



- *Else Jongeneel*

A propos du numéro de revue en ligne :

Violaine Anger et Jan Baetens (dir.), « La Pensée de l'écran », *Ecriture et image*, n°1, novembre 2020



Le premier numéro de la revue numérique *Ecriture et image*¹, lancé en novembre 2020 par le *Centre d'étude de l'écriture et de l'image* (CEEI), est consacré à la « pensée de l'écran ». Il a été rédigé par Violaine Anger (Université d'Evry Val d'Essonne) et Jan Baetens (Université de Leuven). Le thème a été choisi dans le respect de l'héritage intellectuel d'Anne-Marie Christin, la fondatrice du CEEI, créé en 1982. Comme l'explique dans l'éditorial le directeur de publication Hélène Campaignolle, *Ecriture et image* se distingue des revues existantes par l'attention qu'elle porte aux systèmes d'écriture et leurs dimensions visuelles et à leurs supports matériels. Bref, la revue se rapporte à « toutes les formes d'expressions de l'écrit et de l'image, littéraires et artistiques, ou non ».

Dans une brève introduction, les deux rédacteurs en chef soulignent à leur tour la motivation profonde à l'origine de la revue : celle de prolonger les recherches interdisciplinaires d'Anne-Marie Christin et du CEEI à propos de la dimension visuelle de l'écriture, sa matérialité, en rapport avec des structures culturelles et anthropologiques. Parmi les concepts fondateurs de la pensée d'Anne-Marie Christin l'écran occupe une place de premier ordre. D'une part il constitue la base matérielle à partir de laquelle les signes font sens, d'autre part il se trouve en rapport avec l'imaginaire qui le fonde, avec le besoin vital des cultures de comprendre le monde rempli de signes. Ainsi une grande variété d'écrans anciens et modernes est passée en revue dans le présent numéro, dans diverses contributions : des articles scientifiques, des essais, des comptes rendus, des témoignages d'artistes et, dans

¹ Nous avons constaté que les bas de casse pour la typo des titres, un élément de « l'esthétique minimaliste » en vigueur (voir l'édito), est encore peu respectée ailleurs (on trouve *Écriture et image* et même *Écriture et Image*). Erreur due sans doute au fait que la revue est nouvelle venue dans le paysage des revues françaises.



la rubrique « Cabinet de curiosités », un aperçu du cheminement du concept de l'écran dans plusieurs langues modernes.

La contribution de Karine Bouchy et Béatrice Fraenkel ouvre la série d'articles dans la rubrique correspondante. Elles dressent un inventaire du terme « écran » et de sa conceptualisation en « pensée de l'écran » dans l'œuvre critique d'Anne-Marie Christin, de 1986 jusqu'en 2013. L'article clair et convaincant de Bouchy et Fraenkel, complété par une bibliographie et cinq annexes, corrobore en fait la constatation d'Anger et de Baetens que le processus de conceptualisation de l'écran chez Anne-Marie Christin va de pair avec la constitution progressive d'une théorie de l'écriture (p. 2). Partant de l'hypothèse que « l'écriture est née de l'image » (avant-propos du collectif *Dire, voir, écrire. Le Texte et l'image*, 1979), témoin l'idéogramme, sa base, Anne-Marie Christin a interrogé au cours des années les filiations de l'écriture alphabétique avec l'image, au regard de l'histoire littéraire, de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'écriture. A l'encontre des traditions philosophiques et sémiolinguistiques, elle considère l'écriture d'un point de vue génétique et promeut les recherches sur les premiers écrits attestés relevant de l'écriture cunéiforme et idéographique. En même temps elle met en relief le rôle actif que l'écran, en tant que support matériel et spatial du texte et de l'image, impose au lecteur-spectateur qu'elle surnomme le « lecteur-voyant » (« Glissements de l'énonciation : de l'autportrait au calligramme », 1985).

S'appuyant sur les travaux de Lev Vygotski sur la conceptualisation, Bouchy et Fraenkel procèdent ensuite à l'éclaircissement de la notion de « pensée de l'écran » chez Anne-Marie Christin à partir de 1994 (dans « Les leçons de l'idéogramme »). Si l'écran et ses « co-occurrences », « surface », « support », renvoient à un objet matériel, « la pensée de l'écran » est une notion abstraite qu'Anne-Marie Christin associe aux pratiques anciennes de divination : l'observation du ciel étoilé, conçu comme une frontière entre le visible et l'invisible. La voûte étoilée comme écran est signifiante de même que les signes qui s'y trouvent. L'homme a ensuite créé ses propres « ciels » pour communiquer avec l'au-delà, des surfaces écrans qu'il a couverts de signes et de figures pour communiquer avec l'au-delà. L'écriture idéographique est née. Par la « pensée de l'écran », Anne-Marie Christin s'oppose au *linguistic turn* en vigueur dans les théories de l'image et de l'écriture pendant la seconde moitié du XX^e siècle (l'image conçue comme discours, l'écriture considérée comme transcription de la parole).



Dans « Sur l'écrit et son support dans le manuscrit roman. De la seconde Bible de Saint Martial », Bruno Haas va à la recherche de jalons pour l'étude de l'écriture et de son support à l'époque romane. Pour ce faire, il étudie minutieusement l'usage des couleurs dans les initiales ornées et historiées et les initiales simples dudit manuscrit qui date de la fin du XI^e siècle. Il interroge d'abord la notion d'écran chez Anne-Marie Christin, plus spécifiquement en l'appliquant au « fond » d'image faisant office d'écran, dans l'enluminure et dans la verrerie médiévales. Partant de l'idée que, comme le dit Christin, l'écran est quelque chose qui s'efface, car « l'expérience de l'écran est (...) spécifiquement liée à la dénégation de l'image dans l'écriture phonétique » (p. 29), et qu'il représente donc un type particulier de support qui diffère de celui des idéogrammes précédant l'écriture alphabétique, Haas avance que « l'écran au sens de Christin n'est peut-être pas une structure universelle qui vaille pour toute écriture phonétique, voire pour tout graphisme » (*Ibid.*). Il se propose donc de s'appuyer sur « une perspective plus historique » (*Ibid.*).

Il explique ensuite que dans l'enluminure romane au tournant du XI^e au XII^e siècles, l'initiale ou mieux la « figure », se fixe dans un « champ » coloré destiné à la faire émerger comme une chose grâce à des effets chromatiques. Ces effets se produisent uniquement à la lumière du jour. Il s'avère que certaines couleurs des initiales ont tantôt une fonction de contour, tantôt une fonction d'ornement. Le pourpre, dans la tradition du chromatisme impérial romain, est une couleur précieuse, de même que le jaune qui remplace l'or. Le pourpre constitue le champ où se place le corps doré de la lettre. Le vert et le bleu leur sont subordonnés. Le bleu est la couleur du champ des images figurées. Haas affirme donc que dans la peinture romane l'écran ne s'efface pas pour faire place à l'écriture. La peinture médiévale est basée sur une conception topologique de l'espace en tant que lieu limité. Le champ y cerne la figure. Une remarque extrêmement intéressante, d'après nous, concerne celle du rapport entre les couleurs dans les manuscrits de l'époque et les textes alchimiques (p. 44 note 25). L'initiale romane, selon Haas, possède ainsi une fonction déictique. Elle « comporte une part de promesse et de provocation » (p. 43). Nous nous hasardons à illustrer cette thèse en nous référant à l'initiale qui marque le début de l'*Évangile* selon Marc (fig. 3, p. 38) que Haas a décrite sans l'expliquer. Haas y voit « la figure d'un personnage "grotesque" qui tient un couteau dans chacune de ses mains » (p. 38). Nous sommes d'avis



que ce personnage représente Jean Baptiste, le précurseur du Christ dont il est question dès le verset 2 de l'*Évangile* de Marc, et que les couteaux se réfèrent à « l'épée à deux tranchants » avec laquelle l'auteur de la *Lettre aux Hébreux* (4 :12) compare la parole de Dieu, prêchée avec tant d'insistance et de véhémence par le Baptiste. En d'autres mots, l'initiale décorée nous « projette » dans le texte biblique qui suit. Haas termine son article par quelques remarques sur le rapport entre l'initiale ornée et la pratique de la lecture à voix haute au Moyen Age. L'initiale décorée ne s'adresse pas à celui qui écoute mais à celui qui lit. Elle « disparaît » au cours de la lecture pour n'émerger que plus tard comme un souvenir grandiose.

Eric Brunier recherche, dans « L'écran, à travers la peinture », comment appliquer le concept de la pensée de l'écran à l'art pictural et son histoire. A l'encontre du lien étroit postulé par Anne-Marie Christin entre écriture et imaginaire, Brunier souligne que « pour le peintre, l'écran ne relève pas de l'imaginaire mais de la réalité matérielle de son support » (p. 52). Le peintre transforme l'écran ou la toile et l'intègre dans son œuvre. Brunier signale ce qu'il nomme trois « coopérations » de l'écran à la mise en forme du tableau, qu'il illustre ensuite d'exemples: le voile intersecteur, le plan de projection ou le fond et le plan moderne ou la surface (p. 52).

L'usage du voile qui remonte au *De pictura* d'Alberti (1436) consiste à situer un voile divisé par des fils formant carrés entre l'œil du peintre et le corps à représenter. Le voile contribue à la mise en perspective du modèle, témoin la gravure devenue célèbre d'Albrecht Dürer (fig. 3, p. 53) : « Homme dessinant une femme couchée » (1538). Par la suite, la peinture classique a thématiqué l'idée d'un écran transparent interposé entre l'œil du peintre et la chose à peindre. La toile y est confondue avec un écran « qui est en même temps voile, transparence et support » (p. 57). La modernité a surtout accentué l'opacité de l'écran-support. A titre d'exemple, Brunier cite deux dessins de Picasso qui reprennent le thème classique hérité de Dürer, *Peintre et modèle* (1953) et *Le Peintre et son modèle* (1926). Les deux desseins illustrent en fait la troisième « coopération » de l'écran à la mise en forme de la peinture : celle de l'écran en tant que surface opaque. Le plan de projection ou le fond à la *camera obscura* constitue la deuxième orientation de la pensée de l'écran en peinture qui est développée à l'époque romantique. La toile-écran y est comparable à « une surface au fond d'une boîte sur laquelle vient se projeter le spectacle du monde. Dans ce modèle le



peintre est placé entre le monde auquel il tourne le dos et l'écran sur lequel il peint » (p. 57). Brunier consacre la dernière partie de son article (qui aurait gagné en clarté moyennant quelques sous-titres) à l'écran en tant qu'opérateur de symbolisation dans la peinture. A partir de l'exemple de l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti (1344), il explique le fonctionnement de deux systèmes symboliques : celui de l'icône et celui de la perspective linéaire. A propos de deux eaux-fortes de Rembrandt, *Coquille* (1650) et *Le Calligraphe Lieven van Copenol* (1657), il explique encore une autre forme de symbolisation de l'écran, celle de l'écran transformé en figure de lumière, grâce à la technique du clair-obscur. Ainsi l'écran collabore à la mise en forme du tableau. Le peintre le transforme en figure du visible.

En se référant à des études d'Anne-Marie Christin et de Philippe Ortel concernant l'impact de la photographie sur la création (voir p. 73 note 3), Emilie Piton-Foucault analyse dans « L'écran au XIX^e siècle : un symbole à déchiffrer » l'évolution de la notion d'écran dans la pensée artistique de l'époque. Elle affirme d'abord que le sens primitif de l'écran – un meuble de cheminée pour protéger du feu – se double au cours du XIX^e siècle de celui d'un outil de création (un éventail par exemple qui grâce à la fascination de l'Orient fait son entrée dans la société française) qui peut à la fois faire obstacle et servir de support à une image. Cette ambivalence du terme donne lieu à un glissement sémantique vers l'abstraction : il est pris dans le sens de « paravent social », un symbole moral de la dissimulation et du mensonge, entre autres chez Balzac (« la femme-écran »), Zola, Daudet et d'Aureville. Par suite de la technique photographique développée en France vers le milieu du siècle, l'image de l'objet-écran en tant que support (matériel ou immatériel) de projection mentale fait son entrée dans la littérature (notamment chez George Sand et Théophile Gautier). De même dans les récits de voyage (Loti, Verne) la métaphore de l'écran, désignant un paysage montagneux ou urbain, une crête ou une muraille qui occulte l'accès visuel au paysage par-derrière, fonctionne en même temps comme un élément naturel du panorama sur lequel le narrateur-spectateur projette son regard et qui le fait rêver sur le paysage obstrué. Finalement la métaphore de l'écran-support mental est élaborée par Zola en "allégorie de la création" (pp. 85-88). L'écran, affirme Zola, c'est le tempérament et la personnalité de l'écrivain qui déforme la réalité perçue. Même l'écran réaliste qui « nie sa propre existence » (p. 87 note 38), existe toujours dans l'embrasement de la fenêtre qui donne sur le monde. L'image de l'écran évanescence en tant



que symbole de la création est reprise par des poètes vers la fin du siècle (Mallarmé, Rodenbach).

« L'écran friable des productions artistiques numériques programmées à lecture privée » de Philippe Bootz présente une approche sémiotique de la « pensée de l'écran » chez Anne-Marie Christin (dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, 1996, p. 6) selon la sémiotique de Klinkenberg. L'auteur interroge ensuite les propriétés sémiotiques des productions programmées et les confronte à la pensée de l'écran. L'écran selon l'optique d'Anne-Marie Christin, ainsi Bootz, est une « surface sémiotisée » (p. 90). La surface devient écran lorsque l'interprétant y décèle des signes ou bien des relations entre des traces. La surface rend visible, l'écran rend lisible. L'écriture est rendue lisible par un processus interprétatif où l'auteur figure comme « premier lecteur ». En termes sémiotiques le texte imprimé implique un dispositif frontal de communication (pp. 92-93), ce qui veut dire que « *tout ce qui est produit peut être rendu lisible par des processus interprétatifs adaptés* » (p. 92, en italiques dans le texte). Il explique ensuite le statut de l'écran numérique, un « écran état », c'est-à-dire une chose transitoire qui dépend du système technique par lequel s'établit la communication (pp. 92-94). Bootz applique ensuite la pensée de l'écran aux productions programmées. Le dispositif de communication y comprend autant d'écrans qu'il existe de rôles, des potentialités de perception et d'interprétation qu'un acteur donnée peut ou non réaliser dans le rôle. Les « matières d'œuvre », le *source* (la matière d'entrée) et le *transitoire observable* (le *source* transformé par l'appareillage), sont des stimuli de signes que produit le lecteur lors de l'interprétation. Le *transitoire observable* d'un dispositif à lecture privée est un élément labile : il dépend aussi bien du contexte technologique de l'exécution que du programme source. Par conséquent l'écran dans le dispositif de communication de l'œuvre numérique programmée à lecture privée est « friable », l'interprétation diffère d'un lecteur à l'autre. Bootz constate que l'œuvre numérique programmée à lecture privée est souvent réduite en un objet identique pour tous, soit dans l'analyse qui privilégie l'écran d'un domaine (du lecteur ou de l'auteur), soit dans la diffusion et la préservation. Il conclut en disant que la nature de la lecture dans le cas d'une production numérique programmée est une modalité de réception limitée. Elle n'épuise pas l'ensemble des signes susceptibles d'être lus.

Marianne Simon-Oikawa s'appuie sur la définition de la « pensée de l'écran » d'Anne-Marie Christin pour analyser une estampe japonaise (« Femme ou renarde ? Ecran de papier et



révélation de l'invisible chez Tsukioka Yoshitoshi »). La gravure en question montre un épisode pathétique dans la vie d'un personnage du folklore japonais, Kuzunoha. Il s'agit d'une renarde transformée en femme qui a épousé un homme et lui a donné un fils. Contrainte à un moment donné de redevenir renarde, elle écrit des mots d'adieu sur le papier d'une paroi et disparaît, en délaissant son enfant et son mari. Quand on compare, ainsi Simon-Oikawa, l'estampe de Yoshitoshi à deux estampes d'un autre artiste japonais, Kuniyoshi, qui représentent le même sujet, les détails de la gravure de Yoshitoshi sautent aux yeux. Kuniyoshi a représenté les deux natures de Kuzunoha moyennant deux plans distincts superposés, celui d'une femme fantôme et celui de la renarde qui lui est attachée ou bien qui se projette sur un écran se trouvant dans la même espace que la femme spectre. La scène est présentée sous la forme d'un collage où les divers éléments de la scène sont présents. Par contre Yoshitoshi a résumé la métamorphose moyennant une seule scène narrative. Il a combiné les deux natures du personnage en une créature hybride. La transmutation de la femme en renarde ressemble à un rite de passage : la femme est en train de franchir un seuil alors que son enfant essaye de la retenir en posant sa main droite sur le bas de son vêtement. Sa forme humaine est encore visible pour le spectateur, sa forme animale invisible se projette pourtant telle une image d'ombre sur la cloison de papier. Les couleurs vives de son kimono contrastent avec la projection monochrome sur la cloison, signes, selon Marianne Simon-Oikawa, respectivement de l'apparence et d'une nature supérieure et profonde. Donc, « en apparence femme, [Kuzunoha] est en réalité renarde » (p. 113). Ajoutons que, à l'encontre de Kuniyoshi, Yoshitoshi n'a pas représenté le message d'adieu sur la cloison de papier. Ce qui rehausse le pathétique de la scène et souligne en même temps le rôle fondamental qu'il attribue à son art : la cloison de papier, quant à l'histoire représentée et quant à l'estampe qui ressemble elle aussi à une cloison de papier ancienne aux bords écornés, donne accès à l'invisible. De support, elle est devenue écran.

« Peinture, écriture et trompe-l'œil : les "bapo" chinois » par Marie Laureillard interroge la question du support et de l'écran à propos d'un genre pictural chinois illusionniste. Le bapo se compose d'un assemblage fantaisiste de fac-similés de documents superposés, dessinés à l'encre sur papier ou sur soie. De même que le *quodlibet* hollandais du XVII^e siècle, un genre pictural de trompe-l'œil (pp. 117-118), selon Laureillard, le *bapo* possède une dimension moralisante. De plus, il témoigne du goût de l'héritage culturel chinois



(peinture, poésie, calligraphie, estampage). En outre, il a une fonction propitiatoire, témoin les messages de longévité et de prospérité qu'il comporte (p. 122, 124), et possède aussi un aspect ludique. Prenant ensuite en compte l'aspect perceptif de l'œuvre, Marie Laureillard affirme que le bapo met en relief la proximité entre écriture et peinture. En outre, sa représentation en trompe-l'œil accentue la notion de copie qui dans la culture chinoise est dépourvue de la connotation négative qu'elle possède dans la culture occidentale. Dans la culture chinoise « seule importe l'efficacité de l'œuvre » (p. 126). De plus, à l'opposé de la peinture illusionniste occidentale, le bapo met en valeur le support, un lieu de mémoire-écran vide marqué par la signature de l'artiste sous la forme de sceaux et d'inscriptions, « interface entre visible et invisible » (p. 129).

La rubrique « cabinet de curiosités » comprend neuf articles succincts par divers auteurs sur le mot « écran », ses dénotations et connotations, respectivement en français, en néerlandais, en portugais, en espagnol, en arabe, en langue beti du Cameroun, en japonais, en chinois et en coréen. En français, le mot « écran » possède une signification matérielle et une signification immatérielle qui se sont diversifiées dans le temps. Il renvoie à une pièce d'ameublement qui protège du feu et par extension à une toile destinée à amoindrir la lumière ou bien à un éventail non pliable, et à une action de se cacher et de faire semblant. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle s'y ajoutent le sens du support destiné à reproduire l'image d'un objet (en photographie), celui de la surface blanche de projection et, au cours du XX^e siècle, celui du dispositif électronique. La plupart des langues interrogées ont repris le sens physique et les réalités immatérielles d'ornementation, de protection et de dissimulation reliés au sens physique et immatériel du mot « écran » en français. La plupart des huit autres langues examinées ici n'a pas repris le terme français « écran » comme néologisme, mais a développé ses propres lexies et locutions à partir de leur propre idiome (à l'exception du portugais). Intéressant le cas de la langue beti du Cameroun, où l'écran signifie entre autres un objet de divination.

La rubrique « archives » comprend un article d'Anne-Marie Christin intitulée « L'écriture et l'image » (1997) où elle défend sa thèse princeps à l'origine de sa théorie de la genèse de l'écriture, à savoir que l'écriture doit être définie à partir de sa relation avec l'image. Effectivement, pour Anne-Marie Christin, le système idéographique, le système d'écriture le plus ancien, doit être conçu comme une combinaison de signes et de symboles



graphiques. S'y ajoute, en Chine et en Mésopotamie, l'invention des pratiques divinatoires, qui constitue une étape intermédiaire entre l'invention de l'image et celle de l'écriture. La prise en compte des procédures divinatoires a amené Christin à attirer l'attention sur le support du graphisme et, de là, à formuler le concept de « pensée de l'écran », « la décision d'isoler dans le monde, d'abstraire du monde, certaines surfaces significatives ayant sans doute une valeur symbolique, comme peut l'avoir le ciel étoilé, mais servant aussi d'introduction à une communication possible » (p. 150). La pensée de l'écran, c'est « la continuité de l'apparence » (p. 156). Christin dénonce le logocentrisme de la civilisation occidentale (p. 154). Elle refuse la priorité accordée à la langue et à la phonologie dans la genèse de l'écriture et par conséquent rejette la thèse selon laquelle l'alphabet est le modèle unique de toute visualisation linguistique. Elle accentue l'importance d'une analyse scientifique des systèmes idéographiques en rapport avec l'étude de la genèse de l'écriture (p. 157).

La rubrique « entretiens » comprend trois interviews et un article qui interroge les thèmes liés à la « pensée de l'écran ». Dans le premier entretien, Marie Ferré, chargée de l'assistance éditoriale et de la conception graphique de la revue, expose à Violaine Anger les choix graphiques et typographiques qu'elle et son équipe ont faits pour faire ressortir l'identité visuelle de la revue et pour la rendre consultable sur papier et sur écran, et sur des supports variés.

L'entretien de Karine Bouchy et Anne-Christine Royère avec le cinéaste, vidéaste, photographe et créateur d'installations et de performances Christian Lebrat (« Substance de l'image/Expérience du matériau ») est centré sur l'exploration du matériau dans l'œuvre de cet artiste expérimental. Quelques reproductions du travail de l'artiste éclairent l'exposition de ses idées sur le médium et la transmédiation.

Vincent Broqua aborde dans « Remarques sur la sémantique des écrans : quelques notes sur les écrans dans *Récupérer* » la question de la sémantique des écrans et de leur rapport au dispositif et à la question de la subjectivité du créateur et du regardeur dans sa publication *Récupérer* (2015), un livre composite qui mêle écrits théoriques, photographie et écriture poétique. Il compare ses recherches à celles entre autres du philosophe italien Giorgio Agamben qui dans *Le Feu et le Récit* (2015) compare la page-support matériel de l'écriture avec le dispositif digital. En posant la « spectralité » que produisent l'écran digital et parfois



l'écran filmique (le spectateur est éclairé par l'écran et reflété par lui – voir aussi le cinéma expérimental d'Andy Warhol qui rend visible le créateur du film), Broqua conclut que l'écriture (et par conséquent la lecture) sur les écrans effectuée dans *Récupérer* aboutit aussi à une expérience de la subjectivité et un questionnement sur la formation du sujet.

La rubrique se termine par un entretien (« L'histoire visuelle et l'écran ») de Jan Baetens avec Adrien Genoudet, écrivain, cinéaste et chercheur, sur de nouvelles formes d'écritures intermédiaires et interdisciplinaires pour décrire l'histoire. Pour Genoudet la recherche d'une nouvelle méthodologie universitaire est intimement liée à la création artistique et littéraire. L'écran est devenu un objet d'histoire, ainsi Genoudet, lorsqu'on a commencé à intégrer des images dans l'écriture de l'histoire, au cours des années 1990. On va s'intéresser alors à la question de l'écran dans toute sa diversité, à sa fonction politique, éducative, judiciaire et publicitaire, et interroger les pratiques anthropologiques du passé où l'écran a joué un rôle primordial. Genoudet utilise la métaphore d'« effervescence » pour désigner l'influence des images qui nous restent du passé sur notre conception de l'histoire. Il parle finalement de quelques performances créées pour réaliser des processus d'effervescence active, où il a intercalé entre autres des extraits des « Archives de la Planète » d'Albert Kahn, le philanthrope et collectionneur sur qui il a écrit un livre issu de sa thèse de doctorat.

Enfin, la rubrique « comptes rendus » comprend quatre exposés de textes critiques où l'écran en tant qu'objet physique et notion joue un rôle primordial :

- Stéphanie Katz, *L'Ecran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004 ;
- Emmanuël Souchier, Etienne Candel, Gustavo Gomez Mejia (dir.), avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le Numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2019 ;
- Jan Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, University of Texas Press, 2019 ;
- Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018.

[Voir la revue en ligne](#)