marchand » – afin de mesurer les valeurs culturelles et symboliques de contextes non marchands (p. 95).

Dans le quatrième chapitre (p. 111-141), une réflexion rétrospective de la lecture numérique repense le corps lisant – dénomination de l'auteure – entre gestes, objets et fétiches. Il s'ouvre sur la désignation des difficultés rencontrées dans la démarche analytique de J. Bonaccorsi, ceux liés à « une théorie de la

pratique culturelle qui souhaite défaire les frontières entre production/consumation » (p. 111). L'auteure met en relief plusieurs dimensions de la codification du corps par les publicitaires et analyse la production d'une taxinomie gestuelle de la lecture numérique selon trois approches : celle qui évoque la grammaire des gestes inscrite au sein même du support, celle qui décrit une stylisation de la démonstration et enfin, celle qui « analyse la redondance et la répétition des figures du corps (posture, fragmentation) dans les représentations iconographiques » (p. 113). Le lecteur découvrira l'association du texte au support écran par le corps : du geste optimal à la poétique du détail, du sens communiqué et vers la sémiotisation d'une gestualité relative au texte numérique (p. 117-123). Grâce au paradigme créant l'interaction « phénoménologie de l'écran » et « sémiotique », l'auteure achève ce chapitre par une réflexion sur la fétichisation du geste posé sur le texte numérique ainsi que l'enjeu sémiotique du toucher où l'auteur met en avant les valeurs de la lecture numérique. Cette réflexion transcende une sémiotique de l'outil vers une sémiotique du fétiche (p. 134). Une musicalité accompagne les titres et sous-titres proposés par J. Bonaccorsi. L'éclectisme de l'auteure nous plonge dans une poétique de lecture de son ouvrage qui évolue simultanément avec la poétique de lecture au carrefour du geste optimal et du geste interprétatif – sujet et objet de son analyse – (p. 137). D'une part, le corps représenté regarde le texte iconographique comme « sujet exposé avant de constituer un discours » (p. 137). D'autre part, le geste est mis en discours pour donner lieu à un spectacle qui réunit une dimension éthique et esthétique et entretient par conséquent la relation entre mouvement et effet.

Enfin, le cinquième chapitre (p. 143-173) apporte un éclairage sur « la textualité numérique et sa proximité avec la question de la matière » (p. 143), où il est question de saisir la matérialité du texte numérique entre plasticité et texture. L'auteure examine l'écran – solide et palpable – comme lieu circonstanciel de la matérialisation du texte numérique qui porte le poids des illusions. « Le lecteur/spectateur [...] ne peut voir/lire que ce qui est dans le cadre, même s'il peut prédire sémiotiquement ce qui va/peut s'afficher » (p. 144). Dans ce sens, J. Bonaccorsi tente, dans ce chapitre, une définition de l'abstraction du texte qu'elle qualifie d'« écranique » ; une exploration des rôles de la lumière qui conditionne la visibilité et l'iconicité du texte et met en rapport l'inscription – matière du texte – et la surface – machine – ; enfin, une mise en avant des tensions entre l'adéquation du texte et du média dans les images publicitaires mais aussi les

défaillances, corruptions et affections de la substance de la textualité numérique (p. 145, 163). Ainsi, l'écran se métamorphose car il plie sous le poids des illusions – dispositif technique de prise de vue, référents esthétiques, destinations, etc.

L'ouvrage *Fantasmagories de l'écran. Nouvelles scènes de lecture, 1980-2012*, tel un spectacle, attire le regard du lecteur/chercheur, qui y trouve des assises méthodologiques d'une enquête visuelle et installe une conceptualisation relative aux nouvelles scènes de lecture en adéquation avec l'innovation technologique : de la culture écrite à l'écran, du texte numérique/iconique au geste lisant, etc., « la visualisation constitue une forme contemporaine de publicité de l'inscription » (p. 179). L'analyse de J. Bonaccorsi vise la construction de la valeur culturelle de l'écran, cet espace d'affichage de tous types de contenus. La technicité des termes utilisés et la richesse d'informations vues/lues/données à interpréter, n'entravent aucunement l'acte de lecture et de relecture, qui vise l'élargissement du champ de réflexion autour du sujet. Bien que le contenu soit technique/scientifique, l'auteure l'agrément en associant la « magie » des tournures subtilement figuées à la scientificité de l'ouvrage. En conséquence, le lecteur se retrouve projeté dans le regard fantasmagorique pourtant contextualisé et visuellement réel de J. Bonaccorsi.

Lilia Boumendjel

Université Frères Mentouri, Laboratoire langues et traduction, DZ-25017 Constantine, Algérie
lilia.boumendjel[at]umc.edu.dz

Laurence BROGNIEZ, Clément DESSY et Clara SADOUN-ÉDOUARD (éds), *L'Artiste en revues. Arts et discours en mode périodique*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2019, 498 pages

Cet ouvrage regroupe les actes d'un colloque qui s'est tenu à Bruxelles en octobre 2013. On y trouve les interventions de 33 auteurs qui traitent des multiples questions relatives aux liens qui ont pu exister depuis le début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours entre un nouveau type de support de l'information, la revue, et les arts. Cet outil de communication se situe entre la presse quotidienne, où ne se trouvent que des articles très courts, et le livre, où la pensée peut se développer sur plusieurs centaines de pages.

Trois types de question peuvent exister dès lors qu'on a distingué ce qu'on entend par les champs artistiques visés. Il y a d'abord celles qui portent sur la nature de

la revue comme support. Ceci est l'objet de l'entrée en matière de ce livre (p. 23-77). Il y aura ensuite les types de présence des artistes dans les revues, et enfin les buts recherchés par les responsables de ces revues et par les artistes en fonction de leurs imaginaires plus ou moins conscients et de leurs stratégies à plus ou moins court terme, parfois seulement momentanées.

Pour commencer, il convient de distinguer les revues généralistes et les revues qui se consacrent, par leurs contenus et leurs titres, exclusivement à l'art ou à la vie artistique, comme la revue *L'Artiste*, qui existait de 1831 à 1833 et qui est étudiée par José-Luis Diaz (p. 23-46). Ces revues spécialisées, que leur objet soit la musique, les arts vivants en général ou les arts plastiques, sont-elles éphémères ou durables ? Quels sont leur modèle économique ou leurs organisations propres ? Sont-elles confiées à des patrons de presse, des gestionnaires généralistes ou à des artistes devenus directeurs ou animateurs de revues ? De telles situations ont existé avec Johann Friedrich Boscovitz et la revue *Nebelspalter* à Zurich entre 1875 et 1921 (p. 81-96) ou Alexis Mérodack-Jeaneau et la revue *Les Tendances nouvelles*, qui exista de 1904 à 1914 (p. 97-110), ou dans différentes revues littéraires entre 1915 et 1939 (p. 111-126).

Un deuxième groupe de questions porte sur les différentes formes de présence des artistes dans le contenu des revues. L'artiste peut être présent de façon totalement anonyme, par de simples ornements typographiques. Il peut, avant l'apparition ou la maîtrise de la photographie et même ensuite, proposer des dessins ou des caricatures pour illustrer des textes écrits par des journalistes ou des politistes (p. 47-63). C'est l'artiste au service du texte ou l'artiste illustrateur. L'inverse est possible lorsqu'un journaliste, parfois même un critique d'art, se met au service d'un artiste pour écrire, de manière fidèle ou non, sur son œuvre ou sur un courant artistique. De nombreuses études portent sur cet aspect. Sont ainsi examinés « les Détournements wagnériens à la Revue wagnérienne » (p. 129-145), les *Essais d'art libre* évoquant Paul Gauguin (p. 147-159) ou *Le Minotaure* au service de Salvador Dali (p. 175-188). D'autres revues évoquent les positions de metteurs en scène comme Jacques Copeau (p. 161-174). Il est évident que ces questions s'enchevêtrent et que, malgré le plan proposé, chaque texte analyse, en leur donnant plus ou moins d'importance, les trois aspects distingués : l'organisation des revues, leurs types de contenu et les finalités diverses visées par les acteurs présents. À côté des critiques ou des historiens de l'art, il y a des artistes qui prennent la plume pour faire comprendre leurs propres œuvres ou analyser celles