
**PRATIQUES ÉMERGENTES
ET PENSÉE DU MÉDIUM**

EXTENSIONS SÉMIOTIQUES

Collection dirigée par Sémir Badir (FNRS, Liège)

« Extensions sémiotiques » est une collection éditoriale consacrée à l'accroissement des domaines d'application des concepts sémiotiques. Elle offre en particulier une plate-forme d'attentions et de complémentarités entre pensées sémiotiques et études relatives aux pratiques culturelles contemporaines.

Sous la direction de
Sémir Badir
& François Provenzano

PRATIQUES ÉMERGENTES ET PENSÉE DU MÉDIUM



*Ouvrage publié avec le soutien financier de l'ANR CEMES
(Programme CULT 2013 - 005).*

D/2017/4910/01

ISBN : 978-2-8061-0323-9

Academia-L'Harmattan s.a.

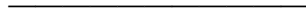
Grand'Place, 29

B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par
quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autori-
sation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

www.editions-academia.be

INTRODUCTION



Pour une sémiotique des pratiques émergentes, ou : à quoi pense un médium ?

Sémir Badir & François Provenzano

1. La corrélation sémiotique des idées et des techniques

Pendant longtemps, trop longtemps, on a pu imaginer, en histoire des arts et en celle des sciences, une succession d'écoles, de mouvements, d'idées audacieuses, qui se répondent, se font querelle, approfondissent une voie ou créent l'événement, sans que les outils techniques qui entrent dans la production artistique et scientifique soient jamais évoqués pour leur contribution à l'acte créateur ou à la découverte. C'est frappant en ce qui concerne l'histoire de la littérature comme pour celle de la philosophie, logique et mathématique comprises, un peu moins il est vrai pour celle des arts plastiques ou pour les sciences du vivant. Toutefois, quand même les inventions techniques ne sont pas passées complètement sous silence, elles sont données comme des faits, des événements indiscutables sectionnant la ligne historique de l'art et du savoir, sans que la création théorique ou esthétique ait la possibilité de faire retour sur la technique. De fait, si l'apparition de l'objet technique est présentée comme un fait historique et non comme un construit socioculturel, alors il n'y a rien, presque rien à penser de la technique. Certes des pensées de la technique existent. Elles sont ordinairement marginalisées et très largement sous-employées, qu'elles émanent de philosophes, tel François Dagognet, de spécialistes de la communication, comme Yves Jeanneret, ou de spécialistes de techniques particulières (Jack Goody pour l'écriture, par

exemple), pour le motif qu'elles ne se sont pas rendues nécessaires. Aussi est-ce l'organisation générale des savoirs et des arts qui constitue à la fois le moyen et l'enjeu d'une prise en compte véritable des techniques.

Telle est en tout cas la perspective à laquelle les auteurs du présent volume entendent apporter leur contribution. Comme on vient de l'annoncer, cette perspective sert à la fois de condition d'intelligibilité des travaux présentés et d'horizon de leur apport : de condition d'intelligibilité, dans la mesure où elle fait état de positions épistémologiques spécifiques ; d'apport visé, puisqu'il s'agit moins dans ces travaux, c'est-à-dire pas principalement, de délivrer un savoir érudit sur des objets encore peu étudiés que de montrer comment ces objets sont marginalisés, sinon ignorés dans leur existence même, en raison d'une configuration disciplinaires des connaissances où la technique entre pour une part mineure, bénigne.

On peut qualifier la perspective choisie par les auteurs de cet ouvrage de *sémiotique*, à condition de ne pas adjoindre par ce qualificatif la contrainte d'une méthode particulière ni des velléités de ralliement disciplinaire. Ce qui est pointé par le terme de sémiotique, c'est simplement cette hypothèse théorique selon laquelle toute idée est corrélative d'une forme d'expression et que toute forme d'expression est également corrélative d'une idée, de sorte qu'il ne peut y avoir de pensée historique ou théorique de l'art et des sciences sans une pensée qui touche également à leur expression, ni, en retour, de pensée de l'expression, notamment technique, sans compréhension (au sens étymologique) des idées artistiques ou scientifiques. Le mot important ici est celui de *corrélation* : contre toute approche qui croit pouvoir marginaliser un vecteur de production en le remisant dans le « contexte » pour au contraire glorifier, en l'objectivant, une « valeur » (l'histoire étant l'un des moyens ordinaires et privilégiés de mise en valeur de ce qui a été érigé en objet), la perspective sémiotique montre que toute objectivation, en particulier les objectivations idéologiques comme celles de l'art, de la science, des idées ou même de la technique, fait l'impasse sur le fonctionnement réel d'émergence et de développement des *pratiques culturelles*. Ainsi, pour chaque « objet » considéré, il convient de détiiser

l'écheveau de ses valeurs et de faire sortir de l'ombre ou de l'oubli l'évidoir sur lequel cet objet a pris forme. Par exemple, comme s'emploient à le montrer ici-même Sarah Labelle et Elena Mouratidou, le *mooc*, la formation ouverte et à distance, compose avec les plates-formes numériques assurant son opérabilité sur le réseau Internet un agrégat de valeurs et de techniques à la fois discernables et interdépendantes ; autrement dit se forme une corrélation qui, parce que l'identité du mooc n'est pas stabilisée d'emblée, existe actuellement dans une variété de pratiques culturelles, lesquelles, seules, ont donné réalité au programme de diffusion massive à l'origine de l'invention et de la mise en circulation du mooc (comme on sait, ce terme de *mooc*, modelé par un acronyme anglais, tient sa première lettre du mot *massive*). Le mooc ne peut être objectif que s'il acquiert de la visibilité en tant que tel, au fur et à mesure qu'il trouve des utilisateurs, des « sujets » dont l'identité s'établit de manière à la fois collective (la comptabilité des usages étant devenu un vecteur majeur d'identification, donc un instrument de valeur) et individuelle (car ce n'est pas n'importe quel rapport à la technique que forge le mooc).

Il n'est pas étonnant si pour la plupart des auteurs de cet ouvrage la réflexion menée par Bruno Latour serve de référence, d'autant que celui-ci reconnaît volontiers envers la sémiotique, plus qu'une dette, un *ancrage*, même si sa pensée s'est déployée dans des termes empruntés à bien d'autres courants théoriques que la sémiotique, sur des domaines plus vastes et pour des enjeux plus larges que ceux conçus par les sémioticiens. Le projet philosophique de Latour implique d'amoindrir les divisions selon lesquelles est élaborée en Occident l'organisation générale des arts et des savoirs, leur épistémologie, sinon même leur « métaphysique ». Introduire dans cette organisation, ainsi qu'il le fait, des « quasi-objets » et des « quasi-sujets », ce n'est pas mener une déconstruction radicale des sujets et des objets (comme le cartésianisme puis le kantisme les ont soudés à la pensée occidentale) ; il s'agit plutôt de réguler les modes d'existence des uns et des autres au sein de fonctionnements qui, quoique stabilisés, n'en sont pas moins variables et ôtent, de ce fait, à la radicalité de leur distinction. On peut dès lors concevoir des « êtres techniques » sur un mode

semblable à celui qui nous érige en êtres humains : eux comme nous se rendent identifiables à travers les pratiques culturelles où ils se voient attribuer des fonctions spécifiques. Ce faisant, Latour non seulement donne à penser la technique mais il l'intègre dans une synthèse organisant — c'est-à-dire *réorganisant* — les « êtres » dans les pratiques tenues pour artistiques et scientifiques — pas rien qu'elles d'ailleurs, car il n'y a pas lieu d'avoir de la culture une vision restreinte (en cela typique d'une certaine « Modernité » de l'Occident), mais également les pratiques politiques, religieuses, juridiques ou économiques.

De l'histoire des idées que stigmatisait Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* à l'anthropologie des Modernes proposée par Latour, il n'y a pas un chemin unique, fût-il contourné, mais un afflux de parcours, de *passages*, traçables sur la carte des savoirs dans la mesure où cette carte peu à peu les rend reconnaissables. Le présent ouvrage creuse un de ces passages.

2. Des pratiques émergentes

Christophe Genin énonce ici-même des critères définitionnels selon lesquels il est possible de parler d'émergence dans le domaine culturel : (i) il convient qu'une vitesse, de surgissement ou d'avènement, soit introduite dans le cours du temps ; (ii) cette vitesse est provoquée depuis le « sous-sol », un niveau de formation sous-jacent à un état de culture donné et (iii) produite en toute apparence selon des forces immanentes au domaine considéré ; (iv) le changement opéré est reconnu par la communauté concernée. Ainsi le *street art* a-t-il émergé lorsqu'au lieu d'actions sporadiques des convergences, d'abord locales, puis globalisées, accélèrent la visibilité de graffitis urbains pratiqués avec des intentions esthétiques ; mais cette visibilité en elle-même ne suffit pas : il faut encore qu'elle s'adresse à ceux qui, pour reprendre les catégories praxéologiques de Genin, ont le pouvoir d'« adouber » le *street art* et d'« intercéder » en sa faveur ; d'autres personnes en somme que les passants et les résidents, et qui sont habilitées à tenir un discours au nom d'une communauté, en particulier celle des

artistes, des intellectuels ou des pouvoirs publics, sur ce qu'il y a à voir au juste.

L'émergence forme un bon angle pour rendre compte des pratiques culturelles en relation avec leur dimension technique. Elle se substitue à l'acte solipsiste du créateur ou du découvreur aussi bien qu'à l'apparition, généralement décrite comme purement intellectuelle, d'un mouvement artistique ou scientifique. Le plus souvent, c'est parce qu'elles relèvent d'un même dispositif technique que les productions culturelles sont d'abord assemblées, même si des subdivisions thématiques, chargées de valeurs symboliques (distinction, spécification, style...), peuvent venir occulter cette convergence technique. L'émergence avive la nécessité de ce dispositif en impliquant non seulement les producteurs mais aussi les usagers, interprètes ou consommateurs, dès lors que tous sont habilités, en puissance, à être des « techniciens ». La technicisation des usages, qui prend tout son sens à l'ère du Web 2.0, n'en est pas moins vraie des œuvres supposées « analogiques » : même une image photographique, en raison de sa bi-dimensionnalité, appelle de la part de son regardeur un voir technique¹. Autrement dit, pour espérer expliquer comment une pratique culturelle émerge, il faut renoncer à l'isolement de son objet, « l'œuvre » splendide des producteurs, et avec lui à toute théorie d'émission – réception du « message » contenu dans cet objet ; il convient au contraire de comprendre de quels instruments sont dotés les praticiens, producteurs comme utilisateurs, ainsi que les fonctions dont ils sont investis, à commencer justement par celles, éminemment négociables, de « producteur » et d'« utilisateur ». Par exemple, pour bien décrire l'émergence du roman-photo, tel que le fait ici-même Jan Baetens, il faut avoir en tête l'insuccès qui lui est contemporain du roman dessiné puis la concurrence que le roman-photo a pu exercer, dans les années 1950, sur l'exploitation du cinéma américain, ce qui montre que la spécificité technique du roman-photo est entrée pour une part essentielle

¹ L'anthropologue Nigel Barley rapporte ainsi dans *Un anthropologue en déroute* – ou est-ce dans *Le retour de l'anthropologue ?* – le récit du passage d'une ONG cherchant à améliorer les risques sanitaires en Afrique noire. À la suite d'une projection de film cherchant à mettre en garde la population contre les maladies transmises par les moustiques, les spectateurs étaient rassurés : les moustiques ici ne sont pas aussi grands !

dans son émergence et sa diffusion. Hybride de texte et d'image, le roman-photo réclame de son utilisateur une pratique double, de lecteur et de regardeur, qui ne se fonde pas entièrement, comme le réclame au contraire le film de cinéma, dans l'expérience d'un spectateur. C'est à la condition d'une saisie fine des caractéristiques techniques du roman-photo et des usages qui le plébiscitent qu'on peut échapper au jugement de valeur, à coup sûr dépréciatif, que les spécialistes de cinéma et ceux de bande dessinée ont pu porter sur lui.

L'hypothèse sémiotique autorise cette saisie. Il convient peut-être de rappeler ici qu'en mettant l'accent sur les pratiques, comme ils le font depuis deux décennies, les sémioticiens ont largement ouvert le domaine originel de leurs investigations, et même l'ont-ils sans doute déplacé ou dépassé. Par domaine, on entend un ensemble d'objets constituables au moyen d'une méthode donnée — on sait que pour beaucoup de sémioticiens cette méthode fut à l'origine structurale. Selon l'approche structurale, les romans, les bandes dessinées, les films, mais aussi les images publicitaires, les tableaux (au moins les tableaux figuratifs), les chansons, entre autres productions culturelles, sont constitués comme des *textes*, analysables en tant que tels, selon une syntaxe propre (celle du récit, principalement) et par des catégorisations multiples (en thèmes, genres, styles, etc.). Au regard de la tradition des études littéraires et artistiques, les sémioticiens étendaient ainsi les moyens d'analyse à des productions culturelles plus amplement comprises et parfois peu légitimes, accusant de ce fait le caractère relatif de cette légitimité, non fondée, comme on le laissait croire jusqu'alors, sur les propriétés formelles des œuvres, mais seulement justifiée, dans l'argument savant, par ces formes. L'approche sémiotique est désormais affranchie du modèle structural, sans qu'elle ait eu à le trahir. Constituer les objets d'études en *pratiques*, et non plus, ou plus seulement, en textes, remodèle les formes de catégorisation et enrichit par de nouveaux paramètres l'analyse syntaxique. Ce n'est pas en raison de ses formes textuelles que l'œuvre de *street art* se distingue du graffiti mais à travers les regards qui se portent sur elle, les formes techniques de production, de diffusion et d'interprétation qui lui garantissent une reconnaissance

culturelle. Et l'on ne catégorise pas selon les mêmes critères ni ne rassemble les mêmes objets lorsqu'on s'attache, comme le font ici Sylvie Périneau-Lorenzo et Bertrand de Possel-Deydier, aux productions des internautes spectateurs de la série télévisée *Game of Thrones* (notamment à des clips musicaux qu'ils différencient selon leurs degrés d'emprunt technique aux éléments originaux de la série), plutôt qu'aux formes textuelles canoniquement distribuées entre et par les industries de loisir et fidèlement répliquées dans les catégories utilisées dans les descriptions savantes traditionnelles. Le mooc, quant à lui, n'est textualisable, sous les formes de vidéos, de textes, de liens hypertextes, de pages numériques (elles-mêmes composites), qu'en fonction des usages qui en identifient la pratique ; et ces usages sont difficilement rapportables à des récits mais s'inscrivent plutôt dans des séries passionnelles, des stratégies de positionnement et d'action.

Aussi les pratiques culturelles, en tant qu'objets sémiotiquement constitués, s'étendent-elles sur un terrain plus large encore que celui appelé par les textes. Dans un premier temps, elles déposent sur le seuil de l'analyse toute question liée à la légitimation de la culture, question qui se donnait pour difficilement évitable au regard des objets esthétiques. Les objets de savoir, dont les textes scientifiques représentent seulement la forme la plus légitime, sont devenus un terrain d'investigation privilégié pour le sémioticien. En témoignent ici-même les études portant sur le mooc (avec Labelle et Mouratidou), les forums médicaux (avec Nicolas Couégnas et Aurore Famy) ou les big data (avec Julia Bonaccorsi). Au-delà, ce sont les pratiques marchandes (par exemple, le packaging d'un parfum, avec Anthony Mathé), associatives (le courrier d'une association d'aide contre la dépression, avec Driss Ablali et Brigitte Wiederspiel) ou sociopolitiques (l'opinion publique à l'ère d'Internet, avec Erik Bertin, la propagande du djihad, avec Massimo Leone) qui délivrent, au moyen de techniques diverses et combien révélatrices, des *discours* sur la culture — un état ou un aspect de la culture — méritant d'être rapportés et analysés. Dans un second temps, plus délicat sans doute, les pratiques peuvent être considérées sans que la présence de textes vienne se prêter avec évidence à l'analyse. Le sémioticien ne peut que

se poser alors la question de la *textualisation* des pratiques, c'est-à-dire de leur objectivation, en prenant à bras le corps le caractère hétérogène et composite des observables. Tel est le cas des Open data dont l'étude de Julia Bonaccorsi montre que la question principale, pour les producteurs et les utilisateurs, est de savoir qu'en faire et, pour les analystes (relayant les producteurs et les utilisateurs), de comprendre ce qu'elles constituent.

La prise en compte des pratiques oblige le sémioticien à renouveler, en les augmentant, ses moyens d'analyse. Il n'est plus possible de s'en tenir à l'*objectivité des formes* d'expression mais il convient de prendre également en compte la *régularité des usages*. C'est tout l'espace des normes qu'il faut arpenter, par balisage, mesure et cartographie. Une norme se définit par le figement d'usages dans des représentations, celles-ci étant produites soit par les individus (sous forme de conditionnements, d'attentes...) soit par les sociétés (par prescriptions, légalisations...). Les techniques sont normatives : elles appellent des représentations, et c'est surtout en cela qu'elles se pensent, quand bien même leurs usages, notamment en situation d'émergence (mais aussi d'hybridation, d'obsolescence ou de réactivation), ne peuvent être réduits à une telle visée. Mais les techniques ne sont pas les seules normes régulant les pratiques. Les figurations discursives, en particulier les *genres*, sont également des vecteurs de normalisation d'usages au sein de pratiques données. Par exemple, l'étude d'Ablali et Wiederspiel montre, avec les moyens d'une analyse linguistique de corpus, comment le courrier électronique adressé à une association d'aide contre la dépression, sans pouvoir se rassembler autrement qu'auprès du destinataire, trouve chez les destinataires, dans l'état d'isolement psychique qui est le leur, des représentations suffisamment communes et normatives (en termes de présentation de soi et d'adresse, notamment) pour figurer des régularités génériques. Un autre beau cas est celui de l'opéra filmé présenté ici-même par Vivien Lloveria et Nicole Pignier, sur lequel pèsent non seulement les contraintes techniques de la projection filmique mais également des attentes spectatorielles, elles-mêmes orientées par les instances

de production (émanant des industries cinématographiques et non des directions d'opéra), en matière de « grand spectacle ».

En résumé, les pratiques culturelles sont saisies dans le présent ouvrage selon une corrélation technique-figurative et analysées, non plus seulement selon des formes délimitées par les possibilités d'un système, comme c'était le cas dans l'approche sémiotique des textes et objets apparentés, mais également en fonction des normes canalisant l'illimitation des usages, voire, dans les pratiques en phase d'émergence, leur indétermination même, à travers les représentations laissées par des producteurs et utilisateurs plus ou moins individualisés (des « quasi-sujets ») ou socialisés (pour ainsi dire « objectivés »).

À cette nuance près, cependant, qu'au terme de *technique* les auteurs ont préféré celui de *médium*, ou sa variante *média*, parfois les deux.

3. Penser par le médium, penser avec le médium

La technique peut encore se laisser maîtriser ou, ce qui est pire, elle se donne pour maîtrisable, c'est-à-dire qu'on attend d'un sujet n'ayant pas même besoin d'en fournir la preuve qu'il arraisonne la technique par le geste ou la pensée. Cela n'est guère possible avec un médium. Qu'on emploie, développe ou manipule, mais dont la maîtrise supposerait qu'il se taise, au moins momentanément. Or un médium ne cesse de répondre.

Le lien entre technique et médium est de soutien ; la technique soutient le médium, elle lui sert de support, soit matériel, comme c'est le cas avec le livre, soit machinique, c'est-à-dire matériel mais compliqué d'un fonctionnement, par exemple avec le *hardware* : dur comme la matière, *-ware* comme un logiciel — un fonctionnement à la dure. Ce support technique n'est toutefois pas détachable du médium, au contraire de nombreux supports d'œuvres d'art (socle, cadre, chevalet) et des supports d'artefacts de métiers (enclume, four, table à dessin, chaîne de montage). Contrairement, donc, aux techniques des arts et métiers vis-à-vis des œuvres et des artefacts, les techniques médiatiques *implémentent* les média(s) ; leur soutien, pourrait-on dire, est « nutritif », en ce sens que les médias doivent les absorber pour être employés.

Prenez le livre : c'est un vieux médium auxquelles les techniques — impression typographique, rotogravure, offset, impression numérique — sont parvenues jusqu'ici à offrir de remarquables cures de jouvence. Quoique le livre ne soit pas séparable de ses techniques, lui-même apporte autre chose : une certaine organisation matérielle à la disposition des pratiques de textes et d'images. Il en est de même de l'ordinateur, médium numérique de masse : les techniques en redéfinissent constamment la puissance et la taille mais non le dispositif praxéologique : la double connexion d'une commande (tactile ou vocale) et d'une interface (tableau ou écran) à une computation. Or ces dispositions médiatiques sont ainsi faites que l'utilisateur ne se trouve jamais tout à fait seul. À travers le médium, par lui et avec lui, une *interaction* a lieu entre des sujets, sujets qui se constituent et se différencient uniquement dans leurs pratiques. La réponse médiatique n'est donc pas mécanique, ni même simplement ajustée ; la réponse que le médium offre à l'usage est une réponse à la fois *active* et *déléguée*.

Le flacon d'un parfum peut être considéré comme un médium : c'est un dispositif-objet (un « contenant ») participant à la pratique culturelle de la parure corporelle à travers la manière dont celle-ci est saisie (représentée, déléguée, manipulée...) par cette autre pratique culturelle qu'est la publicité. Un tel dispositif n'est pas exclusivement technique ; sa forme, ses couleurs, sa texture, ses inscriptions délèguent en outre une conception esthétique — celle d'un « design produit » — et peuvent même répondre à la manipulation de l'utilisateur à travers un maintien idéal, comme c'est le cas du flacon en forme de cœur qu'analyse ici Mathé. Nous disons *répondre*, et non pas obliger, parce que plusieurs maintiens de l'objet sont envisageables mais un seul déploie toutes les valeurs que le designer a cherché à communiquer à travers lui. À bien y songer, ce n'est pas d'une manière fondamentalement différente que les sites internet dédiés, par exemple, à l'usage des Open data sont conçus pour orienter l'usage qu'il est possible d'en faire et prédéterminer la valeur des résultats que l'on peut en obtenir. Bonaccorsi montre en l'occurrence ici-même que les sites d'Open data choisissent, en fonction du type de

présentation privilégié dans leurs pages d'accueil, de publier les données selon l'une ou l'autre pratique culturelle déjà bien assise — que ce soient le photojournalisme, la télévision ou la culture web. Ainsi, dans ces deux médias, instrumental et matériel pour le flacon, machinique et électronique pour le site internet, il y a une instance pensante qui se manifeste indirectement. Ou plutôt, *une pensée indirecte se trouve en état d'énonciation* dès lors que des réponses variées, enregistrées dans le médium, sont actualisées par le geste, la voix ou seulement le regard de l'utilisateur². *Énonciation éditoriale* : telle est la façon dont Emmanuël Souchier a désigné cette pensée se manifestant par le médium, ou à travers lui, car elle fonde une responsabilité distincte des œuvres du créateur — le parfumeur — ou du savant — l'ingénieur statisticien ; *énonciation impersonnelle* : cette fois la formule est de Christian Metz et souligne le fait que toute subjectivité paraît pouvoir s'anonymiser derrière le dispositif médiatique. La pensée qui transite par le médium est en tout cas désindividualisée, collectivisée, socialisée, institutionnalisée ; le médium parachève cette sorte de transmutation de l'intentionnalité en inscrivant celle-ci dans une matérialité, en lui conférant la forme d'une organisation jusqu'à la faire disparaître.

En fait, la pensée médiatique est doublement tenue à discrétion. D'une part, comme on vient de le dire, parce qu'elle est implémentée dans une technique. D'autre part, parce que le médium sert lui-même de support à une autre pensée, déposée dans une œuvre (artistique, scientifique ou socio-anthropo-

² Pour le sociologue américain Howard Becker, ceci vaudrait pour tout objet artistique ou technique : « Ces artefacts [sont] les traces figées d'une action collective (*as the frozen remains of a collective action*), réanimée à chaque fois que quelqu'un se les approprie » (Becker Howard [1986], *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 152). Toutefois, les artefacts ne sont artistiques que dans la mesure où l'art s'est déposé sur un support médiatique. Ce qui est réanimé est bien, non l'action collective, mais l'intention ou, plus largement, la pensée sous-jacente à la production des artefacts. Or, en ce qui concerne les objets techniques mais non médiatiques, comme le seraient par exemple une balance ou un parcmètre, la pensée qui les a fait naître n'est nullement réactivable dans leur usage. Ce ne serait que dans un usage détourné où précisément ils seraient considérés comme des médias (d'un certain imaginaire collectif, d'un état de société) qu'il serait fait appel à la pensée dont ils sont justiciables.

logique) ou déployée dans une pratique vivante de discours (la conversation au téléphone ou par visioconférence, la correspondance et le dialogue en ligne, le spectacle en salle — concert, danse, cirque, mime, théâtre —, la cuisine gastronomique, la célébration de culte, la partie de jeu, etc.). La pensée répondant par le médium agit en *tiers actant* : bien souvent indispensable à l'interaction et cependant comme retirée derrière la technique, efficace tout en étant désincarnée.

Jusqu'à présent nous avons surtout tenu à indiquer en quoi l'approche sémiotique rompt avec une histoire des idées réduisant les médias à des techniques et tenant finalement ceux-ci pour accessoires. Mais il ne faudrait pas, à l'opposé, en venir à faire des médias les agents du changement des sociétés humaines. Les contributeurs de ce volume sont peu enclins à concevoir une « interaction homme-machine » où les médias entreraient comme à part égale avec leurs utilisateurs dans les pratiques culturelles. Les « êtres de la technique » n'adressent aucune question ; ils sont conçus uniquement pour répondre aux agissements humains. Aussi vaudrait-il mieux éviter de naturaliser, au nom d'une anthropologie élargie aux machines, le rapport des usagers, producteurs comme utilisateurs, aux médias ; pour le dire autrement, si cette naturalisation devait un jour connaître une vraisemblance, la pensée à l'œuvre dans la machine ne pourrait plus être tenue pour médiatique. La machine, même quand elle soutient un médium, n'est jamais qu'un intermédiaire ; et il en est de même pour le médium. En somme, il s'agit de comprendre en quoi le médium se définit par sa fonction de médiation.

Évoquons, à partir d'études de cas qui sont développées dans le présent ouvrage, l'exemple du Web 2.0, puisque c'est souvent à son endroit qu'on a cru pouvoir parler d'interactivité.

La pensée religieuse fondamentaliste, comme d'autres types d'impatronisation sociale, utilise les médias à des fins de propagande. Leone montre que les réseaux sociaux deviennent des armes dans les mains des propagandistes du djihad, non tant en raison des contenus diffusés, mais par le mode de diffusion que ce médium instaure : décentralisé et familier, donnant à l'interaction entre ses usagers un caractère égalitaire qui au demeurant est en partie — mais en partie seulement —

réel. Le dispositif médiatique du Web 2.0, fait de liens et de partages, est tel que l'information transmise n'y est pas vue pour originale ou saillante ; elle s'y montre au contraire répétée, réitérée dans des conditions où la répétition peut répondre à une attente de réconfort. Le Web 2.0, qualifiant ainsi l'information par la seule vertu de son dispositif, l'interprète pour le compte des utilisateurs et infléchit l'usage qu'ils en ont.

Bertin observe pour sa part combien les usagers du Web 2.0 sont engagés dans les processus de diffusion et d'évaluation des contenus, quand bien même cette évaluation est généralement réduite à l'expression d'une sanction positive ou négative. Enregistrés et comptabilisés, les usages deviennent alors des contenus de second degré dans une fabrique de la légitimité : la puissance du nombre y assure une fonction impérative. Nulle part pourtant le Web 2.0 n'impose de conduites ; il y incite uniquement par le fait de sa nature médiatrice et parce que des instances productrices de contenu, instances commerciales et publicitaires, ont vu comment tirer parti de ce dispositif d'enregistrement comptable.

Le Web 2.0 contribue également en Occident à modifier la pratique de la médecine. Non qu'on y remette en cause les dispositifs issus de la science (c'est-à-dire la relation médecin – patient ainsi que les protocoles de diagnostic basés sur une symptomatologie généralisable), mais parce que la médecine s'y trouve englobée dans le champ plus général de la santé, laquelle est l'affaire de tous. Couégnas et Famy décrivent comment un forum médical, rien que par son organisation médiatique, rend possible la circulation entre différents thèmes de santé, suscite la diversité des intervenants et emploie la porosité de l'espace hypermédia. Il s'ensuit que les patients y sont rendus à la fois plus solidaires entre eux et plus libres de leurs symptômes, déjouant la particularisation clinique à laquelle les soumet la pratique médicale.

En somme, c'est à chaque fois une dimension *politique* que met au jour l'usage du médium. Politique de la religion, politique de l'économie marchande, politique de la santé : l'espace 2.0 offre des configurations de socialisation et de gouvernance sociale que chaque domaine de la pensée collective capte selon ses intérêts et soumet à ses orientations praxéo-

logiques. Il en est ainsi de tout médium car il est de la nature de la médiation d'être invasive. L'implication politique de tout et de tous en constitue le trait exacerbé, celui qui appelle le plus à une critique ; mais, même en deçà de ce seuil, les médias prennent consistance à la mesure de leur participation à toutes les sphères de la culture et de la société. Le livre, la presse, la radio, le cinéma, la télévision, la bande dessinée ou le Web 2.0 : chaque médium a ou a eu la propension à accueillir la plus grande variété de discours (artistique, scientifique, politique, marchand, ludique...), à proposer des formes à la fois adéquates et malléables, à satisfaire les demandes jusqu'aux moins volontaires, puisque le médium se donne à penser par tous et pour tous. Ce que nous disions à propos de la technique vaut *a fortiori* pour le médium : la pensée collective qui y est à l'œuvre inscrit les pratiques culturelles à l'horizon de leur normalisation. Le médium, comme la figure discursive (discours, genre, thème...) qui est son pendant du côté des valeurs, est la manifestation même de la doxa : ce qui se pense selon les formes et selon les valeurs dans lesquelles c'est pensé. Tel est le médium quand il a pris consistance : il est devenu doxique. Une des conséquences possibles de ce devenir-doxa est que le médium soit alors pris lui-même comme objet d'une nouvelle pratique émergente : le *street art* peut se voir médiatisé par des pratiques photographiques, qui peuvent à leur tour faire l'objet d'une herméneutique savante. À ce titre, la sémiotique des pratiques culturelles défendue ici s'inscrit dans un continuum d'émergences dont les pratiques de savoir ne sont qu'un maillon, certes pas définitif.

Il ne faut pas s'étonner alors si l'invasion du médium et de la médiation s'étende également aux mots qui les désignent. Le médium vient bientôt désigner non seulement la forme organisationnelle et matérielle servant de support à la pensée mais également cette pensée même, quand celle-ci se fait doxique, comme c'est le cas, en particulier, pour la presse et la télévision (quoique la propension doxique propre au médium soit absolument généralisée). Les objets et les œuvres, dans la mesure où ils sont dépendants d'une pensée médiatique,

peuvent à leur tour être donnés pour des médias³. Et, finalement, la figure générique qui sert à caractériser le corpus de ces œuvres tombe elle aussi sous la coupe du tout médiatique. L'usage anglophone, davantage que le français, a entériné l'extension lexicale de *medium*, de sorte, par exemple, qu'un exemplaire de roman puisse être tenu pour un médium, non en soi sans doute, mais en ce qu'il est soutenu, sans pouvoir s'en dissocier autrement que par une analyse conceptuelle, par le livre.

Les auteurs du présent ouvrage ont opté, chacun en fonction de son objet d'étude, pour les distinctions et extensions lexicales qui leur conviennent. Ainsi, pour évoquer quelques positions marquées, Baetens établit une distinction entre *medium*, support technique, et *media*, pratique culturelle fondée sur l'emploi d'un médium, même si c'est pour aussitôt les jointoyer par le cas du roman-photo ; Couégnas et Famy opposent pour leur part la *médiatisation* des pratiques par le truchement des supports médiatiques à la *médiation* opérée par les filtres génériques sur ces mêmes pratiques, et dégagent en outre un troisième type de médiation, « existentielle », selon laquelle les pratiques, tant à travers les formes médiatiques que par les filtres génériques, instaurent une interaction inédite entre les producteurs-utilisateurs ; et c'est également à mettre en valeur une médiation générique que s'attachent Ablali et Wiederspiel, qui vont jusqu'à étendre au genre l'application de la notion de médium.

Les théoriciens des médias ont accordé beaucoup de crédit au caractère extensif du médium et l'ont conceptualisé comme tel. Ils en ont fait un *sensorium* (Marshall McLuhan), une culture (Edgar Morin, André Jansson), un milieu (Jacques

³ À ce titre, les affiches, les livres, livrets et albums, les journaux et magazines, les disques vinyles, CD, CR-ROM et DVD peuvent être considérés comme des médias, et la langue ordinaire les tient pour tels. Remarquons au passage que les objets médiatiques se collectionnent, et peut-être devrait-on envisager qu'ils sont les seuls à être collectionnables. Les objets non médiatiques ne se collectionnent pas, ils s'amassent. Et l'art est, au fond, insaisissable, même celui de la sculpture et de l'architecture. Cette suggestion renforce l'idée que la culture est une énonciation socialisée et désindividualisée de l'art, se déposant dans des formes matérielles et se déléguant afin que tout un chacun puisse se l'approprier, sans que cet horizon d'appropriation soit nécessairement émancipateur.

Rancière). À trop prêter à la souplesse impérieuse du médium, on risque cependant de se priver des moyens d'une description raisonnée. L'approche sémiotique qui s'illustre dans le présent ouvrage, pour tâtonnante qu'elle soit encore dans ce domaine, a cherché, à travers des études de cas, à poser quelques distinctions conceptuelles et à décrire, par le détour minutieux d'illustrations empiriques, la manière dont ces concepts s'articulent les uns avec les autres. En somme elle pose que les objets marginaux ou émergents méritent de la part de l'analyste une attention non moins soutenue que celle portée aux objets artistiques ou savants consacrés. Mieux : elle fait le pari que la prise en compte de ces objets contribuera à mettre en relief, par leurs ombres projetées, les pratiques culturelles contemporaines dans leur ensemble.

PREMIÈRE PARTIE



ESTHÉTIQUES DE LA RÉFLEXIVITÉ MÉDIATIQUE

Le roman-photo, média / médium

Jan Baetens

1. Premières approches du média photo-romanesque

Quoi qu'en disent tous ceux qui le réduisent à une variation retardée et vaguement ridicule des mélodrames du XIX^e siècle, le roman-photo n'est nullement un *genre*. Il est, en revanche, un *média*, c'est-à-dire une pratique culturelle, qui soulève des questions tout à fait inédites quant aux rapports avec son *médium*, c'est-à-dire le support matériel qui lui permet d'exister. Ces questions ne découlent pas d'une réflexion théorique (la chose est rare s'agissant des pratiques émergentes où les notions de médium et média sont parfois encore très floues), elles résultent au contraire de la mise en œuvre de certains projets et désirs médiatiques. Si pensée du médium il y a, et le roman-photo démontre qu'une telle pensée n'est pas le privilège des médias légitimes ou de grand prestige culturel. Elle est l'effet d'une pratique, qui la suscite au moment où elle se cherche. Le médium se pense en se faisant, tout comme il se fait en se pensant, et dans les pages qui suivent on aimerait s'interroger sur les manières dont le roman-photo se construit à travers les difficultés auxquelles il se heurte en tant que pratique culturelle.

Peu de médias ont dès le début montré avec autant d'éclat l'impossibilité de séparer médium et média. Toutes les histoires connues du roman-photo s'accordent à reconnaître le premier numéro de *Il Mio Sogno* (*Mon rêve*), daté 20 juillet 1947, comme le *terminus a quo* du média, même si le mystère continue à planer sur la paternité du « format », dont l'invention ne peut être attribuée avec certitude à aucun auteur

spécifique (Bravo 2003 ; Baetens 2010 ; Faber, Minuit & Takodjerad 2012). D'emblée, les caractéristiques matérielles du médium semblent assurées : un certain type de *signes* (des photographies mises en pages de manière séquentielle), un certain type de *récit* (relevant de la tradition mélodramatique, de type soit néo-réaliste, soit hollywoodien, voir Brooks 1984), un certain type de *support* (un magazine hebdomadaire de grand format, distribué en kiosque). Cette stabilité du médium est assez exceptionnelle pour les formes émergentes dont on sait, grâce à la théorie de la « double naissance » d'André Gaudreault et Philippe Marion (2013) combien elles changent entre la première manifestation et leur acceptation comme pratique culturelle parmi d'autres. En l'occurrence, la stabilité du médium photo-romanesque est due au fait que ce médium a tout de suite pu fonctionner comme média : le succès du nouveau format est instantané, le roman-photo devient un phénomène de société presque du jour au lendemain (certaines estimations vont à dire que dans les années 1950, avant l'ère de la télévision, un adulte sur trois était lecteur plus ou moins assidu de romans-photos), et cette réussite commerciale a contribué à fixer — d'aucuns diraient : à figer — dès le début les propriétés du médium, qui s'instituent en véritable « automatisme ». L'acceptation d'un line « automatique » entre les divers aspects d'un médium est en effet une notion clé de la conversion de ce médium en véritable média, notamment dans la théorie de Stanley Cavell (1979) ; pour une approche moderne de l'automatisme médiatique, voir entre autres Costello (2008) et Krauss (2013).

De cette intrication entre médium et média, on trouvera une belle démonstration dans le documentaire sur le roman-photo réalisé par Michelangelo Antonioni dès 1949, *L'Amorosa Menzogna*, qui réussit l'exploit de donner en quelque dix minutes un aperçu de l'essentiel du médium aussi bien que du média. Antonioni montre non seulement ce qu'est un roman-photo, comment il se distingue du média qu'il transforme et relaie (le « roman dessiné »), comment il se photographie, s'imprime, se distribue, se vend, mais aussi par qui et comment il est lu et quelle place le roman-photo est venu à occuper dans la société italienne de l'époque. Le documentaire se termine par

une évocation du courrier des lecteurs, une des interfaces essentielles entre production et réception qui scellent la métamorphose d'un support et d'un médium purement matériels en une pratique culturelle de grande envergure où les questions d'imaginaire et d'échange social interviennent de façon décisive.

Petite parenthèse historique : Antonioni n'était sûrement pas le premier à relayer l'apparition du nouveau média. L'année précédente, le public italien avait déjà pu admirer Silvana Mangano dans *Riz Amer*, et l'attitude critique du réalisateur, Giuseppe De Santis, à l'égard de l'héroïne séduite par les faux rêves de richesse est révélée dès les premières minutes du film. Trois signes y campent le personnage, pour l'isoler du groupe des ouvrières agricoles avec lesquelles nous sommes appelés à sympathiser : le tourne-disque et partant le goût de la musique « mécanique », individuelle, décollectivée¹ ; le chewing-gum, autre signe d'américanité ; et... la lecture du magazine *Grand Hôtel*, support capital du roman dessiné qui s'imposera un peu plus tard comme le numéro un incontesté du roman-photo. Et Antonioni sera pas non plus le dernier : en 1952, la première réalisation de Fellini, qui avait dû remplacer en dernière minute un confrère malade (Antonioni lui-même !), porte elle aussi sur le roman-photo, médium et média confondus. *Le Cheik blanc* est en effet construit autour de l'univers photo-romanesque, dont Fellini, à l'instar de ce qui s'observe dans *L'Amorosa Menzogna* se plaît à mettre à nu aussi bien les rouages techniques (c'est la partie médium) que les fantasmes qu'il permet d'entretenir, du moins pendant un certain temps (c'est la partie média).

Cette approche croisée des formats médiatiques qui prend en compte aussi bien le médium que le média², fait ressortir plus clairement l'importance de deux autres traits distinctifs.

¹ Des préoccupations identiques se trouvent dans un célèbre chapitre de l'ouvrage fondateur des *cultural studies*, *The Uses of Literacy*, où Richard Hoggart construit une dichotomie entre chants populaires dans le pub local et 45 tours sélectionnés dans les juke-box (Hoggart 1970).

² La terminologie souvent confuse en la matière se voit encore exaspérée par les écarts entre français et anglais. En effet, si en français la distinction entre médium (comme support et base matérielle) et média (comme pratique culturelle) commence peu à peu à s'imposer, l'usage américain distingue résolument entre *media studies* (qui tendent à réduire un média aux propriétés

D'une part, la nature inévitablement *intermédiatique* de tout média, qui ne se trouve jamais isolé des autres médias dans le contexte culturel plus large dont dépendent et sa reconnaissance et sa survie. Même les médias qui poursuivent comme un de leurs buts essentiels la réalisation du médium tel qu'en lui-même (c'est l'idéal du modernisme selon Clement Greenberg) n'existent jamais dans un isolement splendide et leur position au sein d'un panorama médiatique en fait des pratiques sinon intermédiaires, c'est-à-dire placées au carrefour de plus d'un médium, du moins intermédiatiques, c'est-à-dire en dialogue constate avec d'autres médias alentour (Mitchell 2005).

D'autre part, la nécessité de la *transmédialisation*, sans laquelle un média ne peut se maintenir dans la culture médiatique telle que l'ont façonnée la révolution industrielle et la culture de masse qui l'accompagne (Kalifa 2001). Sous peine d'éviction du marché, tout média est constamment obligé de produire des œuvres nouvelles, quand bien même leur nouveauté, dans les industries culturelles qui se sont formées depuis le dix-neuvième siècle, reste souvent superficielle. De la même façon, tout média est obligé de décliner ses productions de manière sérielle, afin de mieux rentabiliser les investissements consentis et de permettre les risques qu'entraîne le lancement de nouveaux produits à l'issue financière par définition (presque) incertaine. La transmédialisation est alors la solution la plus efficace pour allier principe d'innovation et principe de sérialisation. Elle consiste à transférer à un autre média certaines des formes et des idées d'œuvres déjà éprouvées ou du moins prometteuses. « Certaines » seulement, précisons-le, car l'ancrage d'un média dans tel ou tel médium fait que la transposition n'est jamais ni parfaite ni mécanique. Il y a des éléments formels qui ne passent pas d'un médium à l'autre ; corollairement il est aussi des idées qu'on doit nécessairement adapter, infléchir, réinventer quand on passe d'un médium à l'autre.

formelles d'un médium) et *medium theory* (qui s'intéresse aux prolongements culturels du médium devenu média). Pour quelques détails, voir Baetens (2014).

2. Quelques mises au point méthodologiques

S'agissant du roman-photo, cette analyse intermédiaire et transmédiatique a toujours dominé l'étude du média. En ce sens, le roman-photo n'est jamais « que » le roman-photo. Soit on l'aborde comme un *cinéma pour les pauvres*, la pauvreté en question n'étant pas celle des signes ou des contenus mais celle qui est dérivée de l'absence de mouvement — puis aussi d'une donnée sociologique « dure », à savoir la position défavorisée du lectorat, qui recourt aux magazines photo-romanesques comme ersatz à la séance cinématographique, souvent hors d'accès pour les populations rurales. Soit on le qualifie de *bande dessinée pour lecteurs adultes peu lettrés*. Dans cette vision des choses, le roman-photo renchérit sur la (supposée) pauvreté verbale de la bande dessinée, cependant qu'il remplace les aventures pour l'enfance et la jeunesse par des récits pouvant toucher un public certes adulte mais foncièrement naïf et porté sur l'automystification.

Le trait commun à ces deux stéréotypes, c'est le refus de concéder au roman-photo la spécificité qui est pourtant la sienne. Rattacher le roman-photo à la bande dessinée, par exemple, c'est nier la manière dont le premier a pris son indépendance par rapport à la seconde. Le public, lui, ne s'y est pas trompé, qui a fait un triomphe au roman-photo et rejeté dans les oubliettes de l'histoire le « roman dessiné », malgré les indéniables qualités esthétiques de cette forme de bande dessinée au lavis qui tentait de rivaliser dans l'immédiat après-guerre avec les images et l'imaginaires des films hollywoodiens déferlant dans les salles après plusieurs années d'embargo (Giet 1998). Ce qui séduisait les premiers lecteurs du roman-photo, pourtant mal imprimé, mal raconté, mal photographié, c'était bien l'absolue nouveauté et l'unicité fascinante d'une façon de raconter inédite. Quant à l'air de famille entre roman-photo et cinéma, l'assimilation de l'un à une forme amoindrie de l'autre passe totalement sous silence le dynamisme surprenant du médium photo-romanesque dans les années 1950, quand il parvient à s'instituer comme un véritable double du film, régulièrement sorti sous forme de roman-photo là où le monde du cinéma avait connu jusque-là surtout les variations sur le ciné-roman et la novellisation illustrée (Morreale 2007). Dans la

seconde moitié de cette décennie, le roman-photo est omniprésent et son modèle évince les modèles connus du film publié sous forme de livre ou de brochure. Dans ces échanges entre cinéma et roman-photo, ce dernier n'est pas, dans ces années-là et dans les pays de grande production et de consommation photo-romanesques, le parent pauvre du premier.

Le roman-photo mérite donc une approche qui, tout en reconnaissant le caractère intermédial et intermédiatique de cette pratique culturelle, entreprend de se pencher sur ce qu'il a de spécifique — quand bien même nous savons bien que cette spécificité n'a jamais rien d'absolu et qu'elle est une manière sans cesse fluctuante et variable d'imaginer les traits uniques d'un média. Pour emprunter une formule à John Berger (1982), mise à l'essai dans un livre consacré au passage de l'image photographique détachée, unique, à la séquence de clichés et de leur montage paginal, le roman-photo offre bel et bien les instruments d'une « nouvelle façon de raconter », et c'est dans l'interaction complexe entre les propriétés formelles du médium et les usages culturels qui peuvent s'en faire, transformant le médium en média, qu'il s'agit de définir ce qu'est le roman-photo, ce qu'il permet de faire mais aussi ce qui lui reste interdit.

Pour mieux cerner cette spécificité, on tentera d'adopter ici la méthode suivante. Au lieu de définir le roman-photo de manière abstraite, décontextualisée, on partira de l'idée que ce média est avant tout un *média narratif qui se construit à travers les écueils qu'il rencontre*. Raconter une histoire par voie de roman-photo ne signifie donc pas seulement utiliser un langage médiatique tout fait, mais tenter de s'emparer d'un médium et d'un média qui s'opposent parfois à l'usage qu'on veut en faire. Cette résistance, toutefois, n'est pas paralysante : elle est productrice, pouvant servir de tremplin à l'exploration de ce que le roman-photo peut produire de neuf et de fort.

Avant d'aborder quelques-unes de ces difficultés créatrices, il importe de s'attarder encore un peu sur certaines voies alternatives empruntées par ceux qui s'intéressent au média photo-romanesque. Ces voies, dont on examinera brièvement les plus importantes, convergent sur un point précis. Toutes prennent acte de la faiblesse de la production courante et de

l'absence d'œuvres dignes d'intérêt pour plaider en faveur d'une continuation du roman-photo ailleurs et avec d'autres moyens. Ressassant l'idée barthésienne de la « bêtise traumatisante » du média (Barthes 1982, p. 59-60), mais sans en tirer les mêmes conclusions, de nombreux créateurs désireux de s'approprier le langage du roman-photo le mettent à contribution soit de manière parodique, ce qui est toujours, du point de vue médiatique, une manière de s'enfermer dans le modèle contesté, soit en d'autres médias sans rapport aucun avec le roman-photo populaire, dont les formes décevantes semblent ainsi être condamnées au sempiternel retour du même.

Les parodies sont bien connues. Ce qui l'est moins, toutefois, c'est que l'univers du roman-photo lui-même a rapidement donné naissance à cette veine parodique, qui n'a pas attendu l'humour « bête et méchant » de *Hara-Kiri* pour l'accompagner comme son ombre. *Le Cheik blanc* en offre un exemple éclatant, et on aurait tort de croire le lectorat du roman-photo naïf au point de prendre pour argent comptant les histoires à l'eau de rose ressassées par le média. Il faut le rappeler : il y a dans telle attitude une bonne dose de sexisme, le lecteur supposé du roman-photo étant fantasmé comme une lectrice, ce que diverses enquêtes sociologiques semblent mettre sérieusement en doute (Morreale 2011).

Quant aux formes inspirées du roman-photo qui s'empres- sent de laisser derrière elles le média tel qu'il existe, on peut en distinguer essentiellement trois, chacune d'elles initiées vers 1970 et, pour cette raison peut-être, relativement proches les unes des autres. La première, souvent rattachée au nom de Duane Michals, est la *séquence photographique*. Celle-ci propose un récit à l'aide d'un arrangement de clichés photographiques, mais son support troque le magazine contre les cimaises de la galerie ou les pages d'un livre ; de même ses récits se veulent moins convenus et le soin apporté aux images photographiques n'a rien à envier à celui qu'on trouve dans l'édition de l'art. La seconde, illustrée par un artiste comme Sol LeWitt, recourt également à la séquence photographique, mais dans une visée moins narrative que *théorique et conceptuelle* : les images, qu'on les voie sur les murs d'une galerie ou dans les pages d'un livre, ne peuvent être dissociées d'une réflexion sur

la nature du signe pictural, dont elles contestent le caractère soi-disant intemporel, coupé du regard actif et mobile du spectateur. La troisième, fréquemment associé au travail de James Coleman, s'appuie encore plus sur les questions de présentation et de dispositif pour faire dériver le roman-photo vers un tout autre média, celui de l'*installation*. Coleman recycle nombre de lieux communs du roman-photo, mais au lieu de les accrocher au mur ou de les reproduire en volume, il les projette sous forme d'une série de diapositives dans une mise en espace sonore soigneusement chronométrée. Quel que soit l'intérêt de pareilles expériences — et au regard des noms cités on se rend compte de l'importance de ces œuvres qui ont renouvelé qui la photographie, qui la peinture, qui l'art d'installation —, force est de reconnaître qu'aucune d'elles ne cherche vraiment à faire retour sur le roman-photo traditionnel. Ces pratiques s'en nourrissent diversement, mais jamais dans le but de s'attaquer à ce qui pourrait faire problème dans le média même. En revanche, l'orientation sur le média, y compris dans ce qu'il pourrait avoir de plus contraignant et de plus banal, voire de plus insignifiant, sera au centre des développements à suivre.

3. Problème 1 : la « maladie chronique »

Le roman-photo raconte, mais comment concilier la narration, qui vise inexorablement une action qui se déroule dans le temps, et un médium, la photographie imprimée, qui se base partiellement sur le principe de la simultanéité ? Le problème est ancien, et bien connu de tous les sémioticiens depuis le *Laocoon* de Lessing (1990). Il se pose avec acuité dans le cas du roman-photo, où le conflit du linéaire et du simultané, que l'on a pu qualifier joliment de « maladie chronique » (Ricardou 1989), n'est pas résolu par la seule observation que les images photographiques s'y présentent non pas seules mais en série. S'il est possible, dans le média photo-romanesque, d'épeler l'histoire image par image, image après image, cette vectorisation du médium ne met nullement en sourdine la force contraire du simultané. En effet, ce qui s'offre impérativement au regard, c'est moins l'enchaînement des photos montées en séquence que la (double) page, où plusieurs images sont

toujours perçues simultanément. De plus, rien ne garantit que les images même fortement séquentialisées se lisent dans l'ordre prévu à cet effet. Le lecteur du roman-photo est un lecteur qui lit, pour paraphraser librement Arthur Rimbaud, *linéairement et dans tous les sens*. Plusieurs trajectoires de lecture peuvent s'emboîter, se chevaucher, se corriger. Sur ce point, la différence avec le cinéma, du moins le cinéma projeté en salle, est absolu. On peut commencer à lire une page par la fin, sauter des pages, revenir en arrière, regarder plusieurs images en même temps, s'attarder longuement sur une photo, interrompre sa lecture, et ainsi de suite, et chacune de ces opérations affecte l'ordre proposé au niveau du support.

Que peut faire le média photo-romanesque pour résoudre cette difficulté, qui lui vient directement des caractéristiques matérielles de son médium ? Plusieurs solutions peuvent être envisagées. Certaines sont très faciles, comme par exemple la décision de s'en tenir à une photo par page, puis de ménager autour d'elles des images généreuses de manière à éviter la contamination de la fausse page par la belle page ou inversement. Cependant, les meilleures solutions restent souvent les solutions plus difficiles, car c'est elles qui forcent à penser les rapports entre médium et média.

En l'occurrence, le roman-photo populaire s'est montré d'une grande ingéniosité. Le média a rapidement compris que les images successives d'une séquence photographique ne servent pas nécessairement à reproduire les phases ou étapes d'une action se déroulant (X entre dans la chambre, se dirige vers le fauteuil, s'y assoit, croise les jambes, se gratte la tête, etc.). Les séries d'images photo-romanesques peuvent également, et avec bien plus de force visuelle et narrative, accueillir des images de pose, qui s'enchaînent alors comme autant de variations les unes des autres. L'accent, ainsi, n'est plus mis sur le syntagme, mais sur le paradigme. Pour reprendre l'exemple de X dans la chambre : les diverses images monteraient alors le personnage de plusieurs points de vue, plutôt que de le présenter au début, au milieu, à la fin d'une action. C'est effectivement ce qui se passe dans beaucoup de romans-photos de peu de qualité apparente, où l'on peut avoir l'impression que rien ne se passe, que les acteurs sont pris dans les poses

ridicules et que la mise en pages n'aide en rien à imaginer l'action absente des images mêmes.

Cette solution est doublement efficace. D'un côté, elle permet d'éviter les perturbations qu'engendrent les possibles écarts entre l'ordre du texte et l'ordre de la lecture. Puisque le lecteur n'est jamais obligé de suivre l'action telle que la propose le roman-photo, autant faire en sorte que les suites d'images se dérobent, jusqu'à une certaine hauteur bien entendu, à la contrainte de vectorialisation. Si les photos sur la page, loin de détailler une progression, offrent des points de vue que ne relie pas une forte narrativité, le décalage entre ordre du texte et ordre de lecture risque beaucoup moins de casser la construction de l'œuvre. De l'autre côté, elle supporte non moins ce qui fait l'intérêt du simultané, à savoir la possibilité d'établir des relations translinéaires, que ce soit entre images contiguës ou non non-contiguës. C'est la raison, par exemple, pour laquelle tant de romans-photos parviennent à établir des « rimes » visuelles entre leurs images, sans qu'ils ne doivent tenir compte de l'ordre chronologique « vraisemblable » des photographies sur la page.

Il ne faut donc pas s'étonner que le média photo-romanesque privilégie les images posées, puis les séries d'images dont l'enchaînement temporel est souvent boiteux. Mais au lieu d'y voir des faiblesses, typiques d'un média pauvre, indigent voire carrément bête, incapable de rivaliser avec le caractère dynamique des cases de la bande dessinée, puis avec la mise en mouvement des images au cinéma, il convient d'y reconnaître les indices d'une pensée très fine du médium et d'une transformations subtile d'un handicap en force. Au lieu de se moquer ou s'indigner du fait que la lecture d'une page de roman-photo change à sa guise l'ordre matériel des photos sans que la compréhension s'en voit gênée ou que l'ordre des images ne respecte pas toujours l'ordre temporel logique des événements, on devrait y voir le signe d'une véritable intelligence du médium et de sa mutation en véritable média, c'est-à-dire en média autonome, pourvu d'une spécificité que l'on découvre, puis adapte au contact d'une série d'opérations matérielles.

Cette première conclusion peut laisser perplexe. Aussi doit-on la consolider en abordant un deuxième, puis d'un troisième problème, que l'on verra déboucher sur des résultats similaires.

4. Problème 2 : les entraves de l'hybridation

Le roman-photo est un genre hybride, qui croise et mêle textes et images. Mais à la différence du cinéma il ne peut pas jouer sur la simultanéité absolue des deux catégories de signes : le média peut superposer l'écrit et le visuel, mais le lecteur ne pourra vraiment les lire que séparément (même si le temps que nécessite pareille opération peut être extrêmement court). Et à la différence de la bande dessinée, qui semble de prime abord ne pas se distinguer du média photo-romanesque sur ce point, le roman-photo n'a pas la possibilité de jouer sur l'identité matérielle des signes. En bande dessinée, c'est la même main, le même pinceau, le même crayon qui peuvent produire et le texte et l'image. En roman-photo, le texte qui s'ajoute à l'image, qu'il soit peint à la main, tapé à la machine, ou produit d'une autre façon encore, est fondamentalement différent de l'image photographique captée par la caméra (seules certaines formes plus récentes d'images numériques permettant de construire dans la même matérialité, celle des pixels, les éléments verbaux aussi bien que les éléments iconiques). Ce clivage pose problème, car il risque de faire de l'hybridation du média une source de mélange disgracieux et l'on sait que le roman-photo pâtit souvent d'une mésalliance entre le texte et l'image.

Ici encore les solutions de facilité, à condition bien sûr d'entendre ce terme dans son acception technique et de n'y voir aucun jugement de valeur, ne manquent pas. Il existe ainsi bien des romans-photos muets, qui déjouent le problème de l'hybridation en évacuant un des termes (logiquement, il existe aussi des romans-photos sans images, ou des diptyques, qui prennent soin de séparer partie verbale et partie visuelle, comme par exemple Hocquard & Valéry 1998). Une deuxième solution consiste à reléguer les éléments linguistiques de l'œuvre hors image, soit dans des cartouches spécialisés à cet effet, soit dans des légendes placées en-dessous des cases photographiques. Enfin, une troisième solution — mais on se

rend bien compte que chacune de ces options obéit à une logique très similaire — repose sur la décision de ne recourir au texte que dans la mesure où il s'avère photographiable. Chaque auteur a ici ses propres astuces, souvent d'une grande élégance plastique et narrative, pour intégrer les informations verbales à l'univers diégétique. La lettre lue ou écrite par un personnage, pour autant qu'on permette au lecteur d'en prendre connaissance, en est un exemple élémentaire, systématiquement mis à contribution en d'innombrables romans-photos.

Il est toutefois indispensable de se pencher aussi sur des cas plus banals, proposant des stratégies peut-être plus dangereuses, en tout cas moins bien vues, à cause même de cette banalité, des critiques du média photo-romanesque. En effet, la spécificité d'une pratique culturelle, son aptitude à transformer le simple usage technique d'un médium en véritable média, ne dépend pas seulement de ses accomplissements esthétiques. Elle se définit aussi par ce que le média fait « automatiquement », presque sans y réfléchir, alors que, bien entendu, une pensée très fine du médium doit sous-tendre aussi les emplois les moins réfléchis ou les plus précipités — réalités souvent cruellement présentes dans un média qui, tel que le roman-photo, est aussi une industrie culturelle. Dans un contexte pareil, l'important est aussi de produire vite, sans trop se soucier d'autre chose que de rentabilité à court terme.

Comment procède le roman-photo ici ? La solution prônée est radicale : la dissociation du texte et de l'image. D'un côté, cette différenciation est strictement matérielle. Les images du roman-photo sont souvent faites de telle façon qu'elles comportent, et ce dès la phase de prévisualisation, des zones désémantisées : certaines parties de l'image ne contiennent aucune information visuelle indispensable et peuvent donc sans problème être couvertes ou occupées par des phylactères. De l'autre, le roman-photo introduit aussi une différenciation fonctionnelle entre texte et image : le texte *raconte* l'histoire, l'image la *montre*. Cette observation peut paraître futile, sa portée est pourtant considérable. Que la narration soit assumée par le texte (récitatifs, légendes, ballons, écrits photographiés) libère en effet la photographie de son devoir narratif, dont on a vu plus haut qu'il est loin d'être simple dans un médium

brouillant les frontières entre linéarité et simultanée. Grâce à la spécialisation narrative du texte, qui aide le lecteur à suivre le récit qu'on lui raconte, les photographies peuvent être utilisées dans d'autres buts, essentiellement la représentation du corps des personnages. On ne le soulignera jamais assez : à la différence du cinéma, dont il se voit faussement rapproché, le roman-photo n'est pas un média qui obéit au principe de base des scénaristes de Hollywood : *show, don't tell*. Il est au contraire un média qui, ayant compris les écueils et les sollicitations du médium qui le porte, choisit le texte pour raconter l'histoire et l'image pour tout le reste, quand bien même le reste en question est peut-être l'essentiel, à savoir la charge émotionnelle dégagée par des situations souvent tendues, si ce n'est extrêmes où se trouvent des personnages auxquels le spectateur est appelé à s'identifier (ou qu'au contraire il est censé condamner : le mélodrame a autant besoin de méchants que de bons et d'innocents). Une fois de plus, on comprend ainsi d'où vient la fascination de la pose : c'est elle qui permet de mettre en valeur le corps, séduisant ou repoussant, des personnages.

La différenciation fonctionnelle existe même au second degré, puisque le texte, c'est-à-dire le véhicule du volet narratif de l'œuvre, est en général déjà connu par le lecteur. Le roman-photo ne s'ingénie guère à inventer de nouveaux scénarios, il se contente de revisiter des intrigues conventionnelles, dont le moindre ressort narratif s'inscrit sans problème dans l'horizon d'attente de son public. Tel manque d'originalité est un des reproches les plus fréquents et les plus violents que l'on adresse au média, mais il serait injuste de ne pas souligner à quel point le roman-photo arrive ici encore à faire de nécessité vertu. En effet, puisque le lecteur connaît déjà les grandes lignes de la trame narrative, le roman-photo peut se permettre d'inclure des textes qui peuvent ne pas être lus. Plus exactement : tout lecteur de roman-photo un peu expérimenté sait qu'il lui est toujours possible de lire une telle œuvre de deux manières, soit qu'on en lise le texte (sans regarder les images), soit qu'on regarde ses images (sans lire le texte). Dans les deux cas, la lecture est non seulement faisable, elle peut même s'avérer parfaitement satisfaisante. C'est dire aussi que, contrairement à ce qui est

devenu un stéréotype du programme moderniste dans le domaine des productions hybrides ou multimodales, texte et image ne doivent pas nécessairement se compléter, voire offrir deux narrations plus ou moins autonomes. Le lecteur d'un roman-photo sait que les informations verbales ne seront pas foncièrement différentes des informations visuelles et qu'en conséquence il lui est permis de faire ce qu'il a tout loisir de faire aussi quand il regarde les séries d'images : parcourir l'œuvre dans le sens qui lui convient le mieux (d'abord le texte, puis l'image, ou inversement). Ce qui paraît une faiblesse du média, se transforme ainsi en avantage, qui renforce à son tour le traitement singulier des rapports entre linéarité et singularité discutés ci-dessus.

5. Problème 3 : les lourdeurs de l'industrie

Les deux premiers problèmes étaient formels et techniques, au sens étroit du terme. Le troisième, qui en est pourtant indissociable, engage des considérations d'un type plus général. En effet, dans la mesure où le média photo-romanesque relève avant tout d'une industrie, dont la logique est tout sauf auteuriste (de nombreux romans-photos sont publiés sans nom d'auteur ou sous pseudonyme), il doit tenir compte d'une longue série de règles et de prescriptions auxquelles il lui est malaisé de se soustraire. Un exemple simple peut suffire à donner une idée de ces contraintes. Dans beaucoup de romans-photos, la mise en page finale n'est faite ni par le scénariste, ni par le metteur en scène de l'œuvre, mais par les services techniques de l'éditeur, qui décident seuls du *final cut*. Mais il en va de même pour le type d'histoires que l'on peut ou doit raconter, et de la manière de s'y prendre. La liberté créatrice d'un auteur individuel n'est pas nécessairement favorisée par les usages de l'industrie photo-romanesque, pour modeste que soit l'activité économique en question.

Ici aussi, les possibilités de contourner ces écueils sont diverses. Après tout, et quoi qu'en pensent les détracteurs du média, le roman-photo d'aujourd'hui n'est plus celui d'il y a soixante-dix ans. Toutefois, il serait dommage de ne pas prendre en considération les quelques manières dont dispose le

média pour tirer le meilleur parti possible de ce contexte souvent hostile au changement et à l'invention de nouvelles formules.

À cet égard, le travail le plus intéressant est sans doute celui qui s'effectue sur les paramètres de *sérialisation* (l'échelonnement de l'œuvre sur plusieurs chapitres ou livraisons) et de *segmentation* (la gestion du mouvement de lecture par l'organisation des pages). L'une et l'autre de ces questions ont à voir avec la notion fondamentale de *rythme*, qui est capitale dans le dialogue entre œuvre et lecteur. En effet, le rythme d'une œuvre, fait d'arrêts et de relances autour d'une pulsion qui sert de mesure au déroulement de l'acte de lecture, intervient de façon décisive dans l'expérience de l'œuvre, sur le plan physique comme sur le plan cognitif, pour autant qu'il soit possible de scinder vraiment les deux (Yahav 2013). S'agissant d'un univers que régissent les lois du mélodrame, l'importance de ces éléments rythmiques ne peut être niée.

Dans le roman-photo, le sens du rythme est aussi important que l'histoire même, que l'on découvre souvent sans trop de surprises, ou du physique des personnages, également bien répertorié dans les usages d'un média où les firmes de romans-photos aiment à reprendre les mêmes acteurs semaine après semaine, parfois sur des périodes extrêmement longues (certaines vedettes des magazines à succès vieillissent avec leur public, qui les suit alors pendant des dizaines d'années). C'est pourquoi on a besoin d'autres techniques pour toucher le lecteur et le travail sur le rythme en est un exemple privilégié. C'est bien à ce niveau, plus qu'à celui de l'intrigue ou de l'apparence corporelle des acteurs, que le média établit un dialogue direct avec le public : les interruptions, accélérations, rapprochements, passages à vide, répétitions, cassures et continuités immergent le spectateur dans l'histoire, renforcent l'empathie avec les personnages, en un mot contribuent à compenser la faiblesse narrative des scénarios et le possible ennui qui pourrait naître de la réapparition des mêmes acteurs dans des rôles souvent peu différenciés.

Comme on l'a souligné, aucun effet de rythme n'est possible que détaché sur une sorte de basse continue stable et permanente. C'est bien là qu'il convient de situer la justification

fondamentale de la *monotonie visuelle* du roman-photo. Le média ne s'est jamais vraiment libéré de la *grille* (trois rangées de photographies, généralement composée chacune de deux ou trois images), qui demeure le modèle sous-jacent à l'immense majorité des productions photo-romanesques. Certes, la grille peut s'expliquer par une contrainte médiatique puissante : le format rectangulaire des images photographiques, qu'il est difficile de manipuler sans tomber dans le ridicule ou l'artificiel (à la différence de la bande dessinée, où le format de la case est beaucoup plus libre, on trouve peu d'angles arrondis ou d'images circulaires dans le roman-photo³). La raison principale de ce qui apparaît comme un indice du caractère figé et réactionnaire du roman-photo, est cependant tout autre : la persistance de la grille n'est pas seulement la traduction servile ou mécanique des propriétés formelles de ses unités de base, il reflète aussi le désir de construire un rythme, la volonté d'instaurer plus exactement une base solide sur laquelle projeter ensuite les écarts rythmiques qui conduisent le lecteur à mieux sentir l'histoire, et surtout à mieux s'y impliquer.

Bref, ici encore il est possible de motiver et de justifier foncièrement un aspect du média qui s'impose de prime abord comme un handicap quasi insurmontable : le manque d'imagination au niveau de la mise en pages, et la sempiternelle répétition d'un type d'arrangement visuel qui s'interdit de penser la page comme autre chose que la pure agglomération d'images antérieures.

6. En guise de conclusion

La présente analyse s'était fixé un double objectif. Il s'agissait d'abord de suggérer, à l'aide de l'opposition entre médium (au sens de : support matériel d'une pratique culturelle) et média (en tant que culturelle proprement dite, qui part toujours d'un médium sans jamais s'y réduire), que le roman-photo n'est pas un média platement dérivé de médias

³ Historiquement parlant, ce type de mise en pages ne se trouve vraiment que dans les premières années du roman-photo, quand le nouveau média devait encore concurrencer le roman dessiné, lui très friand de compositions plus baroques.

annexes (roman-photo, ciné-roman, cinéma, par exemple), mais qu'il est bel et bien un format qui dispose d'une spécificité médiatique irréductible. Dans un second temps, on a essayé de montrer que cette spécificité, loin d'être une propriété essentielle ou transhistorique du média, est une structure radicalement ouverte, qui se transforme grâce aux écueils et défis que l'on voit surgir de la mise en pratique d'un médium et des tentatives de le transformer en média. Ces mutations ont été examinées via trois difficultés propres au média : 1) comment réconcilier linéarité et simultanéité ? 2) que faire de l'hybridation des textes et des images ? 3) comment gérer les contraintes institutionnelles d'une pratique qui relève non pas d'un art au sens classique du terme, mais d'une industrie culturelle ? À chaque fois, l'ambition de l'étude était de montrer que le travail du média tend généralement à transformer ces écueils en avantages, c'est-à-dire de prendre les obstacles non pas comme des butées mais comme des tremplins.

Dans ce chapitre, on s'est limité à dessein au roman-photo populaire. Pour des raisons théoriques et méthodologiques, il paraît en effet défendable de penser un média à partir de ses formes les plus banales, pour décourageantes qu'elles puissent paraître de bien d'autres points de vue (idéologiquement, le roman-photo n'est pas toujours très progressiste ; esthétiquement, il n'est pas rare qu'il nous déçoive). Mais une discussion proprement médiatique doit commencer par ce qui lui est propre, c'est-à-dire les questions de médium et de média. Ce n'est qu'une fois posée cette base médiatique qu'il devient possible d'aborder des pratiques différentes, à la fois plus ambitieuses et plus novatrices^{4 5}.

Références bibliographiques

Antonioni Michelangelo (1949). *L'Amorosa Menzogna*, Rome, Filmus-Edizioni Fortuna.

⁴ Deux bons exemples contemporains en seraient *Droits de regards* de Marie-Françoise Plissart (2010) et *286 Jours* de Frédéric Boilet et Laia Canada (2013). Pour une lecture de cette œuvre, voir Baetens et Delville (à paraître).

⁵ Cette recherche a été financée par la Politique scientifique fédérale au titre du Programme Pôles d'attraction interuniversitaires 7/01 : LMI, Literature and Media Innovation.

- Baetens Jan (2010). *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Baetens Jan (2014). « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, 70, p. 40-45.
- Baetens Jan & Delville Michel (2015). « 286 jours : un récit de soi par autre interposé », in Uhl M. dir., *Récits de soi contemporains*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, p. 181-195.
- Barthes Roland (1982). *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
- Berger John & Mohr Jean (1981). *Une autre façon de raconter*, Lausanne, Art et Fiction, 2014.
- Boilet Frédéric & Canada Laia (2013). *286 Jours*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Bravo Anna (2003). *Il Fotoromanzo*, Bologne, Il Mulino.
- Brooks Peter (1984). *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Conn., Yale University Press.
- Cavell Stanley (1979). *The World Viewed*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Costello Diarmuid (2008). « On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts », *Critical Inquiry*, 34-2, p. 274-312.
- De Santis Giuseppe (1948). *Riso Amaro*, Turin, Lux Films.
- Faber Dominique, Minuit Marion & Takodjerad Bruno (2012). *La Saga du roman-photo*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch.
- Fellini Federico (1952). *Lo Sceicco Bianco*, Rome, OFI, P.D.C.
- Gaudreault André & Marion Philippe (2013). *La Fin du cinéma ?*, Paris, Armand Colin.
- Giet Sylvette (1998). *Nous Deux 1947-1997 : Apprendre la langue du cœur*, Leuven et Paris, Peeters et Vrin.
- Hoggart Richard (1957). *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970.
- Hocquard Emmanuel & Valéry Juliette (1998). – *Allo, Freddy ?*, Marseille, CIPM.
- Kalifa Dominique (2001). *La Culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, La Découverte.
- Krauss Rosalind R. (2011). *Under Blue Cup*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Lessing G.W. (1776). *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.
- Mitchell W.J.T. (2005). « There Are No Visual Media », *Journal of Visual Culture*, 4-2, p. 257-266.

- Morreale Emiliano (2012). *Così piangevano : Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Rome, Donzelli.
- Morreale Emiliano dir. (2007). *Lo Schermo di carta*, Milan, Il Castoro.
- Plissart Marie-Françoise (1985). *Droit de regards* (avec une lecture de Jacques Derrida), Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- Ricardou Jean (1989). *Une Maladie chronique*, Paris et Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Yahav Amit (2013). « Sonorous Duration: *Tristram Shandy* and the Temporality of Novels », *PMLA*, 128-4, p. 872-887.

Le *street art*, un indicateur d'intégrations urbaines ?

Christophe Genin

Invité à réfléchir aux diverses manifestations de médiations du monde contemporain, aux signes dont elles jouent et aux cultures dont elles témoignent, je m'arrêterai à un phénomène à la fois précis et vaste, le *street art*, souvent qualifié de « culture émergente ».

Avant de circonscrire cette chose de rue, examinons ce concept d'émergence. L'histoire de l'art occidental (de San Francisco à Vladivostok) a coutume de parler de « rupture », signifiant par là le temps d'un changement de principe. Au vecteur de la progressivité, mélioratif, on substituait des séquences successives mais discontinues, voire discrètes, de valeurs indépendantes. La notion d'émergence dit autre chose. En physique émerge ce qui, sous l'effet d'une force, sort d'un milieu après l'avoir traversé. À filer la comparaison je peux dire qu'un art émergent est un phénomène déjà là, quoiqu'invisible car recouvert par un océan ou un nuage de préconceptions, voire de préjugés, et qui, par l'effet de forces sous-jacentes ou immanentes apparaît à ciel ouvert.

1. Quatre aspects de l'émergence apparaissent

1) Le rapport au *temps* : est émergent ce qui n'est plus immersif, ce qui concilie la soudaineté d'une apparition, comme un îlot de lave émerge après des éruptions volcaniques, et la continuité d'une ligne de force, comme un rayon émerge en optique. L'émergence concilie l'histoire et l'instantané, le temps

long d'une constitution et le temps court d'une apparition à un observateur, la levée d'un cache produisant un effet de dévoilement.

2) Le *niveau* : l'art émergent est celui qui change de niveau, de dessous — ce qui n'a pas le niveau de la recevabilité faute de savoir-faire, de beauté, etc. — il passe au-dessus, sur le devant de la scène grâce à un éclat singulier. Par là même l'émergé devient un nouveau point de repère pour mesurer une situation.

3) Les forces *immanentes* : l'émergence se satisfait des éléments inhérents à une situation de combinaisons sans nécessité de supposer une extériorité ou une forme de transcendance pour expliquer l'avènement d'un phénomène nouveau. Le *street art* émerge donc de l'ensemble confus des productions culturelles par la persévérance des acteurs de ce milieu, et parce que le milieu les laisse passer.

Si je prends l'exemple de l'artiste Miss.Tic, elle rencontre des résistances multiples :

– l'attaque d'intérêts privés qui tinrent ses pochoirs pour une souillure à nettoyer ; elle perdit un procès qui lui servit de chère leçon ;

– la résistance des idées reçues qui tiennent son expression comme une lubie anecdotique sans valeur intellectuelle ; c'est pourquoi elle cherche à se légitimer avant tout par son travail d'écriture et ses liens avec des artistes plus « nobles » ou une critique culturelle ;

– la résistance masculine qui, dans le milieu du *street* prétendument atypique, répète les stéréotypes phallocratiques.

Elle se lança dans le milieu de la rue en 1985, mais, outre la mairie de Paris, ses œuvres furent d'abord achetées par le V.A.M. de Londres en 2002, avant de recevoir une commande publique nationale en 2007 (Lyon, place Bellecour). Son émergence fut retardée de nombreuses années par son assimilation à Blek le rat, et passa plutôt par le vecteur du graphisme publicitaire (Ucar) ou du décor d'accessoires (Oberthur, Lamarque, Leroy-Merlin), et du décor urbain (tramway de Montpellier en 2016). C'est ce qu'elle appelle sa « résilience secondaire », le fait qu'être reconnu par un milieu n'épargne pas les turbulences dans ce milieu.

4) La *relativité* : un phénomène observable relève d'un référentiel, i.e. d'un système de coordonnées relatif à la situation d'un observateur dans le temps et dans l'espace. Le *street art* émerge relativement aux coordonnées sociales, politiques, esthétiques de l'observateur, et relativement à son idiosyncrasie.

Voyons par exemple, les graffiti du métro new-yorkais des années 1990. Ils sont vus au quotidien par les usagers qui les reçoivent sans capacité d'action, qu'ils soient pour ou contre, qu'ils en aient peur ou qu'ils les apprécient. Ces usagers, pris dans la routine du transport et de leurs soucis quotidiens peuvent s'en distraire peu à peu, au point que cette inadvertance finit par neutraliser ces graffiti. Mais ceux-ci émergent quand ils sont reçus non pas par la conscience immédiate de l'usager, mais par la médiation d'un appareillage d'appropriation.

Cette instrumentation peut d'abord être un simple *Magic Marker* ou une bombe aérosol de la part d'un observateur qui voudrait à son tour s'y exercer, de sorte que le graffiti n'est plus un gribouillis inerte et encombrant, mais devient un signe de reconnaissance, une intention et un mobile de dialogue (dans tous les sens du mobile : motif, moteur, mouvement).

Elle peut être ensuite un appareil photographique qui en porte témoignage ou qui en atteste la valeur plastique, comme put systématiquement le faire la photographe Martha Cooper. Ici la photographe est bien une tierce personne, une instance de médiation, et par là même un premier facteur de reconnaissance. C'est parce que Martha Cooper aux Etats-Unis, ou Henri Kaufmann et Roswitha Guillemin en France, ont persévéré à constituer une mémoire de l'éphémère, et à regarder ces productions de rue avec un *œil* (un jugement de connaisseur), que les graffiti ont pu acquérir un statut d'art : objet intentionnel, beau, pouvant valoir pour lui-même. Je distingue donc ce travail de médiation hétéronome de la photographie égotiste de maints graffeurs actuels qui, leur graff à peine posé, sortent leur *smartphone*, le photographient et le mettent en ligne sur un site d'images. Cette autopromotion, qui anticipe l'effacement, croit lutter contre l'oubli, alors même que les millions de clichés postés sur Internet produisent de l'oubli du

fait d'une saturation. Il y a donc une photographie tierce, critique, valorisante, distincte d'une instrumentation égotiste perdue dans la masse.

Elle peut être enfin, et en sens contraire, un outil de nettoyage pour éradiquer ces marques. Ainsi le maire de NYC, Rudolph Giuliani, constitua en 1995 une *Anti Graffiti Task Force*, appuyée sur une législation *ad hoc*, en criminalisant le graffiti, tenu pour un code de *dealers*. Cette politique de nettoyage fit école, y compris à Paris où elle fut instituée par un maire de droite (Jean Tiberi) et appliquée par un maire de gauche (Bertrand Delanoë). Une telle contre-attaque est, du fait même d'un programme d'élimination, un mode de reconnaissance par le combat dans la mesure où elle se constitue un ennemi, où elle veut l'identifier et lui attribue des intentions.

Les mêmes graffiti en un même lieu à une même époque, vus par Martha Cooper ou Rudolph Giuliani, n'ont donc pas le même sens car chaque observateur a un référentiel différent. La photographe laisse être, s'inscrit dans le temps long d'une histoire de l'art générale selon un jugement esthétique. Le maire refuse l'être, s'active dans le temps court d'échéances politiques locales selon un jugement économique. Pour le maire le droit est convoqué comme condition d'une répression qui érige de toutes pièces un délit de graffiti. Pour la photographe, le droit est outrepassé, le graffiti relevant d'une contre-culture *underground*, par là même sciemment vandale et illégale¹.

La finalité du regard rend cette instrumentation relative à ses destination et application. Une même instrumentation, tel un appareil photographique, sert au graffeur de rue comme promotion, au critique d'art comme exemplification d'un type d'œuvre et au policier du groupe anti-tag comme identification de délinquants.

2. Une histoire de mots : la chose et l'idée

Le *street art* répond à ces divers aspects, et je tenais à les signaler pour prévenir les faux débats sur le mot « *street art* », sur l'idée qu'il est censé exprimer et sur la chose à laquelle il est censé référer.

¹ Cf. entretien avec Élodie Cabrera, 4 novembre 2013, Artistik/Rezo.com.

Le phénomène social est l'appropriation dite « sauvage » ou « vandale » de la rue, de la ville, de l'espace de circulation extérieur, public ou privé, par des graveurs, scripteurs et dessinateurs qui, de façon anonyme au départ, déposent dans cet espace des signes urbains. Une évolution terminologique et sémantique aux contours indéterminés s'est ainsi mise en route.

Les formules de désignation sont multiples et évolutives selon la façon dont les instances de réception interprètent une hypothétique intention de ces auteurs d'inscriptions. On eut ainsi « graffiti » initialement péjoratif puis valorisé par Brassai (1934) ou Desnos (art du mur, 1937²), *writing*, *street-writing* (Cesaretti 1975), *subway art* qui insistait sur le métro et la contre-culture *underground*, *work-art* ou *streetwork* ou œuvres de rue, en soi neutre, *spraystoria* (Marchi 1977) et *Spraybildung* (Etter 1979) et *Wandbildung* (Grasskamp 1982), *postgraffiti* (Janis 1983), *subway art* (Chalfant & Cooper 1984), *spraycan art*, et la formule *street art*, ou *Strassenkunst*, littéralement « art de rue », valorisant, aujourd'hui entrée dans les usages du grand public, semble remonter à l'initiative d'Allan Schwartzman en 1985, sans oublier le récent « pressionnisme » très en vogue à Monaco, ou le « post-street art », du dernier chic parisien ! Aujourd'hui l'usage ordinaire dit même *street*, quand les institutionnels du milieu de l'art préfèrent le plus chic *urban art*, ou « art contemporain urbain », comme on lit dans les catalogues de papier glacé, qui répondent à des genres validés par les exposants et marchands d'art. La lutte des classes est un lointain souvenir...

Cette évolution terminologique ne correspond pas à la précision d'un concept, mais suit un processus de reconnais-

² « Sous les crépis multiples du mur tombant un à un sous les outils perfectionnés, que diront aux ethnologues de l'an 3000 les graffiti modernes (pour nous) qui se trouvent reproduits ici ? [...] Ce qui est certain, c'est que le mur attire le dessinateur et le satyre. À Herculanium comme à Paris, tout prend un sens pornographique d'où l'art, et pour cause, n'est pas absent. Le peintre, le poète, l'acteur, tous ceux qui font profession d'art sont des exhibitionnistes et même, dans l'innocent tracé du jeu de marelle, on pourrait retrouver les préoccupations intimes qui assurent la perpétuité de la race [...] Notre vie est celle même d'un de ces murs. Les inscriptions s'y superposent. De temps en temps nous y passons l'enduit qui semble remettre tout à neuf, mais il suffit de gratter de l'ongle pour voir apparaître le dessin ou la maxime de nos années révolues » (Desnos 1937, p. 45-49).

sance lié à des intérêts économiques, inscrire dans le marché des productions atypiques, et à des demandes sociales, donner place et crédit à des expressions marginales et populaires. Les mairies ne s’y sont pas trompées qui multiplient les festivals de *street art* pour donner un sens et un encadrement à des pratiques turbulentes. Les intervenants de rue réagissent de façon diverses : l’un se revendique artiste quand l’autre n’a aucune prétention à faire œuvre, celui-ci se veut un puriste du graffiti vandale quand celle-là assume sans état d’âme

À mon sens, ce que le marché et le monde de l’art appellent depuis 1985 « *street art* » suite à l’appellation d’Allan Schwartzman, commissaire d’exposition et conseiller pour des musées ou des collectionneurs, est une décision esthétique et économique pour adouber un objet dont la qualité plastique était encore litigieuse. Cette dénomination, en référant ni à une discipline artistique (par ex. architecture, cinéma, etc.) ni à une matière ou une technique (par ex. une huile, une sanguine, etc.), même si l’on put parler de *spraycan-art* ou de « pochoir de rue », ni à un genre (par ex. portrait, marine, etc.), mais à un lieu d’exécution et de présentation (la rue), cette dénomination agglomère des phénomènes historiquement indépendants les uns des autres. Essayons de les recenser : les inscriptions sauvages et clandestines, l’interventionnisme politique urbain en Europe, le muralisme mexicain, le graffiti nord-américain, la calligraphie de plein air en Extrême-Orient, des ornements symboliques à ciel ouvert en Afrique ou en Australie. À côté d’œuvres féministes engagées (Swoon, YZ), on peut trouver un jeu urbain comme Space Invader ou le *post-it war* aux significations plus ou moins ludiques.

3. Des conduites multiples

Cet agglomérat produit nécessairement des confusions, et par là même des volontés de distinction au nom d’un genre « pur ». Par exemple les activistes politiques de rue dénoncent les « vendus » œuvrant pour les galeries et musées. Les fans de *hip-hop*, rappellent que ce mouvement d’origine nord-américaine comprend musique, chant, danse, mixage et graffiti, avec des recherches plastiques sur le tag et le graff d’abord

inscrites dans une vie de quartier (les *block-parties*). Ils ne veulent donc pas être associés aux décorateurs urbains qui sont aujourd'hui à la solde des politiques de la ville. Le monde des marqueurs de rue comprend aussi les adeptes du *roller-blade*, du *mbx* et du *skate-board*³ qui peuvent être des sales garnements en mal de transgression, des initiés d'une culture de rue qui ne se prennent pas pour des artistes, des plasticiens plus ou moins inspirés, ou des alter-mondialistes portant masque d'Anonymous. C'est donc tout un monde de variété humaine, aux intentions diverses, qu'il convient d'abord d'observer, voire de recenser si tant est que la liste puisse être exhaustive. En tout cas elle est ouverte, et par là même évolutive. Des contresens entre une intention abstraitement universaliste et des usages locaux peuvent donc se produire, tel Zeus, désagréablement surpris d'être immédiatement emprisonné pour vandalisme à Singapour.

Du fait des échanges mondialisés, d'un marché de l'art qui a trouvé là de nouveaux produits pour une clientèle élargie pour des points de vente nouveaux (boutiques en ligne des artistes ou des galeristes), ces pratiques hétérogènes se rencontrent dans un mélange de rivalité et d'emprunts réciproques. Ainsi peut-on dire que le « graffiti » s'inscrit dans une école américaine, inclus dans un *street art* planétaire, ce *street art* étant lui-même clivé en deux grandes directions :

- l'interventionnisme *in situ* qui pense et pose des œuvres strictement en fonction d'un site (voir Bonom, ou Aubervilliers *In Situ*), avec des « activistes » (artistes activistes) ;
- l'art contemporain urbain, nouvelle catégorie du marché de l'art international qui transfère ces inscriptions de rue sur des supports mobiles, cessibles, commercialisables (toiles, tissus, objets, bibelots et gadgets) et par là même les dénaturent par la perte du fait-main pour la production numérique, du débordement pour l'encadrement, de la surimpression par autrui pour le tachisme, etc.

Selon les uns ou les autres ces directions peuvent être opposées, parallèles ou congruentes. Il n'y a donc pas de « doctrine de la rue », il n'y en a plus depuis que dans le film

³ À Bordeaux, l'ancienne caserne Niel, désaffectée, est actuellement dédiée à ces sports, avec les pistes idoinnes, dans une ambiance de graffs en tout genre.

Wild Style (1981) Lee Quinones accepte de transférer ses graffs sur des toiles à la demande d'un galeriste new yorkais.

Ce mouvement fut d'abord social ou socio-politique au sens où les inscriptions de rue ont historiquement été des marques populaires d'opposition à l'autorité (la rue contre le palais). Pour être reconnu comme culturel, il fallut redéfinir le concept de culture, en compréhension et en extension. Non plus en rester à la *cultura animi*, formatrice du jugement par la connaissance des humanités, mais s'ouvrir aux *primitive cultures* (Tylor 1871), les pratiques et représentations populaires étant porteuses de sens.

Pour penser un phénomène mondial, combinant par là même des événements à la fois hétérogènes et interdépendants, nous avons écarté certains schémas d'interprétation.

D'abord une théorie des valeurs.

La validation de ces pratiques de rues a pu se faire au nom de valeurs éthico-politiques. Ainsi Baudrillard dans *Kool Killer* (Baudrillard 1976) vantait la révolte des ghettos comme proclamation d'identité et de liberté communautaires contre l'humanisme bourgeois, avec parfois des erreurs d'appréciation du terrain, dues justement à une évaluation *a priori* positive⁴. Elle peut se faire au nom de valeurs esthétiques, tel Norman Mailer (Mailer & Naar 1974) comparant CAY 161 à Giotto, et donnant toutes ses lettres de noblesse au *writing art*. Cette évaluation esthétique, qui semblait une hérésie dans les années 1970, a fini par devenir une évidence quand les scripteurs se sont eux-mêmes pris pour des artistes, cherchant à affiner leur style et à produire des effets séduisants selon les règles classiques du graphisme (polychromie, ombrage, etc.), quand les marchands, commissaires-priseurs et commissaires d'exposition ont produit des arguments de vente flattant ces pratiques, quand une génération à l'œil formé par cette imagerie urbaine est arrivée à l'âge des responsabilités.

⁴ Par exemple il écrit que « ce sont toujours de jeunes Noirs ou Portoricains qui sont à l'origine du mouvement », alors que Taki 183 était d'ascendance grecque, que les historiens américains font remonter le graffiti aux vagabonds du rail, Blancs ou Noirs, gravant leur *moniker* sur les wagons, que le gang *Savage Nomads*, dans les années 1970, comprenait des jeunes de toutes origines (cf. Gastman & Neelon 2010).

Ces évaluations ont eu le mérite de faire évoluer les mentalités, mais reposaient sur des parti-pris scientifiquement douteux. Elles relevaient d'un désir de persuasion, et par là même d'un souci de communicabilité, quitte à fausser les faits et les intentions.

Le problème d'une théorie des valeurs tient en une sorte de débat académique pour savoir si le *graffiti-art* est un mal ou un bien, selon qu'on est du côté des conservateurs qui dénigrent toute valeur à une expression dite « sauvage », appuyé des juristes qui défendent un inaliénable droit de propriété (public ou privé), ou du côté des progressistes qui font de cette pratique urbaine un facteur d'évolution des rapports socio-politiques ou des représentations du vivre-ensemble. C'est ainsi un débat récurrent sur le vandalisme pourchassé ou assumé.

Ensuite le modèle de dissémination.

Selon celui-ci, une origine fécondante se serait dispersée de par le monde. On voit ainsi aux USA des tagueurs de la fin des années 1960 s'autoproclamer inventeurs du graffiti et prendre date pour signifier son expansion planétaire, tel Cornbread *Worlds first writer 1967*. Ce modèle répond à un souci d'hégémonie, affirmer la suprématie américaine par un *soft power* répondant à des attendus convenus : la culture américaine serait celle des inventeurs du graffiti, reprenant la mythologie des *pionniers* qui auraient diffusé leur art *all over the world*, de la France à la Corée, via la culture *hip-hop*. Cette expression d'un *leadership* culturel minore les traditions et apports des autres géographies de l'esprit, et occulte des significations politiques différentes d'un lieu à l'autre. Par exemple, le graffiti berlinois, attesté au moins depuis 1978⁵, développé surtout à partir de 1983, doit très peu au graffiti, même s'il est investi peu à peu par des graffeurs anglophones. Il relève plutôt de la tradition du slogan et de la caricature politiques, le mur devenant peu à peu un espace d'expression polyglotte, en allemand, français, anglais, italien, espagnol, majoritairement sur la liberté et l'amour. À partir de 1984 Thierry Noir et Christophe Bouchet couvrent le mur de Berlin de visages effa-

⁵ Cf. Bundesarchiv, référence B 145 Bild-00049284, titre *Berliner Mauer am Potsdamer Platz mit Blick nach Ost-Berlin (Le mur de Berlin à la Place Potsdamer avec vue sur Berlin est)*, 10 avril 1978, Klaus Lehnartz photographie.

rés. Un phénomène analogue s'est produit en Tunisie en 2012 et continue encore au Caire. Ces manifestations graphiques populaires, spontanées, ancrées dans l'intimité politique d'un pays sont étrangères à un principe de diffusion culturelle qui satisfait l'idéologie *mainstream* mais ne correspond pas au vécu de terrain. En outre, au sein même de la culture américaine, on assiste à une réécriture de l'histoire de l'art, au sens où certains montages *marketing* récents mettent dans le circuit de l'art des individus qui n'y ont pas contribué pendant quarante ans comme Cornbread ou Taki 183, cette rétrospective permettant de valider le style américain par une sorte d'antériorité qui ferait office de précession dans la durée. Le graffiti américain émerge à NYC dans les années 1970, mais il procède d'une histoire plus longue et plus dispersée (cf. Austin 2002). De même on passe à la trappe la culture *underground*, celle du *dissent* et du *protest*, celle des alternatives politiques au libéralisme économique, afin d'assurer une vision néo-libérale flatteuse, celle de l'intégration des minorités par le marché de l'art. Pour ma part, c'est ce que j'appelle une forme de *kitschification* : un prestige clinquant reposant sur l'appropriation par une classe des valeurs et effets d'une autre, en les prenant à contresens.

Contre ce modèle de dissémination, nous optons donc pour des émergences indépendantes, liées à des temps et espaces locaux, pris dans une convergence globale. Par exemple, le graffiti nord-américain est lié à des pratiques de vagabondages ferroviaires ou à une littérature de la route, quand en France l'interventionnisme de rue doit beaucoup au mouvement situationniste dès les années 1950, et à l'opposition à la force nucléaire militaire dès les années 1960.

Le problème de ces deux angles de vue tient à leur instrumentalisation du *street art* : ils en font le moyen d'une finalité politique ou économique sans se demander si telle est l'intention des activistes de rue. Certes, maints artistes sont conscients des enjeux politiques de leurs pratiques, et sont même engagés, mais ils sont avant tout soucieux de leur autonomie.

4. C'est pourquoi nous avons préféré le modèle des *processus de reconnaissance*

Cette conception, aujourd'hui représentée par Axel Honneth, remonte à Hegel (*Prozess des Anerkennens*) qui relevait deux grands processus inversement orientés : les dialectiques inhérentes au combat ou à l'amour.

Les grandes lignes de ces dialectiques de la répulsion ou de l'attraction des consciences permettent d'ordonner dans le temps les pratiques de rue. Surtout elles permettent de concilier l'intention pour soi et le statut conféré par autrui.

L'intention pour soi est la conscience qu'un individu a de lui-même ou la bonne conscience qu'il veut se donner en se justifiant au regard des autres. Par exemple, dernièrement je discutais avec Baro, un graffeur de trains suisse. Il avait un point de vue tranché, quasi sectaire, ce qui fut pris pour de l'intégrité par nos autres interlocuteurs. Il distinguait deux pratiques : son exercice commercial, consistant à décorer gentiment des espaces privés ou public, à la manière du graff — avec devis gratuit ! —, et sa pratique *anonymous* qui n'avait pas pour but de plaire, et même cherchait à déplaire égoïstement, faisant fi de la loi et du sentiment des autres.

Le statut conféré par autrui va de la réaction individuelle immédiate, hostile ou séduite, jusqu'à la patrimonialisation (par les musées et les écoles) en passant par toutes les dialectiques de la reconnaissance (combat, procès, médias, commande publique, honneurs, etc.)

En premier lieu celui de la *lutte* pour la reconnaissance, chaque élément étant pour l'autre une altérité radicale et incompatible. La coexistence impossible de deux affirmations hégémoniques antagonistes en un même temps et un même lieu aboutit à un rapport de subordination où le supérieur s'imagine avoir acquis la docilité du soumis et considère son point de vue comme légitime et universel, alors que le subordonné, malgré cette violence à son encontre, persiste dans son être propre en sourdine et s'entête à exprimer sa conception du monde (le graffiti). Mais cette résistance à ce qui est vécu comme une aliénation, dans laquelle il ne se reconnaît pas, ne peut s'opérer qu'en réfrénant toute expression libre et déclarée, donc sur le mode de la clandestinité (les mauvais lieux). Le soumis doit

donc prendre sur lui pour persister à être lui malgré l'autre. Mais, de son côté, cette intégration des contraintes a bel et bien une incidence sur lui-même qui le fait évoluer. S'il n'est pas aliéné par le supérieur, il n'en est pas moins altéré par la relation de *biais* qui constitue sa vérité entendue comme un moi amendé par la médiation d'autrui. Cette résistance devient ainsi une culture de l'ombre. Mais de l'autre côté, celui du supérieur qui pense être dans son bon droit, il y a un mépris pour une sous-culture, tenue pour illégale, illégitime, vandale. Cette autorité estime donc pouvoir la supprimer à juste titre, y compris dans ses lieux les moins fréquentables. Le nettoyage des murs est l'homologue d'une purification des esprits. La persistance et la récurrence même de ce qui est interprété comme vandalisme montre cependant que l'enjeu n'est pas anecdotique au sens où il ne s'agit pas d'un simple goût mais bien d'un engagement de tout son être. La réitération de pratiques jugées vandales remettent en question le pouvoir en place, mais surtout font apparaître le discrédit des autorités établies. Celles-ci rencontrent elles aussi leur contrainte : le caractère *réfractaire* du soumis qui lui renvoie sa force déviée, voire disloquée. L'autorité entre ainsi dans un processus de négociation pour laisser s'exprimer ce qui aspire à la liberté tout en voulant en contrôler l'intensité et l'orientation. Réciproquement le subordonné ne peut acquérir un rang égal qu'en intégrant pour partie les codes et modes d'expression de la tutelle dont il veut s'émanciper.

Concrètement cela répond à diverses *stratégies de mairies* : répression, canalisation, glorification.

Certaines ont édicté des lois très répressives avec des sanctions sévères, pourchassant chaque tagueur, graffeur ou pochoiriste. Certes les rues de la ville sont redevenues propres, aseptisées même puisque les rues ne sont plus des lieux à vivre, mais des lignes de circulation conçues pour des espaces publicitaires et comme déversoirs à centres commerciaux. De telles villes normées ne s'ouvrent plus à l'événement, comme ouverture des possibles indéterminés, mais sont l'application d'un principe de détermination à toutes les pratiques humaines. Elles sont foncièrement structurées par un principe d'obéissance. Comme l'a si bien signalé Shepard Fairey : *Obey* !

« Obéissez » ou « obéir » est le mot d'ordre qui a l'œil sur chaque citoyen.

D'autres mairies ont canalisé ces marques de rues par des espaces dédiés : pignons aveugles, rampes de skate, souterrains, friches industrielles, quais de gare ou de fleuve, etc. Cela répond donc à un partage du territoire amiable, les lieux historiques ou de prestige étant intacts de graffiti quand des espaces excentrés ou fonctionnels sont des spots de joutes graphiques. Cette reconnaissance peut même aller jusqu'à des commandes publiques à un artiste ou une équipe pour historier un bâtiment municipal (à Orly, à Chatenay-Malabry) qui devient par là même un signal d'urbanité. Ces vecteurs constituent bien une reconnaissance au sens où ils sont respectés comme expression dans laquelle les citoyens se retrouvent. Ils permettent donc de retisser le lien social en apportant une satisfaction psychologique et esthétique.

D'autres enfin, inversant le point de vue, non seulement observent cette expression et veulent en écouter le message, mais encore veulent lui donner une audience. Ces municipalités se veulent donc pionnières dans le *street art*, que ce soit Bari et Grottaglie, le XIII^e arrondissement de Paris, Détroit ou Berlin. Cette dernière ville est intéressante. *East Side Gallery* est devenu un *Denkmal*. Du coup ce reliquat du Mur change de statut. Alors qu'en 1990 le mur fut un magnifique lieu d'expression enfin libre et libérée, avec une variété de styles, une abondance de messages, chacun recouvrant l'autre sans délai, sans scrupule, il est devenu depuis 2009 un lieu de mémoire, chaque bloc de mur ayant été officiellement décoré de peintures mémorielles et didactiques. Dès lors ils sont — paradoxalement — recouverts d'un vernis anti-graffiti !

En second lieu, celui de l'amour. À la différence de la lutte qui répond à un principe d'antitypie où deux ne peuvent coexister dans un même espace sans s'exclure, l'amour répond à un principe de fusion où deux coexistent dans un même espace par une inclusion réciproque et mutuelle. Cet amour, par delà l'affectivité qui l'anime, est la compréhension de ce qui fait sens chez l'autre. C'est pourquoi ce sont bien souvent des artistes sensibles aux expressions populaires qui ont détecté les graffiti en donnant du sens à ce qui était tenu pour méprisable. Dans

l'amour j'inclus également cette expérience esthétique qui consiste en une surprise au détour d'une rue. Émotion, altération, désir de connaître l'artiste...

5. Toute une série de médiateurs est donc intervenue

Dans l'ensemble du processus de reconnaissance du graffiti-art et du *street art*, il faut veiller à, soi-même, ne pas réécrire l'histoire de façon linéaire quand elle paraît stochastique. Pour que les graffiti émergeassent, il fallut qu'ils fussent intéressants.

Qu'est-ce qui est digne d'intérêt ou, pour reprendre le mot de Heidegger, digne de question (*Fragwürdig*) ? Une telle question présuppose qu'il y ait des sujets dignes d'intérêt (Dieu, moi et le monde) et des sujets bas et vils. Même si Aristote pensait qu'on pouvait apprendre d'un ver de terre, même si Wittgenstein (1966, p. 93) s'essaya à analyser l'écriture de graffiti, maints philosophes, en quête de principes universels et nécessaires n'y prêtèrent aucune attention. Il ne fut même pas déprécié, car, pire que tout, il fut inexistant. Le graffiti fut tenu pour un *signe insignifiant*, sans sémantique ni syntaxe, étant soit l'expression machinale de nos rêvasseries soit l'expression honteuse de nos frustrations. En revanche pour l'historien, particulièrement *le préhistorien, ou l'anthropologue*, en manque de documents, il faut faire flèche de tout bois. Tout est alors digne d'intérêt et source d'apprentissage. C'est toute la valeur d'une culture matérielle que de pouvoir reconstituer l'ordre d'une société à partir de ses rebuts. Il n'est donc pas étonnant que le premier regard scientifique sur les graffiti fut celui des historiens, des paléographes et épigraphes, suivis des anthropologues.

5.1 Les intercesseurs

Les savants historiens ethnologues, sociologues, sémioticiens — Dès 1854, Raphaël Garrucci (1856) fit un relevé des graffitis de Pompéi, ville devenue célèbre pour ses graffitis satiriques ou érotiques, quoique de qualité inégale. Les historiens prirent les graffiti au sérieux, voyant dans ces inscriptions une source de leçons et une forme d'expression à part entière. Toutefois le terme resta équivoque. Génériquement les graffitis

sont des dessins maladroits, intempestifs, clandestins, posés sur des murs, des rochers ou des arbres. Encore n'était-ce qu'un tout début de l'art, quasi accidentel, assurément anecdotique.

Dans l'histoire des idées et des représentations, l'interprétation des graffitis changea par l'exploration de grottes préhistoriques ornées en Espagne (Altamira) et en France (Font-de-Gaume), à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Vers 1930 certains penseurs et artistes, indépendants les uns des autres, convergèrent cependant pour leur donner une consistance affective et cognitive, une cohérence psychologique, et une signification sociale.

Georges-Henri Luquet fut le premier à réhabiliter les graffiti, ne donnant plus au mot une connotation péjorative, mais posant le *graffite*⁶ comme premier mode d'expression de l'esprit humain, par une analogie entre l'évolution de l'humanité et le progrès psychologique de l'individu, à partir de l'idée que le dessin est un élément constitutif des apprentissages. Dans *L'art et la religion des hommes fossiles*, Luquet (1926, p. 151), selon des hypothèses de psychologie expérimentale, voit les graffitis comme des dessins de transition entre le fortuit et l'intentionnel, entre le mécanique et le créatif⁷.

Réduite à des initiales qui préservent l'incognito, le graffiti attribue ce dessin-ci à X, Y ou Z, mais sans identification possible de l'auteur. L'intention n'est pas alors de faire œuvre dans une relation à autrui, mais, dans un rapport de soi à soi, de commémorer son passage. Cette commémoration de soi se pense malgré tout en regard d'un tiers regard hypothétique susceptible de la reconnaître.

Les propriétés du graffite comportent alors des éléments physiques et moraux qui vont être des constantes retrouvées dans les graffiti contemporains :

– marquage d'un support par soustraction (gravure, déchirure, lacération) ou par addition (peinture, collages) ;

⁶ Nous reprenons ici le terme de Luquet, singulier de *graffiti*. On pourrait dire aussi *graffito*. Parler de « graffite » permettait d'éviter la connotation péjorative du terme de graffiti et de donner à ces marques l'objectivité d'un nouveau corpus scientifique.

⁷ Dans la grotte Chauvet (30 000 ans ACN), le préhistorien Jean Clottes a observé que maints dessins ou signes pariétaux recouvraient des griffades d'ours accidentelles.

- schématisation par réduction d'une figure à ses lignes de force, ou par symbolisme ;
- répétition par réitération d'un même motif sur une même surface ou selon une trajectoire ;
- contradiction entre l'affirmation de soi et sa dissimulation, par un geste expressif et une tendance à l'action clandestine ou dans un lieu réservé ;
- appel à la reconnaissance d'autrui par une apostrophe ou une interpellation du spectateur, ou par une action culturelle, ou par un emplacement qui sollicite un regard et une réaction.

Au même moment, au plan ethnographique, Marcel Griaule collecta en 1928 des graffiti d'Abyssinie, prudemment présentés comme des « documents » répondant à un souci scientifique, agissant pour une mission du Ministère de l'Instruction Publique (Griaule 1928, p. 5-6, 11-17). Compte tenu des préjugés de son temps, il fut contraint de concéder que ces dessins pussent être pris pour des « graffiti enfantins ». Nonobstant il s'engagea, voyant dans ces silhouettes un « art abyssin » digne de « l'histoire de l'art en général », instructif « au point de vue de l'art graphique », propre à servir « le progrès de nos propres arts ». Griaule introduisit ainsi par petites touches un renversement des normes de goût.

Les artistes — Les arts visuels : Brassai, Dubuffet, Villéglé, Zlotykamien, Ernest Pignon-Ernest, Basquiat, Keith Haring, Martha Cooper.

Il faut ici saluer le photographe Brassai qui, dès 1920-1930, fut sensible à la forme d'art brut ou d'art modeste des graffitis. Contre un réductionnisme il voulut les sortir des curiosités ethnographiques comme des supposés caprices d'enfants pour les poser comme « L'art bâtard des rues mal famées » écrivait-il, de manière visionnaire en 1934 (Brassai 1934). Il inversa la perspective : ce qui importe n'est pas l'intention de tel ou tel, délicate à établir ou à apprécier, souvent hypothétique, mais bien l'œuvre même, seul référent objectif, dont le « passé, [l']histoire, s'ils aident à éclairer le phénomène de la création artistique, ne peuvent que troubler notre jugement » (*id.*, p. 145). Le jugement esthétique et artistique est désorienté, car il cherche confirmation de ce qu'il goûte déjà plutôt que de s'aventurer vers des estimations inédites. Son insatisfaction est

l'effet d'une faiblesse du jugement qui n'arrive pas à ordonner la singularité d'une innovation artistique sous les généralités du déjà-connu.

Pour les graffitis, l'absence de généalogie ou de signature ne nuit donc pas à leur appréciation esthétique, car c'est bien à une esthétique du graffiti qu'il décille nos yeux. Le mur a une vertu « maïeutique », pour reprendre son mot (*id.*, p. 140) : il libère l'expression et l'invention de formes spontanées à condition qu'il soit un espace protégé, à part, permettant la libre expression de l'intimité. Ce mur est un écran de protection qui devient écran de projection. Il peut même être une forme de résistance, s'inscrivant dans l'art moderne, qui pourrait n'être que « le porte-drapeau d'une sourde insurrection contre les méfaits d'une civilisation mécanisée » (*id.*, p. 9).

La reconnaissance ne se limite pas au fonds européen. Un processus autonome s'est constitué en Amérique du Nord, mais sur une ligne plus sociologique que politique, avec une rapide intervention du marché. Cela n'exclut pas les échanges entre les deux rives de l'Atlantique, en particulier grâce, encore une fois, à Brassai.

Il est, en effet, un médiateur entre l'Europe et l'Amérique du Nord, via les expositions du MoMa de New York. Dès 1956 le MoMa consacre une exposition à ses photographies de graffitis comme « fleurs sauvages de l'art »⁸, selon une formule du photographe. L'exposition est intitulée : *Language of the wall (graffiti)*. En 1968, une autre exposition consacrée à son œuvre générale présente également quelques photographies de graffiti⁹. Brassai fait d'autant plus la jonction entre Paris et New York qu'il est entouré d'Américains francophiles comme Henry Miller ou Lawrence Durrell qui lui consacra un essai.

S'installe ainsi dans l'univers muséal new-yorkais, l'idée que le graffiti participe du monde de l'art. En 1989, une exposition consacrée à Tapiès présente ses peintures comme des *graffiti-like markings*, des « tracés façon graffiti ». Enfin, quand, en

⁸ Cf. Archives du MoMa, 100, 23 octobre 1956, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2131/releases/MOMA_1956_0112_100.pdf?2010.

⁹ Cf. Archives du MoMa, 109, 29 octobre 1968, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4135/releases/MOMA_1968_July-December_0067_109.pdf?2010.

1991, Kirk Varnedoe dirige l'exposition *High and low, modern art and popular culture*, la route qui mène de Paris à New York passe par les graffiti comme par les affiches lacérées de Raymond Hains et Jacques Villégé.

Les arts littéraires — Desnos, Sartre (les affiches lacérées, *La Nausée*, 1938), Eluard (*Liberté*, 1942), Aragon (*L'Affiche rouge*, février 1944), Léon-Paul Fargue et André Beucler dans *Composite* (1945, p. 53¹⁰), Norman Mailer.

5.2 Les adoubeurs (ceux qui instituent et raccommodent)

Les promoteurs — Hugo Martinez, étudiant en sociologie au City College de New York et d'origine portoricaine, monta en 1972 le projet *United Graffiti Artists*, pour reconnaître et légitimer ce qui, en son temps, n'avait rien d'artistique dans son exécution et dans ses motivations. Il le fit avec les artistes membres fondateurs du *UGA crew* comme SJK 171, Snake et Stitch₁, Mike 171, CoCo 144, Henry 161. Ils sélectionnèrent les artistes les plus en vogue du moment et organisèrent la toute première exposition *Graffiti* à la Razor Gallery, à SoHo.

Les politiques — Ils sont pris entre deux feux. Entre un sentiment populaire selon lequel le tag est inquiétant, est un signe de friche urbaine, et une revendication avant-gardiste selon laquelle l'art de rue contient les valeurs de demain. Jack Lang eut le mérite de choisir son camp, de s'y tenir, que ce soit de la première affiche commandée à Speedy Graphito en 1985 au mur d'El Seed à l'Institut du Monde Arabe en juin 2014.

Les prolongateurs par des usages artistiques dérivés — Le cinéma, la mode, le design, l'urbanisme voient dans le *street art* une source de décors, de visuels actuels, d'appropriation de l'espace et de la ville par les habitants eux-mêmes.

6. Conclusion

Si la patrimonialisation du *street art* est engagée, sa reconnaissance n'est pas acquise, ou plus exactement elle suit un

¹⁰ Fargue y parle d'un graffiti résistant la Luftvache, victime du « service-des-torchons-pour-l'effacement-des-graffites ». Je remercie Jan Baetens de m'avoir signalé cette occurrence du graffiti réfractaire.

circuit qui n'est pas celui de la culture légitime qui voudrait pourtant l'intégrer selon ses codes à elle.

En effet, si le *street art* a eu besoin de médiateurs, venus de *l'intelligentsia*, il devient lui-même maintenant un médiateur de situation sociale et intégrateur de « minorités » déclassées.

La reconnaissance du *street art* comme pratique populaire passe par les mairies en mal de politique sociale : comment vivre les territoires, les faire vivre, en faire des lieux du bien-vivre-ensemble ? Comment refuser la juxtaposition de communautés hermétiques les unes aux autres, voire hostiles, pour penser et vivre une coexistence constructive ? Justement en valorisant le *street art* comme culture du métissage culturel et du métissage urbain. Je pense que le *street art* est une métaphore de notre monde avec sa communication mêlée, intriquée, surimprimée, saturée, raturée. Une métaphore des aiguillages de nos vies, ramifiées en tous sens. Se joue peut-être dans le *street art* une forme de créolisation : où le *hip-hop* de Gennevilliers veut parler français, où les rues d'Aulnay accueillent un guerrier bantou et celles de Paris, un tableau de Klimt, où les trompe l'œil du Caire clament la liberté, ou des sérigraphies dénoncent les impérialismes tout en faisant tourner le marché, où le *street art* de média démocrate devient un véhicule intégriste.

Le *street art* est ainsi un indicateur *urbain*. L'adjectif urbain un double sens intéressant. Au sens géographique est urbain ce qui relève de l'organisation des villes. L'art urbain est celui qui se pense depuis la ville comme lieu d'inspiration et d'exposition, comme matériau et forme de l'œuvre. Au sens moral est urbain ce qui présente les caractères de la vie collective : courtois, amène, affable, serviable. La ville est civile, l'urbanisme est plein d'urbanité.

Il me semble que le devenir du *street art*, tient moins en sa patrimonialisation, sa muséification que dans sa façon de redonner des couleurs à nos espaces publics pour qu'ils soient meilleurs à vivre ensemble.

Références bibliographiques

- Austin Joe (2002). *Taking the train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City*, New York, Columbia U.P.
- Baudrillard Jean (1976). « Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes », in *L'échange symbolique ou la mort*, Paris, Gallimard ; rééd. Les Partisans du Moindre Effort, 2005.
- Beucler André & Fargue Léon-Paul (1945). *Composite*, Paris, O.C.I.A.
- Brassä [Gyula Halász, dit] (1934). « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, 3/4, 1933-34.
- Cesaretti Gusmano (1975). *Street Writers: A Guide Tour of Chicano Graffiti*, Los Angeles, Acrobat Books.
- Chalfant Henry & Cooper Martha (1984). *Subway Art*, New York, Henry Holt and Company.
- Desnos Robert (1937). « Au pied du mur », *Arts et Métiers graphiques*, 57, p. 45-49.
- Etter Margrit (1979). *Spraybilder in Zürich: eine psychologische Studie*, Zurich, Galerie G. Arrigo.
- Garrucci Raphaël (1856). *Graffiti de Pompei : Inscriptions et gravures tracées au stylet recueillies et interprétées par Raphaël Garrucci*, 2^{de} éd. augmentée, Paris, Duprat.
- Gastman Roger & Neelon Caleb (2010). *The History of American Graffiti*, New York, Harper Design.
- Grasskamp Walter (1982). « Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder », in *Kunstforum International* 50.
- Griaule Marcel (1928). *Silhouettes et graffiti abyssins*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- Janis Sidney (1983). *Postgraffiti*, New York, Sidney Janis Gallery.
- Luquet Georges-Henri (1926). *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, Masson.
- Mailer Norman & Naar Jon (1974). *The Faith of Graffiti*, New York, Harper Collins Publishers, 2009.
- Marchi Pino (1977). *Italia Spray : storia dell'ultima Italia scritta sui muri*, Florence, Vallecchi.
- Tylor Edward B. (1871). *Primitive Culture*, Mineola, NY, Dover Publications, 2016.
- Wittgenstein Ludwig (1966). *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971.

Le design produit, un média (pas) comme les autres

Anthony Mathé

1. Introduction

Parmi les différents objets communicationnels émergents qui circulent dans notre société et qui peuvent être définis comme un média, il en est un qui, parce qu'il passe souvent inaperçu, est peut-être l'un des plus intrigants : il s'agit du design produit, plus communément appelé en entreprise *packaging*, hyperonyme désignant aussi bien le design du produit que son conditionnement.

Sous des dehors a priori accessibles (pour des raisons commerciales, un produit se doit — généralement — d'être clair et compréhensible en termes de fonctions et de messages), il résiste à l'analyse du fait de sa complexité : le design produit articule en effet plusieurs systèmes langagiers qui ouvrent chacun des possibilités de lecture et ne font sens ensemble, éventuellement, qu'au regard d'une expérience de perception en contexte d'usage et d'une pratique sociale bien définie.

Un emballage, une cannette de bière, un petit pot pour bébé, un flacon de parfum ou même un sac à main construisent du sens par un jeu de syncrétisme qu'il est plus facile de supputer que d'intégrer dans un parcours d'analyse homogène et reductible. C'est que le produit lui-même ne guide pas toujours l'interprétation : il peut n'être qu'un prétexte à construire une signification qui le déborde. Ce débordement, cette polyphonie, ce processus de co-construction avec l'utilisateur découle directement de sa nature de média.

En l'occurrence, la composante médiatique des produits se révèle comme une clef pour l'interprétation mais peut être aussi une solution marketing : ce sont à la fois des vecteurs de signification (du fait d'un certain mode de structuration de la signification via une temporalité) et des réceptacles de projection de contenus. Nous faisons l'hypothèse que cela marche de concert, selon un mouvement dialectique plutôt que de causalité linéaire, et cherchons à établir un équilibre entre ces deux pôles que sont le « sens construit » et le « sens projeté », la valeur sociale et symbolique d'un produit étant une négociation entre les deux, un sens « co-construit ». Il s'agit d'éviter deux risques : celui de tomber dans la surinterprétation (défaut de projection) et celui qui consiste à neutraliser méthodologiquement l'incidence du contexte sur l'expression (défaut d'immanence).

Les stratèges commerciaux des marques l'ont bien compris : les produits sont l'objet de médiations, de projections de sens et de contenus, sujets à la surinterprétation et à des détournements qui révèlent au grand jour certaines de leurs potentialités. Si le produit est un maillon clef dans une activité symbolique et économique, son apparence demeure un lieu de risques et de défis. L'enjeu se pose en effet à la fois en termes d'image ou de *branding* et en termes de relation client et de business, au sens strict. On comprend mieux pourquoi analyser un packaging en tant que « média » — et non simplement en tant que « contenant » — fait l'objet de nombreuses demandes d'expertise de la part des entreprises et des cabinets de conseil. C'est cette interrogation proprement stratégique sur la « vie active » des produits que nous souhaitons relayer ici, en reportant le débat sur la méthodologie d'analyse.

Pour cela, le socle de l'analyse sémiotique garde son efficacité : sur la base de notre expérience des corpus, il apparaît clairement que le sens des produits se joue en premier lieu dans leur matérialité formelle et par la structuration interne de leurs plans sémantique, symbolique, narratif, rhétorique et esthétique, ainsi que dans leur rapport à l'énonciation de marque. Il y a une temporalité propre à l'usager qui peut être appliquée au design produit. Une fois cela mis en place, il importe toutefois d'ajouter que tout peut encore être remis en jeu, déjoué ou court-circuité, par des réappropriations multiples

que l'on ne peut jamais tout à fait anticiper. Certaines peuvent être attendues mais le monde des produits réserve de nombreuses surprises édifiantes.

Tout en capitalisant sur les recherches théoriques les plus récentes en sémiotique de tradition greimassienne, cet exposé propose de partager un protocole d'analyse opérationnel qui a été élaboré en confrontant les savoir-faire sémiotiques aux questions pratiques rencontrées sur le terrain, en entreprise. Notre parti est de focaliser l'attention sur la temporalité de l'expérience même du design produit. Après avoir présenté les principes et les conditions fondamentales de l'analyse (partie 1) et expliqué à l'aide d'un exemple cosmétique la structure d'un protocole adapté au design produit (partie 2), nous proposons une étude de cas (partie 3) portant sur un flacon de parfum féminin pour montrer comment appliquer notre protocole et questionner le design produit en tant que média. Trois temps qui conduisent donc progressivement de la théorie à la pratique.

2. Le produit, quels niveaux de pertinence d'analyse ?

Puisque *l'opérationnalité* de la sémiotique est au cœur de notre pratique, c'est donc de méthodologie que nous allons d'abord parler. Avant de présenter les étapes de notre protocole d'analyse sémiotique du packaging et du design produit, quelques remarques s'imposent sur les soubassements de l'approche.

2.1 Les conditions de l'analyse

La première question qui se pose avec un objet aussi complexe que le design produit, terme qui recouvre aussi bien le produit que son éventuel conditionnement, c'est de savoir par où commencer l'analyse sémiotique. Loin d'être naïve, c'est une question fondamentale posée au sémioticien pour tout objet mis à l'étude.

L'analyse sémiotique ne se fait pas le nez en l'air et il faut commencer par décrire l'objet d'étude tel qu'il se présente, en partant de sa matérialité, « au moins dans un premier temps », comme disait Greimas, afin de mettre à plat ses composantes et sa dynamique intrinsèque. Les récits, les valeurs, les ima-

ginaires, les contenus associés, tout cela vient après la description formelle.

Partir de la matérialité du produit ne signifie nullement s'en tenir à elle, surtout si la nature médiatique du projet est en jeu. C'est l'étape initiale avant d'ouvrir l'enquête à l'interaction avec le sujet de l'expérience. Cette ouverture est requise pour tordre le cou à la tentation de l'ontologisme et éviter de se réfugier derrière l'être de l'objet¹.

En l'occurrence, si l'on se place dans une perspective information-communication, s'intéresser à l'interaction, c'est interroger les interactions possibles avec le produit, ce qui conduit à étudier successivement l'objet au regard d'une gestuelle, au regard d'un usage, d'une situation, d'une pratique sociale, d'un univers concurrentiel, d'un contexte culturel, de valeurs, etc.

2.2 La matérialité en question

Considérer la matérialité du produit est ainsi le point de départ d'un parcours d'analyse qui s'ouvre à toutes les dimensions de la culture. Pivot de notre enquête, sa matérialité n'en est pas moins problématique.

Que ce soit en amont ou en aval de sa production, nous pouvons décrire le packaging en termes sémiotiques à partir de certaines variables matérielles qui se donnent à la perception et peuvent être isolées :

- 1° les variables touchant à sa *forme* (format, design, volume, hauteur, largeur, profondeur, matière, texture, poids, etc.),
- 2° les variables touchant à sa *surface* (inscriptions iconiques, textuelles, graphiques, chromatiques, etc.²),

¹ L'ontologisme — comme le psychologisme — ne saurait avoir cours en sémiotique. Ce n'est pas parce que nous étudions un objet qu'il faut se réfugier derrière lui : le sens d'un packaging n'est pas dans « l'essence » de l'objet mais dans son interaction avec un usager entre autres. Ce n'est pas l'être de l'objet qui permettra de comprendre la signification d'un packaging existant ni d'évaluer deux pistes de packaging envisagées pour un lancement, mais une approche multiple et variée qui mettra en question sa structure, son apparence, son usage, ses valeurs, son rapport à la pratique sociale afférente, etc.

² Étudiant la dimension paradigmatique de la surface du packaging, Marina Cavassilas (2007) souligne que la description visuelle s'intéressera tout particulièrement aux catégories chromatiques (teinte, association, saturation),

3° les variables touchant à ses *fonctions* (marketing, contenance, haptique, usage social).

L'identification de ces données élémentaires peut nous aider à comprendre la nature du problème qui se pose avec l'analyse ouverte du packaging. En le considérant à la fois comme un « signe » tridimensionnel (un objet, un corps), comme un « signe » médiatique (une médiation, une « image », une configuration syncrétique) et comme un « signe » prothétique (un outil d'action surdéterminé par une pratique sociale et un objectif), le design produit révèle sa complexité d'objet : nous sommes confrontés au problème de son unité en tant qu'ensemble signifiant.

La question pratique et théorique est de savoir comment articuler ces trois points de vue distincts — *forme, surface, fonctions* — dans le cadre d'une analyse continue, compte tenu du fait que chacun peut faire l'objet d'appropriations spécifiques ou de projections. L'opérationnalité de la sémiotique suppose en effet de trouver une voie intégrative qui soit autre chose qu'une juxtaposition de points de vue. Quelle perspective adopter pour articuler et intégrer ces trois points de vue dans un même parcours ?

Sans sortir du champ du langage, il nous semble que la réponse est du côté de l'utilisateur, non du packaging en soi, et touche à la notion d'expérience sémiotique, notion appelée par celle d'interaction. Cette expérience se passe dans un temps propre à l'utilisateur. C'est la prise en compte de *l'expérience* que l'utilisateur — certes conditionnel en sémiotique — peut avoir du produit qui va permettre de séquencer l'analyse des différentes variables et de les intégrer comme autant de niveaux de pertinence sémiotiques du packaging. Le couple objet-utilisateur se matérialise par l'expérience en tant que processus temporel. C'est la temporalité qui lie l'utilisateur au produit qui est à la base de notre approche et qui autorise un regard multimodal sur le design produit.

aux catégories du contraste (netteté versus flou), aux catégories de la lumière (jaune, blanche, halon, clair-obscur), aux catégories topologiques (place du logo) et aux catégories du point de vue (frontal, contre-plongée, aérien). À partir de ces différentes catégories, l'analyse sémiotique peut questionner les composantes figuratives et plastiques.

On évite ainsi de s'enfermer dans la matérialité stricte de l'objet et l'on se donne en revanche les moyens d'intégrer toutes les interactions possibles (l'usage du produit, la gestuelle, l'ergonomie, la situation, mais encore, le rapport à la pratique sociale afférente, au contexte culturel, etc.) dans un parcours unitaire d'analyse adapté à sa nature médiatique.

2.3 Les niveaux de pertinence de l'analyse

Pour résoudre le *hiatus* existant entre tous ces points de vue possibles sur le design produit — sans oublier ceux liés aux interactions — et élaborer une approche méthodologique cohérente et efficace, nous avons tiré leçon des recherches de Jacques Fontanille (2008) menées sur les pratiques sémiotiques et sur les niveaux de pertinence sémiotiques.

Le principe théorique que nous opérationnalisons ici peut être présenté de façon simple : *textes, images, objets, médias, pratiques, situations* et *formes de vie* constituent autant de paliers sémiotiques du plan de l'expression de la culture articulés et enchâssés les uns dans les autres. Chaque niveau peut être analysé soit en rapport avec le palier sémiotique « inférieur » (du média au texte, du texte aux signes), soit avec le palier sémiotique « supérieur » (par exemple, pour ce qui nous concerne, du naming³ à l'objet ou de l'objet à la pratique sociale afférente). Les niveaux de pertinence fonctionnent comme des parcours articulant et hiérarchisant les différents plans de signification. Présentés de la sorte, les niveaux de pertinence s'analysent tantôt séparément, tantôt en interaction, en fonction des besoins concrets et de l'objectif d'étude.

Dès lors, la *forme* du packaging peut être considérée selon deux points de vue : (i) en tant que manifestation ; on l'analyse alors pour elle-même ; (ii) en tant que manifestante ; on l'étudie en tant que support de la surface.

La *surface* est une manifestation très intéressante sur les plans cognitifs et passionnels, du fait de sa richesse narrative et de son caractère plurisémiotique. En intégrant et en complétant les informations données par la forme, elle donne des informations sur l'usage effectif du produit. Elle intègre

³ Soit la pratique professionnelle consistant à donner un nom à un produit.

également le nom du produit, qui nourrit en retour la lecture de la forme, sans oublier bien évidemment la présence du nom de la marque.

Reste la question de la *fonction*, manifestée conjointement par la forme et par la surface : elle entre en rapport avec la pratique sociale afférente (conventions, normes, doxas, valeurs), laquelle surdétermine la signification et la valeur du packaging et pose la question de la stratégie de son exposition.

L'intégration progressive des données permet ainsi de résoudre le hiatus existant entre la forme, la surface et la fonction et ouvre l'analyse du packaging à d'autres phénomènes de sens essentiels à sa compréhension et à son explication en tant que processus communicationnel.

Adopter le point de vue de la temporalité propre à l'expérience sémiotique, c'est-à-dire du processus d'interaction entre le design produit et un sujet, permet de considérer le packaging comme un média au sens fort, pris dans un réseau de significations à dénouer. Sans doute intégrerait-on avec profit d'autres objets sémiotiques (tel que les médias à proprement parler, les publicités, les stratégies, etc.) en rapport direct et contigu avec le packaging. Toutefois, pour un sémioticien travaillant en milieu professionnel, pragmatisme (*ce que l'on peut faire dans les délais impartis*) et pertinence (*ce que l'on doit faire pour résoudre le problème*) constituent des impératifs qui orientent et cadrent le travail.

3. Vers un protocole d'analyse sémiotique du packaging

Telle une trame minimale en attente d'application, notre protocole est un questionnement ouvert sur les *formes signifiantes* qui circulent au sein des pratiques communicationnelles.

Notre exigence a été de concevoir un protocole d'analyse à la fois suffisamment général pour objectiver toutes les formes existantes de packaging et fournir un cadre de travail opérationnel à un maximum de situations, et suffisamment spécifique et technique pour s'appliquer à chaque cas particulier sans nier sa singularité. Bref, un modèle générique qui puisse être optimisé et modulé au cas par cas.

Ce modèle a été développé à partir du terrain et des questions récurrentes qui nous sont posées dans le milieu des grandes entreprises : puissance narrative et symbolique du projet, valeurs de marque, logique sectorielle et univers concurrentiels, appropriations spécifiques à un contexte culturel, etc., sont les problèmes d'entreprise qui motivent une expertise sémiotique.

Ces questions récurrentes se posent tant en amont (lors de la conception) qu'en aval de la production du packaging (lors de sa rénovation par exemple), regroupées en fonction des points de vue qu'elles construisent. Elles ont permis de mettre en place une logique répondant à un principe de simplicité, respectueux du caractère progressif des étapes de la production.

3.1 Les quatre temps du protocole d'analyse sémiotique

Structuré à partir de questionnements propres à l'entreprise mais entrant en résonance avec les savoirs sémiotiques, notre protocole d'analyse permet de décrire, d'analyser et d'évaluer progressivement le packaging et de montrer comment les récits et les valeurs se construisent et se modifient selon les points de vue.

Dès lors, pour transposer et opérationnaliser les savoirs théoriques et les adapter à la demande sociale qui a sa propre logique et des impératifs distincts de la recherche, la construction méthodologique que nous proposons introduit un séquençage en quatre temps.

Les quatre temps du protocole sont les suivants.

1° *Expression* : le packaging est étudié « en soi ».

Il est procédé à une analyse du packaging par étapes afin de rendre compte de ses différentes composantes immanentes selon l'ordre suivant : structure, plastique, thématique, sémantique, sémio-narrativité, esthétique. Ce parcours progressif conduit de la forme au récit, puis à l'esthétique, et permet d'interroger la cohérence du projet au regard de sa cohésion interne.

2° *Comparaison* : un packaging donné est étudié au regard d'autres packagings.

Puisque le sens naît de la différence, la prise en compte de données équivalentes (concurrence, comparaison hors secteur)

permet d'établir une analyse paradigmatique du domaine — ou de certains de ses aspects spécifiques — et de confronter concrètement les documents à d'autres formes et d'autres pratiques de production. La comparaison permet de mettre en perspective la cohérence du projet — explicitée à l'étape précédente — et d'explicitier sa pertinence en contexte. La compréhension des usages des concurrents et des pratiques de marché permet d'introduire des critères et des items qui rendent l'évaluation en contexte la plus objective et neutre possible.

3° *Énonciations* : le packaging est étudié au regard de la marque.

L'analyse du projet rapportée à la marque procède en plusieurs temps qui consistent à s'intéresser successivement (1) à l'entreprise réelle (son histoire ; son patrimoine, son cœur de métier ; sa légitimité, sa crédibilité, sa culture d'entreprise, sa culture en entreprise, son image), (2) à la « forme-marque » en tant qu'instance de discours (Semprini 1995) qui prend en charge l'assomption du packaging et l'enrichit (son monde possible, son dispositif communicationnel, ses valeurs, son style) et (3) à la marque en tant qu'« être culturel », pour reprendre ici une expression de Jeanneret (2008) (ses circulations socio-médiatiques, ses appropriations multiples par les cibles et sa co-construction avec les publics qui sont autant de remises en jeu des valeurs énoncées).

S'interroger successivement sur la culture de l'entreprise, sur l'image de la marque aujourd'hui, puis sur sa valeur sociale aux yeux des usagers⁴ permet de prendre de la distance par rapport au packaging et de démultiplier les questions nouvelles pour enrichir le parcours d'analyse. Que se passe-t-il lors de la lecture du packaging si je sais que telle marque est réputée pour être cool, ludique et innovante ? ou au contraire, si elle est statutaire, classique et moins innovante ? Les réponses ne remettent pas en cause les étapes précédentes, elles les

⁴ En entreprise, on parle ainsi de « brand utility » et de « social purpose » pour désigner cette valeur sociale de la marque, au-delà du marketing. Référence emblématique, Simon Sinek pose ainsi la question du « why » sur ces points (en opposition au « how » et au « what »). Il est clair que « utility » est une notion qui renvoie à la terminologie du design comme des sciences sociales.

complètent et les enrichissent. Les informations prises en compte sont posées et leur analyse est située.

4° *Cultures* : le packaging est étudié au regard du contexte culturel.

L'analyse rapportée aux pratiques sociales afférentes et au contexte culturel correspond à un questionnement sur le sens commun et sur la valeur sociale des données ; c'est le moment de se poser la question du « pourquoi » au-delà du « comment » et de confronter les documents aux pratiques sociales, d'étudier leur valeur sociale dans le cadres d'usages spécifiques ; c'est aussi l'occasion d'approfondir l'analyse des évocations culturelles susceptibles d'être associées et les connotations socioculturelles à l'aide de dictionnaires, de recherches documentaires et en faisant appel à des spécialistes de chaque culture, selon les besoins.

Prenons le temps de quelques explications avant de passer au cas d'étude.

3.2 De l'importance du séquençage temporel

Pour rendre compte de l'expérience symbolique, synesthésique et esthétique d'un design produit, un séquençage dans le parcours d'analyse qui suit la temporalité de l'utilisateur se révèle utile : trois temps pour trois étapes de description et d'analyse de la forme, de la surface et de la fonction. Ce séquençage analytique propose d'articuler :

- 1° l'expérience possible *avant* l'usage et la prise en main,
- 2° l'expérience *pendant* la saisie et/ou l'usage du produit, et
- 3° l'expérience *après* l'usage et la manipulation.

Pourquoi segmenter ainsi les temps d'analyse ? La réponse est simple : pour isoler des phénomènes de sens en suivant un découpage en fonction de la temporalité propre à l'utilisateur. L'usage du produit est l'assise nous permettant de rendre compte de l'expérience du design produit en tant que média. C'est parce qu'ils fonctionnent comme des médias qu'ils résistent à leur consommation et dépassent leur fonction de contenance.

Dès lors, on peut envisager de scénariser un peu plus cette approche en supposant que le produit peut être inconnu de l'utilisateur ou qu'il a déjà été manipulé : puisque le sens naît de

l'interaction, il est supposé qu'un packaging n'aura pas la même signification lors de sa première manipulation ou lorsque qu'il a déjà été manipulé (ou qu'il l'est quotidiennement). L'usage du média participe de sa signification dans le temps — de sa *trivialité*, pour reprendre Jeanneret.

Toutes les études sémiotiques de packaging en entreprise ne concernent pas en effet des projets nouveaux et inédits ; la question du renouvellement d'un packaging⁵ conduit régulièrement à réaliser des bilans sémiotiques.

4. Cas d'étude — Le potentiel narratif et médiatique des flacons de parfum. L'exemple de *Loverdose*

Afin d'illustrer l'opérationnalité du protocole d'analyse, en particulier des étapes cruciales de l'analyse immanente (*Expression*) et de l'analyse comparée (*Comparaison*), nous proposons de nous intéresser au flacon du parfum *Loverdose* commercialisé par la marque de mode italienne Diesel, flacon rose-violet en forme de cœur. On tiendra compte de la forme du produit, de son nom et de quelques concurrents significatifs⁶.

4.1 L'univers des flacons de parfum

Parmi toutes les formes de design produit rencontrées dans le cadre de l'expertise sémiotique en milieu entrepreneurial, les flacons de parfum offrent le plus de « beaux cas ».

Ces produits développent des caractéristiques propres et se démarquent d'autres packagings, comme les boîtes de conserves et les emballages, lesquels exploitent de façon plus significative la surface sur les plans figuratif et textuel. Les flacons mettent particulièrement en avant l'existence de rapports complexes entre fonction et identité, usage et « forme de vie », que l'approche narrative permet d'appréhender avec efficacité et économie. Objet hautement narratif, porteur d'un style et

⁵ Dans le milieu de l'entreprise, on parle ainsi de « rénovation produit ».

⁶ Pour pousser plus loin le pragmatisme de l'analyse, il aurait fallu la rapporter à la marque afin de saisir les jeux énonciatifs et les glissements sémantiques et narratifs de la marque au flacon et du projet à la marque, sans négliger également le contexte socioculturel qui change les conditions de lecture et d'appréciation.

vecteur d'identité, ce type de design a en effet la particularité de pouvoir résister à sa consommation et faire l'objet de collections. Sa valeur ne se réduit pas toujours à son usage ni à sa fonction de contenance et sa portée narrative est à même de déborder largement de sa structure narrative intrinsèque, notamment via les évocations symboliques en résonance avec la pratique sociale afférente, via le *naming* ou via le nom de la marque. Tout le sel qu'on peut trouver à l'étudier se trouve dans la dispersion et la multiplicité des parcours interprétatifs possibles.

De plus, fonctionnant comme un monde relativement autonome par rapport à d'autres produits cosmétiques qui ont besoin d'être labellisés pour être signifiants, un projet de parfum — ce qu'on appelle également, en entreprise, un « mix marketing » — présente plusieurs éléments significatifs, à savoir un nom, un flacon, un emballage, un « jus » (tel est bien le terme employé), une publicité, un prix, sans oublier un rapport à la marque ; tous ces éléments entretiennent des rapports complexes au co-énonciateur que représente le sujet-consommateur.

4.2 Analyse de l'expression

Loverdose, les éléments signifiants d'une potion d'amour — Dans un flacon rose-violet, transparent et en forme de cœur, *Loverdose* est un parfum féminin lancé en 2011 par la marque Diesel. Il est vendu dans un emballage carré et rose-violet de la même tonalité « flashy » et « pop » que le produit lui-même (effet d'annonce par redondance). L'aplat de couleur est brillant, du fait d'un vernis.



Fig. 1 : Le flacon *Loverdose*

Le nom du produit, écrit en lettres capitales noires, utilise une police bâton à la graisse assez marquée et occupe une position centrée sur le « facing », c'est-à-dire le devant du packaging. Le nom de la marque est écrit en lettres capitales blanches en bas de l'emballage, venant de fait « signer » et cautionner l'annonce du nom du produit. Une ligne en dessous, nous pouvons lire des informations sur le produit, le volume, le degré d'alcool et le type de conditionnement (vaporisateur).

Le rôle manifeste de cet emballage est à la fois d'informer sur la nature du produit (eau de toilette conditionné en vaporisateur) et de mettre l'accent sur une promesse d'amour qui se voudrait résolument moderne : un rose flashy attirant l'œil par son impact et résonnant avec l'air du temps, une écriture abstraite ancrant le propos dans la modernité (vs tradition) et une dénomination explicitant le positionnement du projet (amour, jeunesse, féminité, séduction), dénomination qui peut éventuellement interpeller par un jeu d'homophonie complexe (loverdose / l'overdose).

Que retenir de cet emballage en soi ? et en rapport avec le flacon ?

A priori, avant usage du produit, nous constatons que l'accent porte sur plusieurs éléments : l'impact visuel, la modernité, la féminité, la jeunesse, le thème de la relation amoureuse.

Quelques éléments signifiants suffisent ainsi à créer un horizon d'attente explicite que la prise en main ne contredira pas : un parfum féminin qui se remarque — pour une femme qui veut être remarquée —, un parfum d'impact pour être amoureuse et/ou rendre amoureux.

La question qui se pose à ce stade est de savoir s'il s'agit de ressentir l'amour (« L'amour est un trésor », disait un parfum emblématique) ou de susciter l'amour et le désir comme le prouvent de nombreux parfums féminins.

La prise en compte du nom permettra d'y voir clair puisque le nom tend en effet à privilégier la piste de l'amour provoqué chez l'autre (à l'instar de *Very Irrestistible* ou d'*Hypnôse*). Quand bien même le nom ne serait pas compris, l'emballage ne perdrait toutefois rien de sa cohérence.

Continuons de faire comme si ce flacon n'avait pas encore de nom pour nous focaliser sur ses caractéristiques « en soi »⁷. Ouvrons l'emballage et sortons le flacon.

Le flacon étudié est rose-violet, transparent, en forme de cœur. L'embout pulvérisateur avec bouton presseur est noir et se trouve « posé » sur la partie supérieure du cœur, entre les deux renflements. Remarquons que cette manifestation de la fonctionnalité (asperger / se parfumer) indique également le haut du produit, en contexte d'usage.

Après ouverture et avant la prise en main proprement dite du flacon, nous constatons l'absence de pied ou de surface permettant au flacon de « tenir » debout. Le flacon n'est pas non plus livré avec un socle mais demande à être posé sur le côté ou couché sur le dos. C'est ainsi un objet qui se manipule avec la main : il doit être posé, sa position doit être choisie (même si elle peut être accidentelle). Se présentant comme un corps à part entière, le flacon construit en soi une interaction gestuelle avec le sujet qui dépasse l'ergonomie fonctionnelle.

Le flacon se présente comme un diamant brut qui n'aurait pas encore été taillé, ou plus exactement que l'on aurait préparé à la taille. Le débitage est assez régulier et produit un jeu de facettes larges qui s'organisent de façon presque symétrique. Ni brut comme une pierre précieuse que l'on vient d'extraire de sa gangue, ni taillé dans les règles de l'art orfèvre le plus raffiné, le flacon met en scène un jeu de facettage qui garde une trace de son origine et qui valorise à la fois la forme d'ensemble et les nuances chromatiques. Le caractère taillé-brut devra être questionné dans son rapport aux autres éléments signifiants pour expliciter sa valeur narrative. La référence à la pierre précieuse n'est pas anodine ici : elle produit un effet de sens qui touche au style et à la valeur du produit. À ce titre, il serait

⁷ Il arrive souvent sur le terrain que le sémioticien doive analyser un flacon indépendamment ou en parallèle du nom ; cette étape est d'autant plus importante qu'il peut y avoir plusieurs flacons à analyser pour une seule dénomination, ou plusieurs noms pour un seul flacon, voire plusieurs noms et plusieurs flacons. L'intervention sémiotique, lors de la phase de conception d'un projet, suppose dès lors de systématiser le séquençage pour affronter ce terrain instable et mouvant.

intéressant de soumettre ces éléments d'analyse à un spécialiste de la taille pour préciser encore la description⁸.

Quel est l'intérêt ici de ce traitement de la matière et de cette forme ? Qu'est-ce que cela apporte au projet ? Sur un plan proprement plastique, le facettage produit un jeu de lumière et d'éclat qui modifie les qualités optiques du verre teinté : transparence, luminosité et réfraction jouent sur la couleur rose-violet et révèlent plusieurs nuances du rose au violet. Il y a un mouvement qui passe par la lumière et qui est porteur d'un investissement narratif : plastiquement, la valeur de l'objet passe par ce jeu lumineux entre un éclat (la brillance) et une profondeur chromatique (le violet) et conduit à regarder l'intérieur. En l'occurrence, il s'agit d'observer le tube intérieur.

Nous pouvons observer la plongée d'un tube noir, à la forme singulière, rendu visible par le jeu plastique et par la forme. Ce tube, a priori fonctionnel puisqu'il sert concrètement à puiser le jus, pénètre dans le flacon avec une forme qui n'est pas sans rappeler une dague ou un poignard, éventuellement une flèche.

Planté dans le corps du flacon, ce tube attire l'attention et complète la lecture de la forme symbolique. C'est un cœur transpercé, un cœur quasi réel et anatomique dès lors, qui contient le jus de *Loverdose* ; une potion magique pour agir sur l'amour de l'autre.

Loverdose, les récits en acte de la passion et de l'envoûtement — À ce stade de l'analyse, on peut faire l'hypothèse que le flacon, par sa forme, sa matière, sa couleur et son tube, enrichit sa fonction lors de l'acte de parfumage par l'expression du rôle d'adjuvant qu'il joue dans un scénario d'amour et de passion. Si le cœur et la couleur appellent l'emploi du terme *amour*, le traitement formel et la dague actualisent le terme de *passion* et ancrent l'histoire dans l'action.

Diamant, pierre précieuse, silex, dague, flèche, cœur symbolique, cœur anatomique, interaction, amour, manipu-

⁸ On pourrait penser également à une taille aiguisée comme on en trouve sur les silex taillés pour tuer, trancher et couper, quoiqu'il n'y a rien d'abrupt ni de tranchant dans les facettes triangulaires observées ici. Référence peu plausible, sans doute, qui mérite pourtant d'être posée, car d'autres éléments du projet peuvent résonner avec elle.

lation, modernité, impact : nous voici avec un certain nombre de motifs qui participent d'un même récit de l'envoûtement amoureux. Il est intéressant de souligner que la fonction fait récit : le sujet comprend ce qu'il fait, il comprend également ce qui est raconté.

Selon la manipulation du flacon par le sujet, l'expérience narrative change et se module en trois regards plausibles sur le même procès narratif. La façon dont on le pose tend à orienter la lecture narrative :

- posé sur le « dos », couché, le cœur gagne en allégorie et s'ancre dans le vécu, tel un talisman, une poupée vaudou ou une relique de ce qui a été (valorisation symbolique) ;
- posé sur le côté, bouchon vers le haut, le flacon valorise la puissance d'une action et manifeste un ancrage dans le dynamisme en acte parce qu'il est en rapport manifeste avec le geste d'application ;
- posé sur le côté, bouchon vers le bas et pointe du cœur vers le haut, le flacon à l'envers adopte une position que certains consommateurs qualifient de « cupidon », tel un arc bandé, prêt à décocher sa flèche.

En d'autres termes, plusieurs lectures de cette histoire d'amour cohabitent ainsi en parallèle et nuancent la valeur du flacon :

1° *symbole* tangible de l'amour conquis, il serait le totem du sort jeté, tel une poupée vaudou ou un talisman magique (valorisation symbolique de l'objet) ;

2° *adjuvant* de la séduction amoureuse, il aiderait le sujet à charmer et à agir (valorisation prothétique) ;

3° *symbole allégorique* du coup de foudre, il serait une représentation du destin amoureux qui unit deux êtres (valorisation contractuelle de l'union).

La troisième lecture du flacon semble toutefois moins saillante du fait de la présence du bouchon qui donne une indication du haut du flacon, du moins lors de l'usage. Remarquons également que l'inscription latérale du nom du produit et de la marque est une indication possible sur la façon adéquate — du point de vue du producteur — de poser le flacon, à savoir sur le côté, bouchon vers le haut, du moins si l'on souhaite pouvoir lire ces inscriptions.

Le nom du parfum va nous permettre d'achever ce parcours d'analyse séquencée du flacon et de son potentiel narratif. Par sa sémantique, la dénomination *Loverdose* construit également un récit de la manipulation amoureuse et du charme qui renforce la lecture symbolique et actorielle du flacon sortilège : la dose d'amour, la potion pour ensorceler et charmer l'être convoité.

En l'occurrence, soit il s'agit de rendre l'autre amoureux de soi (*Je veux être aimé de lui*), soit il s'agit d'être amoureux ensemble (*Je veux qu'il m'aime et que nous nous aimions*). On peut en effet traduire *Loverdose* de deux façons selon que l'on considère *lover* comme un substantif (amant) associé au sujet ou associé à l'interlocuteur : la dose de l'amant ou la dose pour être amoureux.

Un dernier scénario (*Je veux aimer*), certes non pertinent en contexte anglophone, ne peut être évacué pour un lecteur francophone qui ramènerait *lover* à *love*, et non pas à amant : une dose d'amour, une dose pour aimer, une dose pour vivre l'amour. Mais cette dernière lecture est en partie minimisée par le cœur percé et la forme du flacon.

L'accent mis sur la performance en acte ou à venir du charme et sur la manipulation opérée pour modifier le sujet et le métamorphoser en amant (en *lover*) fonctionne de concert avec les aspects féminins du flacon.

De cette association du nom et du flacon émerge un syncrétisme qui actualise plusieurs traits de sens qui touchent à la puissance, à l'ensorcellement, à l'envoûtement, au sortilège et au maléfice. Non pas la magie romantique et connotée positivement, mais la magie noire, le maléfice qui reste en arrière-plan.

La prise en compte du nom nous permet en outre de revenir au flacon et à certaines propriétés plastiques qui ont déjà pu être évoquées.

En l'occurrence, la lecture du nom permet de souligner la dimension « pop-rock » qui se dégage du flacon. La couleur, le taillé-brut et le cœur transpercé sont autant d'éléments qui évoquent un univers contemporain non dénué de violence. Ces impressions sont ainsi explicitées par la dénomination qui permet de les saisir concrètement, non pas comme d'éventuelles

connotations mais bien comme des effets de sens relevant de la dénotation stricte.

En outre, l'ambivalence que présente phonétiquement le terme *Loverdose* par le jeu de mot entre *loverdose* et *overdose* amplifie ce retour au flacon et à ses composantes, sous réserve que le jeu de mot soit entendu et compris.

La séduction promise par ce flacon baptisé *Loverdose* ne se résume pas à un enchantement idéalisé ou niais ; la mort, le danger et le maléfice sont potentiellement présents. Tout se passe en effet comme si un retournement des valeurs se jouait en arrière-plan ; ce retournement, produisant en creux un pôle négatif (le mal, la mort, la drogue), est nécessaire pour saisir la totale positivité du produit (l'amour, la passion, le charme). Cette composante sémantique seconde, en arrière-plan, participe de la modernité de ce design produit qui n'est ni univoque ni littéral, mais complexe, sans être compliqué à comprendre.

Une connotation forte ici touche à l'univers du rock'n'roll et contribue à voir dans le flacon les aspects contemporains du facettagage et du motif du cœur percé. La drogue appelle ainsi le rock et contribue à poser une forme de vie et à construire l'image d'une destinataire relativement jeune. On observe ainsi un glissement culturel produit à partir du flacon et du nom et participant à un retournement des valeurs : ce qui est mal (la dose de drogue) et connoté mortifère acquiert par son ancrage dans le rock et même dans la mode des valeurs positives liées à la jeunesse, à la fête et à l'expérience du cool. Ce retournement n'est pas une apologie de la drogue mais il entre clairement en résonance avec un style de vie : on note un transfert de l'ethos de provocation de la marque vers le consommateur.

Le récit de la dose d'amour utilisée par la femme-sujet, l'homme étant le destinataire et l'amour l'objet de la quête, conduit à valoriser une identité par l'action et construit l'image d'une femme déterminée et manipulatrice. Cet amour de l'homme sera placé sous le régime de la dépendance, de la soumission, de la fatalité et du risque, du moins si « overdose » est compris.

4.3 Analyse comparée. La valeur différentielle du flacon *Loverdose* par rapport à son univers concurrentiel

Dans le cadre de l'analyse comparée, plusieurs points méritent un approfondissement et permettront de mieux comprendre le caractère contemporain du projet et l'image construite du public. Les caractéristiques que nous proposons d'étudier comparativement concernent les différents « symbolismes »⁹ qui organisent la composante figurative du flacon (le rose-violet, le cœur, le diamant) et qui permettent de comprendre à qui le produit s'adresse en termes d'âge de vie.

Commençons par la couleur.

Le flacon *Loverdose* n'est pas le seul flacon rose-violet du marché. La constitution d'un corpus d'étude spécifique regroupant un grand nombre de flacons roses, mauves, parmes, lavande, violets, etc., a permis de dégager une logique narrative spécifique au marché¹⁰.

Au-delà de l'expression de la féminité et en parallèle d'une qualification de la personnalité du sujet féminin, nous constatons une tension structurante stable entre *romance* (expérience, sentiment vécu, amour partagé, introspection, etc.) et *séduction* (action, conquête, charme, manipulation, métamorphose): le rose clair a une valeur de romance

⁹ Que faire des imaginaires et des codifications culturelles en sémiotique si ce n'est de les saisir une par une comme des variables de sens ? Il serait tentant de les tenir à distance, sinon même de les évacuer, tant ils conduisent à une lecture projective du flacon qui s'éloigne des caractéristiques du regard sémiotique, mais on passerait à côté d'effets de sens possibles. Il pourrait être tout aussi tentant de se réfugier d'entrée de jeu derrière eux mais ce serait réduire le flacon à des contenus culturels stables sans dire en quoi ou comment ils sont convoqués. Entre ces deux extrêmes, une voie moyenne consiste justement à se demander, premièrement, en quoi tel packaging accepte ou appelle tel symbolisme et, deuxièmement, en quoi un symbolisme peut informer la lecture d'un ensemble signifiant. Nous en revenons ainsi très raisonnablement aux conditions de production de la signification et aux conditions de son interprétation.

¹⁰ Sans prétendre à l'exhaustivité, le corpus comprend les flacons de parfums suivants : *Hypnôse*, *Miracle*, *Amor Amor Tentation*, *La Petite Robe Noire*, *Lolita Lempicka*, *Nina*, *Jimmy Choo*, *Very Irrésistible*, *Marry Me*, *Womanity*, *Oh ! Lola*, *Parisienne*, *Dahlia Noir*, *L'Amour Fou*, *Flowerbomb*, *Daisy*, *Scarlett*, *Coco Mademoiselle*, *Miss Dior*, *Miss Dior Chérie*, *Black XS*, *Ricci Ricci*, *Trésor Midnight Rose*, *L'Instant Magic*, *Insolence*, *Alien*, *Poison*, *Magnetism*, *Play*, *Valentina*, *Ultra Violet*, *Baby Doll*.

amoureuse alors que le violet foncé a une valeur de séduction active. En fonction de la saturation de la couleur et du passage au violet foncé, on passe ainsi du ressenti (focalisation sur le sujet) à l'action (prise en compte d'un alter ego).

Loverdose relève du paradigme des parfums d'action et de séduction, tels *Hypnôse* qui manifeste par sa forme l'effet du parfum sur autrui (le *twist*), *Amor Amor Tentation* qui a la forme d'une grenade, ou encore *Black XS* qui a la forme d'une potion magique. La référence de ce paradigme est certainement *Poison*, qui s'inspire d'une pomme stylisée et adopte une couleur améthyste foncé.

Comme pour *Poison*, un rapprochement référentiel semble ici possible avec l'améthyste (ou avec éventuellement la spinelle). L'améthyste est une pierre à laquelle on prêtait des pouvoirs surnaturels comme la chance, la force, la protection contre les sorts et aussi contre l'ivresse, ayant été considérée comme de la couleur du vin coupé d'eau. La résonance entre cette croyance et notre flacon mérite d'être posée : ce parcours de sens renforcerait une lecture ambivalente du projet mais pourrait amplifier la dimension magique.

Le flacon *Poison* adopte la forme évocatoire d'une pomme pour son parfum ancré dans le mythe, mais son expression est très stylisée. La référence à une dimension symbolique n'est pas aussi directe que dans le cas de flacons comme *Nina*, *Lolita Lempicka* ou encore *Be Delicious*, caractérisés par l'accessibilité de la référence au symbole de la pomme et par la neutralisation des traits de sens touchant au péché originel. La seule allusion au mythe suffit à créer du sens en thématissant la magie, la romance, le rêve. Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que c'est précisément ce qui véhicule l'image de jeunesse : *Poison* véhicule un univers capiteux, ambivalent et pleinement assumé qui tend à s'ancrer par sa forme et par sa préciosité dans la maturité, alors que les autres flacons symboliques plus figuratifs promeuvent une jeunesse rêveuse et romanesque. Deux modes de citation pour deux âges de vie distincts.

Qu'en est-il dès lors de l'expression du cœur dans le cas qui nous intéresse ?

À partir d'un corpus d'étude restreint, qui comprend des projets aussi différents que le *B* d'Agnès B (cœur martelé sur

ped), *Love* de Ralph Lauren (cœur lisse posé sur un socle) ou *Princess* de Vera Wang (cœur taillé en diamant surmonté d'une couronne), le flacon *Loverdose* participe également de la famille des flacons destinés aux jeunes : notre flacon est ainsi plus contemporain que le *B* et moins précieux et statutaire que *Love* ; et par rapport au flacon *Princess* qui est également de couleur améthyste, il est clairement plus ancré dans l'action et dans la manipulation du sujet, non dans le vécu. La comparaison terme à terme permet ainsi une meilleure compréhension de notre flacon. De même, pour ce qui est du diamant, outre *Princess*, deux exemples actuels — *Lady Million* et *Emporio Armani Diamonds* — suffiront à comprendre la valeur différentielle du taillé-brut qui touche à la modernité plus qu'à la préciosité. Le côté diamant est ici porteur d'une attitude qui se retrouve tant au niveau du nom que de la forme d'ensemble alors que les autres projets utilisent la référence pour qualifier la grandeur du sujet et son style de vie.

L'esquisse d'une dernière comparaison va permettre de préciser encore l'âge de vie que construit notre flacon. Le public cible n'est pas empiriquement préexistant ; il est construit par le média.

Après avoir observé successivement plusieurs corpus d'études — le corpus des flacons violets, le corpus des parfums symboliques, les sous-corpus des parfums symboliques en forme de cœur et de ceux en forme de diamant —, il s'avère intéressant de tenir compte du corpus des concurrents de marché, c'est-à-dire des marques leaders de la parfumerie qui peuvent développer une offre destinée aux « jeunes »¹¹.

Au regard des projets existants, comme par exemple *Coco Mademoiselle* qui réactualise la forme rectangulaire et facettée du célèbre *N° 5* et passe au rose pour rajeunir sa cible, nous constatons à quel point notre flacon paraît plus agressif, plus actif et plus ancré dans l'attitude que son concurrent qui est mieux assis, plus frais et sans doute plus sensuel, ou du moins plus en rapport avec la qualification du sujet féminin. En

¹¹ Une autre perspective de comparaison, non strictement nécessaire dans le cadre de notre exposé, aurait consisté à étudier un corpus de projets recourant à l'humour, à la dérision, à l'ironie, à l'ambivalence, etc., soit au niveau du flacon lui-même, soit au niveau de la dénomination.

définitive, au regard du contexte concurrentiel, nous avons ainsi un flacon qui construit une cible sensiblement plus jeune encore que ce que suppose le nom avec ses références amoureuses, sexuelles et toxicomanes.

4.4 L'esthétique du « trop » en question

Bien que nous ayons pris le parti de nous en tenir à l'analyse immanente et à l'analyse comparée et que nous ayons mis entre parenthèses l'analyse rapportée à la marque et celle rapportée à la culture, nous avons besoin ici de passer au plan de l'analyse rapportée à la culture pour finir de rendre compte de l'expérience du design produit liée à la surface, à la fonction et à la forme.

On a vu que le flacon et le nom autorisent un glissement culturel au niveau dénotatif, c'est-à-dire au niveau de sa construction sémantique, narrative et axiologique. Un autre glissement culturel se joue, au niveau connotatif cette fois, et touche à la participation du flacon *Loverdose* à un style esthétique. Avant de clore notre parcours d'analyse, il convient de pointer l'esthétique kitsch de ce flacon. C'est volontairement que nous ne l'avons pas qualifié comme tel jusqu'ici, afin de rester aussi neutre et distancié que possible dans l'analyse. Il n'en reste pas moins que l'esthétique kitsch relève directement du processus médiatique en jeu ici.

Que faire du kitsch ? La question doit se lire ici comme une provocation. Elle nous permet non seulement de rappeler la zone d'attribution du sémioticien de terrain, mais elle permet également de caractériser socialement l'âge de vie du projet packaging en montrant sa dynamique référentielle. Dès lors le kitsch, en tant qu'effet de sens, gagne à être présenté en fin de parcours, pour ancrer le flacon dans un imaginaire social et montrer la portée stylistique du projet comme ses limites. C'est un *processus* kitsch qui est saillant ici, c'est-à-dire une création en patchwork produisant l'énonciation de plusieurs univers simultanément.

Nous avons ici en réalité une esthétique du « trop » : trop de cœur, trop d'anatomie, trop de violet, trop de diamant, trop de rock. Nous disons « trop », car tous ces effets de sens sont co-présents, non sans une forte intensité, alors que les autres

flacons concurrents ne sont pas intenses sur tous les plans à la fois. Manifesté dans une forme compliquée, avec ce rose-violet entre romance et séduction, et selon une excessivité passionnelle et formelle, le kitsch, plus précisément l'esthétique du trop dont il est question ici, semble servir un projet marketing : rendre l'objet aimable auprès des plus jeunes, par une présentation nouvelle et excessive de ce qui est un poncif, une répétition voire une surenchère d'un sens déjà joué et rejoué.

La nouveauté spécifique de *Loverdose* touche à l'ambivalence, à l'humour noir et à l'ancrage dans une « forme de vie » rock qui refait sens aujourd'hui, mais également au « trop », à la surenchère, à l'excessivité ; le kitsch, si kitsch il y a, touche à l'attention accordée à cette actualité, à ce ton et à cette attitude. L'esthétique du « trop » présente dans *Loverdose* est dès lors discriminante et excluante : elle ne peut s'adresser qu'à un public qui ne connaît pas ou mal l'histoire culturelle occidentale, en l'occurrence des adolescentes et des jeunes femmes.

5. Conclusion

La sémiotique de terrain confronte les recherches théoriques à de nouveaux objets de sens et à des pratiques émergentes : elle tente de les transposer et de les appliquer à des cas concrets qui résistent aux modélisations et appellent des scénarios de lecture complexes. C'est ainsi une mise en jeu de la théorie qui s'opère à chaque nouvelle analyse de corpus problématique et l'exemple de *Loverdose* nous a donné l'occasion d'explorer les multiples facettes du sens en acte d'un média plus retors qu'il n'y paraît à première vue.

Chemin faisant, nous avons pu articuler en séquences plusieurs points de vue portés sur un même design produit, séquençage qui permet d'articuler la forme signifiante à l'expérience vécue en tenant compte de sa nature médiatique. C'est ainsi qu'il semble possible de qualifier et de caractériser les formes de vie associées par le produit en tant que média. L'exemple de *Loverdose* a permis ainsi de trouver une voie permettant de passer de l'objet à l'usage, de l'expérience à une « forme de vie », en l'occurrence à un âge de vie.

Le protocole d'analyse séquencé en quatre temps se présente ainsi comme une base de méthode applicable aux objets communicationnels émergents, par définition plus instables qu'un texte établi. La difficulté touche moins à la matérialité et au genre qu'aux adaptations nécessaires au contexte. Ce n'est pas sans risque ni excitation que la sémiotique de terrain s'effectue car elle oblige à adapter et à redéfinir le protocole d'analyse : le réel tient tête à l'abstraction et l'éprouve dans ses limites.

Références bibliographiques

- Berthelot-Guiet Karine (2010). « La marque du nom. Le nom de marque comme ouvroir de communication potentielle », *Communication orale au colloque Brand Design : enjeux et perspectives* (Université de Limoges).
- Berthelot-Guiet Karine & Boutaud Jean-Jacques dir. (2015). *Sémiotique mode d'emploi*, Bordeaux, Le Bord de l'Eau.
- Beyaert-Geslin Anne (2012). *Sémiotique du design*, Paris, P.U.F.
- Boutaud Jean-Jacques & Veron Eliséo (2007). *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Hermès Lavoisier.
- Darras Bernard & Belkhamsa Sarah dir. (2010). *Objets et communication, MEI Médiation et Information*, 30-31.
- Cavassilas Marina (2007). *Clés et codes du packaging*, Paris, Hermès Lavoisier.
- Floch Jean-Marie (1995). *Identités visuelles*, Paris, P.U.F.
- Fontanille Jacques (2008). *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F.
- Fontanille Jacques (2012). *Corps et sens*, Paris, P.U.F.
- Jeanneret Yves (2008). *Penser la trivialité. Volume 1. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier.
- Mathé Anthony (2011). « La sémiotique de terrain, enjeux et propositions », *Communication & organisation*, 39, p. 95-110.
- Novello-Paglianti Nanta (2006). « Esthétique des corps et représentations kitsch », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], *Actes du colloque Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique*, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=555>>.
- Semprini Andrea (1995). *La marque*, Paris, P.U.F.

L'intermédiation comme tension énonciative entre des supports, des dispositifs et des horizons de référence : le cas des opéras retransmis au cinéma

Vivien Lloveria & Nicole Pignier

1. Introduction

Depuis 2006, le Metropolitan Opéra de New-York propose de retransmettre certaines de ses productions en direct et en haute définition dans les salles de cinéma à un niveau international (cf. Rosen 2008). Ces opéras filmés et retransmis questionnent alors l'émergence d'un nouveau genre médiatique, celui des spectacles vivants retransmis en direct à un collectif de spectateurs. Plus largement, nous pouvons désormais assister près de chez nous à un concert de rock, un match de football, une pièce de théâtre ou un ballet classique : toute une diversité d'événements avec laquelle la spectacularisation cinématographique devra s'accommoder et/ou réciproquement une série d'événements qui devra s'accommoder de la spectacularisation cinématographique. Un tel nouveau genre intéresse puisqu'il se présente comme le fruit d'une « intermédialité » opérée entre opéra et cinéma.

2. Méthodologie : énonciation, supports et dispositifs médiatiques

D'un point de vue méthodologique, nous reprendrons en premier lieu les catégories classiques de l'énonciation de manière à insister sur le rapport entre les *instances d'énon-*

ciation et leurs *énoncés* (Courtés 1998, p. 5) afin de questionner les interrelations entre une première instance d'*énonciation opératique* et une seconde *cinématographique*. Cette multiplicité énonciative révèle alors la nature éminemment sociale d'un espace intermédiatique au sein duquel auront lieu des échanges de points de vue, des négociations et enfin des contractualisations nécessaires à l'émergence, la stabilisation et la pérennisation d'un nouveau genre. L'opéra filmé devient alors un *objet intermédiat* (Konkobo 2008) qui complexifie la traditionnelle subdivision de l'énonciation entre énonciateurs, objets sémiotiques et énonciataires du fait de l'irruption nécessaire d'une troisième instance positionnelle intermédiaire dont le rôle transformationnel de médiation vise l'*accommodation* (Fontanille 2010, p. 9) entre les pratiques médiatiques mobilisées. Usant de la spatialité, des chercheurs tels que Philippe Marion et André Gaudreault (2012) présentent l'instance cinématographique vis-à-vis de l'opéra filmé comme *l'ajout* d'une couche discursive *par-dessus* le monde enregistré de manière à offrir un *supplément d'âme*. Leur démarche fait dialoguer les discours médiatiques, entre un enchâssé opératique et un enchâssant cinématographique. Pour cette raison, celle-ci nécessite de traiter des *supports médiatiques* (l'écran, les salles de cinéma et d'opéra...) comme des éléments appartenant désormais à un ensemble plus vaste : le *dispositif médiatique*. Nous référant à Yves Jeanneret (2005), nous considérerons l'ensemble des acteurs institutionnels et économiques relatifs à un média donné pour adopter une perspective diachronique sur ses supports/dispositifs.

Dans un second lieu, notre méthodologie croisera l'approche énonciative avec celle de l'analyse des supports médiatiques telle que développée par Nicole Pignier et Benoît Drouillard (2008). Nous chercherons ainsi à décrire comment les supports matériels, formels et ergodiques de la médiation configurent l'énoncé intermédiat et la circulation, communication et réception des objets médiatiques. Par *support matériel*, nous entendons les *lieux d'ancrage* (*id.*, p. 125), les objets concrets qui supportent l'information perçue par l'utilisateur (les écrans, les scènes, les salles, les conditions spatio-temporelles). Le *support formel*, en référence à Isabelle Klock-Fontanille (2005) et

Emmanuel Souchier (1999), concerne l'organisation de l'œuvre dans l'espace de perception (3D ou 2D, scène globale ou fenêtrage, etc.). Le *support erghodique*¹, selon Espen J. Aarseth (1997), configure le parcours de travail de l'utilisateur. Il comprend le mode d'interaction avec l'œuvre, les fonctionnalités qui nous sont proposées par les propriétés praxéologiques des supports matériels et formels. Si nous comparons par exemple un site internet à la salle d'opéra ou de cinéma, le support erghodique du premier propose davantage de manipulations de l'œuvre que le second favorisant plutôt une expérience contemplative, propice à la sacralisation de l'espace spectaculaire.

En dernier lieu, par ce croisement entre énonciation et supports médiatiques nous observerons les transformations opérées *entre supports* (cf. Pignier 2010, p. 73). En l'occurrence, notre étude concernera les transformations entre le support « salle d'opéra » et le support « salle de cinéma » dans lequel le premier se retrouve enchâssé. Nous préciserons quelles *opérations syntaxique* (Pignier 2012) élémentaires sont effectuées (adjonction, effacement, substitution, renforcement, atténuation, hybridation) et comment ces dernières conduisent à mobiliser différents systèmes de valeurs pour émettre des jugements sur l'œuvre, sur ses supports et plus largement ses dispositifs médiatiques. Nous focalisant alors sur une sémiotique du *médium* (Mitropoulou 2012), nous questionnerons la manière dont les divers supports de médiation configurent les *expériences* (Pignier 2013) des œuvres en interrogeant davantage le « sens de l'échange » (Mitropoulou 2014) que « l'échange du sens » immanent à l'œuvre opératique.

3. Frontalité et initiative de l'espace opératique

Comme tout spectacle vivant, l'opéra doit présenter, du point de vue de ses supports formels, une certaine *frontalité* (Tore 2011) de manière à imposer une claire démarcation spatiale entre l'actant « spectacle » et l'actant « spectateur ». Cependant, selon les choix scénographiques, cette démarcation peut varier en intensité de présence (Sivadier *et al.* 2011). C'est le cas lorsque les acteurs jouent ou chantent parmi le public

¹ Du grec ὁδός, « le chemin » et ἔργον, « le travail ».

avant de retrouver l'espace scénique spécifiquement dédié à la représentation. Le second trait formel mobilisé par l'opéra est celui de *l'initiative* (Tore 2011) conçue comme la localisation du foyer à l'origine du spectaculaire et de sa frontalité. L'expression se « donner en spectacle » exprime bien ce moment par lequel émerge une ligne de partage orientée (frontalité et initiative). Cette orientation donnée par l'initiative engendre donc une *asymétrie* entre les spectateurs-observateurs et le spectacle-observé ainsi qu'une *solidarité* dans la coprésence d'un public et d'un spectacle. En regardant d'un peu plus près les conditions matérielles de cette organisation formelle, nous pourrions affirmer que l'opéra est d'abord un espace et un temps partagés par le public et les acteurs. Toutefois, la frontalité émerge si nous nous attardons sur l'organisation des alignements des fauteuils rivés au sol, ou encore la délimitation d'une scène surélevée qui isole l'espace scénique dédiée à la représentation. Pour brouiller la ligne de partage, acteurs et spectateurs devront également passer par-dessus la fosse de l'orchestre, monter et descendre les marches qui séparent la scène du public. Autant de dispositions concrètes destinées à aménager des hétérotopies² d'ordre symbolique au sein d'un lieu physique unique et partagé.

4. Opérations syntaxiques sur les coénonciateurs³ de l'opéra

Pour cette raison, l'opération syntaxique la plus remarquable de l'opéra retransmis au cinéma nous paraît être celle d'un *renforcement* de la frontalité. En effet, du point de vue du *support formel*, l'espace physique partagé par le couple spectateurs-acteurs se scinde en deux espaces disjoints. Nous

² Voir à ce sujet la conférence de 1967 donnée par Michel Foucault et reproduite en 2004 dans la revue *Empan*.

³ Les textes, les spectacles engagent l'énonciateur, le co-énonciateur dans un échange dès que le lecteur ou lecteur-scripteur ou encore spectateur ne reçoivent plus passivement un texte, un spectacle qu'un émetteur leur enverrait. Dominique Maingueneau (1998, p. 40) explique ce terme d'Antoine Culioli que nous faisons nôtre dans ce texte : « C'est pourquoi, suivant en cela le linguiste Culioli, nous ne parlerons plus de "destinataire" mais de co-énonciateur. Employé au pluriel et sans trait d'union, coénonciateurs désignera les [différents] partenaires du discours ».

assistons à une représentation du Metropolitan Opera qui se trouve physiquement à New York. De fait, aucun acteur ne peut désormais descendre de scène, aucun spectateur l'y rejoindre.

De même, le corps des chanteurs d'opéra apparaissait comme un *support matériel* capable de sensibilité et d'interaction avec le corps collectif et réceptif du public ce que la toile de cinéma ne peut plus offrir. Du point de vue du support matériel, nous assistons à une *opération syntaxique d'effacement*, de perte de la coprésence vivante des corps engagés dans le dialogue entre acteurs et spectateurs au sein d'un espace partagé.

Enfin, du point de vue du *support ergodique*, la retransmission supprime les possibilités d'inversion énonciative (*opération syntaxique d'effacement*). En effet, si de manière canonique l'initiative est portée par les chanteurs de l'opéra, ces derniers deviennent spectateurs dès lors que le public « se donne en spectacle » par des applaudissements nourris, des sifflements réprobateurs ou encore des bravos admiratifs. Réciproquement, si le public manifeste aussi ostensiblement ses jugements et émotions, c'est pour la seule raison que le support ergodique offre un second public à l'opéra, celui des émotions des acteurs de la performance opératique qui peuvent ainsi, à leur tour, manifester des remerciements émus à titre de sanction positive. Le fonctionnement de l'opéra propose donc une réversibilité toute spontanée des positions de spectacle-observé et spectateur-observateur. Bien différemment, le cinéma rigidifie la frontalité spectaculaire et interdit toute reconfiguration de l'espace public et scénique en maintenant acteurs et spectateurs à leur assignation d'origine. Les spectateurs restent donc muets devant une toile sourde et aveugle à leur présence. Convoquant Éric Landowski (2003), nous pourrions considérer cet opéra retransmis comme une version « in vitro » du spectacle vivant, sans même le semblant d'union offert par le recours à quelque « hygiaphone ».

5. Opérations syntaxiques sur l'énoncé opératique

Prenant un peu de distance avec les co-énonciateurs, nous allons maintenant nous intéresser aux transformations opérées

sur l'objet sémiotique « opéra » tel que reconfiguré par la remédiation cinématographique. Du point de vue des supports matériels, l'œuvre opératique se présente simplement comme un ensemble signifiant syncrétique, organisé dans le temps et l'espace, mêlant des voix chantées et des voix parlées, des chorégraphies gestuelles soutenues par des costumes, une musique orchestrale et les jeux scéniques des éclairages et des décors. Cet ensemble signifiant syncrétique trouvant alors son unité dans un *espace-volume* délimité.

Du point de vue du support matériel, la retransmission convertit l'espace-volume scénique à l'*espace-plan* de la toile de projection. Pour interpréter une telle transformation, nous pouvons hésiter entre une *opération syntaxique de substitution* du volume par le plan et une *opération syntaxique d'effacement* si nous considérons ce passage au plan comme une perte de la troisième dimension. Or, si nous nous référons aux travaux de Jacques Fontanille, cette perte de volume peut être récupérée au sein du plan au moyen d'*opérations syntaxiques d'expansion et d'adjonction* au sein du plan ce qui nous permet de maintenir l'option de la substitution. En effet, si le spectacle de l'opéra perd de sa tridimensionnalité dans sa projection sur un plan, le jeu des caméras et la multiplication des points de vue se présentent bien comme un dérivé palliatif possible. Les prises de vue sous des angles différents, les mouvements de caméra tels que les travellings, les zooms exposent autant de procédés exprimant la volonté de donner un certain « relief » à la retransmission. Cependant, nous verrons plus loin comment ils trahissent également le besoin de concilier plusieurs attentes, plusieurs systèmes axiologiques, liés à l'hétérogénéité du récent public des retransmissions.

Sur le plan formel, l'espace-volume de la scène d'opéra offre une variété paradigmatique et syntagmatique quasi-infinie, si l'on s'en tient aux propriétés plastiques et figuratives des modalités auditives et visuelles. Cependant, ce support formel singularise quelque peu le spectacle visuel dans sa manière de gérer les distances. Se référant aux travaux de Marianna Weber (2013), la distance de la scène d'opéra crée le recul nécessaire à la représentation des personnages comme des « représentants de leur classe » plutôt que comme des « individus dotés d'une

histoire personnelle ». Nous voyons-là s'établir une corrélation entre la proxémie⁴ imposée par la scène d'opéra et l'acte de perception : la distance physique matérielle communique des représentations formelles génériques là où la proximité révèle l'intimité des individus. En effet, la profusion des yeux numériques des caméras, la scrutation des acteurs dans leur espace intime intensifient l'événement⁵. Cette intensification déforme alors le champ perceptif initial en découpant l'espace scénique, en opérant des sélections et des amplifications plastiques et figuratives.

Du point de vue ergodique, la configuration d'un opéra traditionnel cherchait à limiter l'acte de perception afin de maintenir le spectateur dans l'univers diégétique des rôles des personnages. Cela vise à obstruer le passage vers l'univers extradiégétique des *coulisses* du spectacle et des *personnes* derrière les personnages. En somme, nous pourrions dire que la salle d'opéra demeurait *spectaculaire* sans rien révéler de la *spectacularisation*. Néanmoins, cet espace-volume présentait l'avantage de pouvoir être embrassé dans sa totalité, de manière à offrir une grande liberté de parcours au spectateur, une disponibilité perceptive et énonciative qui lui permettait des focalisations visuelles et des valorisations délibérées. Désormais, l'opéra retransmis *opère un effacement* car le spectateur n'est plus libre de son parcours visuel. Par exemple, si le protagoniste succombe, un gros plan ne permet plus à l'observateur de se soustraire à cet épisode dramatique qui se trouve, au contraire, développé par la somme des détails offerts par le zoom. Au mieux, le spectateur peut errer sur la figuration d'un corps souffrant devenant, à l'occasion, un paysage de substitution aux décors qui l'entouraient jusque-là.

⁴ Nous empruntons ce terme de proxémie à Hall (1971), dans le sens d'une approche culturelle de l'espace et plus précisément de la distance.

⁵ Ce rapport entre proximité et intensité de l'événement est particulièrement détaillé dans l'ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin (2009) à propos du photo-journalisme.

6. Opérations syntaxiques sur les supports et médiums porteurs d'un investissement axiologique⁶

Lorsque nous allons à l'opéra, nous partageons généralement une culture commune qui homogénéise quelque peu la réception de l'œuvre. Celle-ci engendre un fort consensus dans le public de l'opéra, formant un énonciataire collectif⁷ relativement homogène dont l'horizon d'attente présente une certaine quiétude et stabilité. Bien différemment, l'opéra retransmis au cinéma engendre de nombreuses et nouvelles contradictions dans sa réception. Nous pouvons d'abord aller voir un opéra au cinéma sous l'angle de l'accessibilité des productions opératiques : je *veux* voir l'opéra *comme si j'y étais*. Ce que nous recherchons alors s'apparente à cette « vérité du fauteuil » décrite par Stintzy à propos de la retransmission à la télévision (Stintzy 1988) par laquelle le spectateur sanctionne positivement une certaine *transparence médiatique* dont l'optimum équivaldrait à une *invisibilité médiatique*. Dans ce cas, nous pourrions nous demander s'il ne s'agit pas d'une forme de *négation du cinéma*.

Inversement, une quantité de spectateurs ne partageront pas entièrement notre avis lorsqu'il s'agira de tolérer un plan fixe de plusieurs heures sur l'espace-volume de la scène d'opéra sous prétexte de *conformité opératique*. Ce public regrettera l'absence d'utilisation des moyens offerts par les prises de vue cinématographiques qui permettraient d'amplifier et d'enrichir l'expérience de retransmission. Grâce au cinéma, nous nous trouverions tous au premier rang, voire même sur scène au plus près des acteurs. Serait-ce un avantage accordé aux spectateurs des retransmissions ?

La réponse à cette dernière question n'est pas évidente, car cette transformation proxémique bouleverse la manière de percevoir, mais également de recevoir et de juger l'œuvre opératique. En effet, ces jeux cinématographiques présentent une *opacité médiatique* qui spectacularise le spectacle. Bien qu'ils révèlent le *pouvoir faire* du cinéma, ils en exhibent

⁶ Voir à propos de l'investissement axiologique des supports Mitropoulou (2012).

⁷ À propos de l'énonciation collective et de son actant, voir Couégnas, Halary & Aldama (2000).

également les coulisses. Nous nous retrouvons alors face à un collectif d'énonciateurs confrontés à sa propre hétérogénéité interne. Certains veulent du cinéma, d'autres de l'opéra d'où la nécessité de réglages⁸ destinés à accommoder les deux expériences et systèmes de valeurs.

7. De la perturbation sémiotique à l'assomption d'un nouveau genre médiatique

Pour devenir opératique, le cinéma peut proposer une retransmission statique et distanciée de la scène, conforme à la vérité du fauteuil. Un tel choix sera jugé excessif car il demanderait au média *cinéma* de faire le deuil de son langage propre. Inversement, l'opéra peut devenir cinématique par un recours, lui aussi jugé excessif, à une profusion d'effets dans la prise de vue au point d'engendrer ce que les puristes nomment, péjorativement, un « hypercinéma » (Heyer 2008). Par ailleurs, de nombreux critiques d'opéra ont soulevé un problème lié aux gros plans. Celui-ci avait été précédemment présenté comme la possibilité de faire surgir l'espace intime de l'acteur de manière à produire un excédent émotionnel. Cependant, une telle intimité des personnages et des décors peut vite se révéler improductive du point de vue de sa réception. En effet, la proximité peut nous décevoir et nous décevoir en révélant un jeune *personnage en personne* entre deux âges trahie par quelques rides et de l'embonpoint. De manière semblable, les maquillages, les décors et les costumes, tous dédiés à des *stratégies de captation et de visibilité*⁹ expriment de près une certaine grossièreté. Cette amplification vidéo des jeux scéniques, volontairement exagérés pour la scène d'opéra, exhibe des bouches trop maquillées, des costumes et des décors de pacotille au point que Senici n'hésite pas à attribuer un « style pornographique » à ces retransmissions cinématographiques.

Force est de constater qu'à partir de cet instant, nous assistons-là à une inversion curieuse des effets de l'émergence

⁸ Par réglage, nous nous référons à la dimension *épisémotique* de la signification. À ce propos voir Beyaert-Geslin & Lloveria (2014).

⁹ À propos des stratégies de captation et de visibilité voir Fontanille (2004).

d'un genre intermédiaire « spectacle vivant retransmis au cinéma ». Les contraintes du cinéma pèsent dorénavant sur la configuration matérielle de l'énonciation scénique opératique. Costumiers et maquilleurs se réjouissent de (re)devenir des instances énonciatives capitales. Les éclairages sont intensifiés (Stintzy 1988) pour améliorer la captation par les caméras numériques, provoquant des émois dans les salles d'opéra. Les acteurs modifient leur jeu car « l'on ne joue pas pour le premier rang comme pour le poulailler » (*id.*, p. 72). Toutes les contraintes de la retransmission cinématographique partagées et distribuées entre énonciation cinématographique et énonciation opératique engendrent de réelles difficultés stratégiques. La coexistence du cinéma et de l'opéra sous un même toit produit alors des sortes de *contrats médiatiques* tellement coercitifs que les spectacles en deviennent *hyperchorégraphiés* (Morris 2010) à la seconde près, pour satisfaire à la fois la caméra et le public en présence. D'un simple *ajustement médiatique* nous passons donc à de véritables *protocoles et procédures médiatiques* visant à réguler les conflits internes par la réduction des marges de liberté. Cette manière de procéder relève, selon-nous, d'une définition *neutre* de l'intermédiation destinée à ne valoriser que *l'intersection* entre le cinéma et l'opéra. De manière complémentaire, nous pourrions évoquer une dernière voie intermédiaire, celle de la *complexité assumée*.

8. Émergence de l'intermédiation : de la coercition du neutre à la liberté du complexe

Nous avons vu tout au long de notre texte que les différentes opérations syntaxiques lors de la remédiation fondent des évaluations positives et négatives liées aux différents supports d'énonciation. Ils mettent, dans notre cas, majoritairement en tension l'opéra et le cinéma. Toutefois, d'autres voix plus minoritaires se font aujourd'hui entendre pour dénoncer les excès de la programmation du spectacle vivant. Excès que nous avons associés aux différentes contraintes des genres médiatiques « déjà-là ». Ces voix proposent l'alternative d'assumer pleinement le caractère hybride et les possibles

contradictions internes de la manifestation spectaculaire, afin de produire solidarité et complémentarité entre les deux médiations. Il faudrait par conséquent « laisser se développer » des œuvres *union*¹⁰ qui bannissent l'exclusion des spécificités de chaque camp qui fut mobilisée précédemment par l'*intersection*. Nous passerions alors de l'intermédiation conçue comme un terme neutre (intersection) à l'intermédiation comme terme complexe (union). Cinéma et opéra se déclareraient et s'exposeraient comme de mutuelles médiations (nature réciproque de l'intermédiation). Dans l'esprit de l'*hypermédiacité* de Morris (2010), cette réciprocité de la médiation promeut alors l'émergence d'un nouveau genre plus complexe. À titre d'exemple final, nous pourrions évoquer le cas de l'opéra *La Traviata* tourné sous la forme de scènes dispersées au milieu des voyageurs de la gare de Zurich. Dans ce projet, l'opéra et le cinéma exhibent leur interdépendance, car la vidéo devient l'instance unificatrice permettant au spectateur de saisir la totalité fragmentée et dispersée de l'œuvre.

Références bibliographiques

- Aarseth Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, New York, John Hopkins University Press.
- André Gaudreault & Marion Philippe, (2012). « Le cinéma est encore mort ! Un média et ses crises identitaires... », *Médiation Et Information*, 34, p. 27-42.
- Arabyan Marc & Klock-Fontanille Isabelle dir. (2005). *Les écritures entre support et surface*, Paris, L'Harmattan (=Sémantiques).
- Beyaert-Geslin Anne (2009). *L'image préoccupée*, Paris, Hermès Science Publications (=Forme et sens).
- Beyaert-Geslin Anne & Lloveria Vivien (2014). « Une approche épisémotique de la présence. Sur quelques portraits d'adolescents », *Versus*, 117, p. 93-110.
- Couégnas Nicolas, Halary Marie-Pierre & Aldama Juan Alonso dir. (2000). *Recherches socio-sémiotiques : l'actant collectif*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 71-72.

¹⁰ Nous nous inspirons ici du principe de sensibilité de l'union décrit par Landowski (2006).

- Courtés Joseph dir. (1998). *L'énonciation comme acte sémiotique*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 58-59.
- Fontanille Jacques (2004). « Affichages : de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1113>>.
- Fontanille Jacques (2010). « L'analyse des pratiques : le cours du sens », *Protée*, 38-2, p. 9-19.
- Foucault Michel (2004). « Des espaces autres », *Empan*, 54-2, p. 12-19.
- Hall Edward T. (1971). *La dimension cachée*, Paris, Seuil (=Points-Essais).
- Heyer Paul (2008). « Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses », *Canadian Journal of Communication*, 33, p. 591-604.
- Jeanneret Yves (2005). « Dispositif », in *La « société de l'information » : glossaire critique*, Commission française pour l'UNESCO, Paris, La documentation française.
- Konkobo Christophe (2008). « Entre-deux, entre jeux : l'intermédialité dans les théâtres contemporains », *L'Esprit Créateur*, 48-3, p. 55-65.
- Landowski Éric (2003). *Passions sans nom*, Paris, P.U.F. (=Formes sémiotiques).
- Landowski Eric dir. (2006). *Les interactions risquées*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-103.
- Maingueneau Dominique (1998). *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- Mitropoulou Eleni (2012). « Vers une sémiotique du médium : outil, objet, pratique. En guise d'introduction », *Semiotica*, 191, p. 1-4.
- Mitropoulou Eleni (2014). « Vêtement, corps et mode/monde d'existence numérique », *Actes Sémiotiques* [en ligne], <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4997>>.
- Morris Christopher (2010). « Digital Diva: Opera on Video », *The Opera Quarterly*, 26-1, p. 96-119.
- Pignier Nicole (2013). « De la vie des textes aux formes et forces de vie. Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique », *Actes Sémiotiques* [en ligne], <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4786>>.
- Pignier Nicole (2012). « La transposition des textes sur papier vers les supports numériques mobiles : Quels enjeux sémiotiques ? », *Signata*, 3, p. 251-271.

- Pignier Nicole (2010). « Le modèle du livre : Dans les générateurs de documents numériques », *Protée*, 38-3, p. 73-80.
- Pignier Nicole & Drouillat Benoît (2008). *Le webdesign : Sociale expérience des interfaces web*, Paris, Hermès Science Publications (= Forme et sens).
- Rosen Ben (2008). « The Metropolitan Opera – Turnaround Case Study », *The Huffington Post* [en ligne], <http://www.huffingtonpost.com/ben-rosen/the-metropolitan-opera_b_107924.html>. (Consulté le 10 février 2014).
- Sivadier Jean-François, Benoit Jean-Louis, Hemleb Lukas, Bouchaud Nicolas & Seide Stuart (2011). « Les conditions d'imagination du spectateur de théâtre aujourd'hui. Entretiens réalisés par Keti Irubetagoiena en 2008 », *Agôn* [en ligne], Entretiens, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1916>>. (Consulté le 12 février 2015).
- Souchier Emmanuël (1999). « De la "Lettrure" à l'écran : vers une lecture sans mémoire ? », *Texte*, 25-26, p. 47-68.
- Stintzy Blandine (1988). « La télévision interdite de scène : dispositif théâtral et dispositif télévisuel », *Quaderni*, 4, p. 65-76.
- Tore Gian Maria (2011). « Pour une sémiologie générale du spectaculaire : définitions et questions », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 114, <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1914>>.
- Webber Mariana (2013). « A Review of Maria J. Citron's Opera on screen », *Critical voices: The University of Guelph Book Review Project*, 13, p. 1-6.

DEUXIÈME PARTIE



POLITIQUES DE LA RÉFLEXIVITÉ MÉDIATIQUE

Medium djihadiste et pensée fondamentaliste : un aperçu sémiotique

Massimo Leone

1. Le medium djihadiste

Selon des estimations du Gouvernement français¹, ainsi que selon des journalistes qui ont enquêté sur le sujet, plusieurs centaines de citoyens français se trouvent à présent en Syrie, où ils combattent contre le régime de Bashar al-Assad au sein de deux groupes islamiques fondamentalistes et militarisés, à savoir le Front Al-Nosra, branche d'Al-Qaïda en Syrie, et l'État islamique en Irak et au Levant. Les deux groupes se distinguent par leurs histoires, leurs méthodes de combat, leurs projets politiques, mais aussi par la façon dont ils interprètent l'Islam. En tout cas, au sein de deux groupes il subsiste, à présent, une « brigade française », formée par des jeunes combattants provenant de France et de Belgique. Plusieurs bâtiments d'Alep sont occupés par ces djihadistes francophones, dont le voyage et le séjour en Syrie sont organisés et accompagnés par toute une chaîne logistique les aidant à se transférer d'Europe en Syrie à travers la Turquie, à trouver un logement, à s'entraîner militairement, à rejoindre les champs de combat. La société

¹ Ce texte a été écrit avant les attentats djihadistes des 7-9 janvier et du 13 novembre 2015 à Paris et du 22 mars 2016 à Bruxelles. Cependant, quoique la réalité géopolitique du fondamentalisme religieux violent évolue de façon rapide et continue, les réflexions sur son cadre existentiel et épistémologique que cet article expose demeurent tout à fait actuelles et valables. En effet, le présent texte ainsi que d'autres du même auteur ont malheureusement en quelque sorte prévu les conséquences tragiques de la diffusion de cette idéologie au sein de l'Europe.

française, ainsi que ses institutions, s'inquiètent, non seulement car des jeunes Français sont déjà décédés en Syrie au cours de combats, mais aussi parce qu'au sein de cette « brigade », et notamment parmi les Français qui intègrent l'État islamique en Irak et au Levant, on discute à présent l'organisation d'attentats touchant le territoire français. Cette menace se développe en parallèle avec l'organisation de cellules djihadistes en France, et avec le soutien qu'elles manifestent en faveur de la présence islamique fondamentaliste en Afrique, notamment au Mali.

Ce que la sémiotique peut apporter à une étude de ce phénomène n'est pas évidemment une analyse des causes sociales qui pousseraient des centaines de jeunes Français à joindre un combat djihadiste. En revanche, la sémiotique peut, voire doit, proposer une lecture des dynamiques persuasives par lesquelles ces jeunes Français sont attirés d'abord dans la sphère d'influence du fondamentalisme islamique et sont ensuite convaincus de tout quitter pour risquer leur vie au nom du djihad.

Les enquêtes des journalistes auprès des Français qui combattent à présent à Alep ont montré qu'ils échappent entièrement au stéréotype du fondamentaliste islamique, tel que l'opinion publique l'a créé et absorbé pendant la première décennie du vingt-et-unième siècle. Plusieurs des combattants relèvent des banlieues françaises, mais il y en a aussi plusieurs qui viennent de la campagne. En majorité, ils ne parlent ni ne lisent l'arabe, tout en en connaissant quelques mots. Leur conversion, ainsi que leur adhésion à la cause djihadiste, ne s'est pas faite dans des lieux physiques, tels que des mosquées ou des centres de prières par exemple, mais à la maison, devant l'ordinateur. Ce qui surprend davantage, et qui rend quelque peu obsolète l'initiative du gouvernement français de mettre sous surveillance toute une série de forums internet djihadistes, c'est que le fondamentalisme islamique, en France ainsi que dans d'autres pays occidentaux, abandonne de plus en plus les sites internet pour se développer au sein des réseaux sociaux. Faite par des jeunes pour des jeunes (en moyenne, au-dessus de 25 ans), la propagande djihadiste suit la mode des nouvelles technologies de communication et s'y adapte, les pliant à ses buts de persuasion religieuse et d'incitation au combat.

Facebook, Youtube, puis Twitter, maintenant Instagram, WhatsApp et même des jeux-vidéo deviennent autant d'arènes de persuasion religieuse et identitaire, avec une capacité d'attirer et de former les jeunes consciences qui n'a pas d'égale dans le monde de la communication « adulte » (presse, broadcasting, sites internet traditionnels). Les atouts des réseaux sociaux pour la diffusion de la propagande djihadiste sont divers, mais deux d'entre eux sont, comme on le verra de façon approfondie, fondamentaux : en premier lieu, le flux perpétuel de communication qui se développe de façon incessante dans ces formats est capable de réagir avec une rapidité foudroyante aux événements de l'actualité politique et militaire, et même d'interagir *in medias res* avec les combats les plus turbulents ; en deuxième lieu, ceux qui absorbent les contenus de la propagande djihadiste par leur immersion dans ces réseaux sociaux s'y sentent tout de suite entourés par une communauté qui vibre à chaque seconde au rythme des pensées et des émotions constamment partagées. Avantage non négligeable, en outre, les contenus que l'on fait circuler par les réseaux sociaux se dérobent presque totalement à tout contrôle centralisé.

La fluidité réactive et éparpillée des contenus des réseaux sociaux, ainsi que leur mutabilité extrême, en rend très difficile, voire impossible, une n-ethnographie (ethnographie de l'internet), une étude culturelle de la signification telle qu'elle circule par ces voies digitales. Cependant, la sémiotique a l'avantage, par rapport à d'autres disciplines, de pouvoir étudier ces communications en tant que textes, à savoir dans leur qualité de projets de signification censés avoir des effets persuasifs sur le « lecteur modèle » qu'ils construisent.

Nous proposons ici un exemple du type d'analyse que la recherche a conduit dans la partie centrale de son développement, consacré à la rhétorique djihadiste dans les sites internet et dans les réseaux sociaux de langue française.

www.mon-islam.com est l'un des sites de pointe de l'Islam fondamentaliste et djihadiste en France. Dans sa page d'ouverture, il déclare une fréquentation par « 10 000 frères et sœurs en Islam », qui y ont créé 180 groupes et posté plus de 20 000 vidéos. Alors que la langue du site, ainsi que plusieurs

des contributions qui y apparaissent, est approximative, signe d'une scolarisation médiocre, le site se signale par une effervescence visuelle remarquable : chaque jour, des nouvelles vidéos y sont insérées, aux contenus assez variés. Le site relance ses contenus et activités sur les réseaux sociaux principaux, de Facebook, où il compte plusieurs milliers de sympathisants, à Twitter, et à Google +. Comme tout site web, mon-islam.com s'articule en des rubriques nombreuses : « Mon Islam », avec une présentation du site ; « Le réseau », qui offre un service de réseau social interne au site ; « Vidéos » ; « Groupes », qui offre des activités spécialisées, telle qu'une bibliothèque islamique en PDF ; « Événements », annonçant des rencontres ou d'autres activités en France et dans les pays francophones ; « Articles », avec des propos plus structurés, en forme de courts essais, sur des sujets touchant l'Islam en France ; « Lexique », avec une explication des termes arabes les plus communs dans l'Islam et en particulier sur le site ; « Photos » ; « Tchat », une rubrique de tchat divisée par genre ; « Q/R », où des « experts » répondent aux questions des internautes ; « My mail », un service de boîte électronique pour les usagers. Le site est fonctionnel mais évidemment construit par des non-professionnels, ou par des professionnels aux compétences assez basiques. Un certain chaos domine l'organisation des contenus, tandis que la langue française y est mal écrite presque partout.

On proposera maintenant une analyse de certains des contenus du site, assez récents, qui ont tout particulièrement attiré notre attention de sémioticien. Dans la section « Q/R » une internaute se pose la question suivante (texte retranscrit sans modifications) :

As salam waleykum,

La lapidation existe en Islam, je me pose des questions sur le « bien fondé » de cette pratique, (sans remettre en question son caractère légiféré) ce sujet me met mal à l'aise et j'aimerais comprendre.

baraka Allahufikum.

À cette question, formulée dans le français incorrect qui domine dans le site, répond un « expert » :

Salam alaykum

tout d'abbord oukhty je ne vais pas te parler dans quel cas et qui doit ont lapidé mais je vais plutot t expliqué « le bien fondé » de cette pratique Inchallah.

C tres simple Si tu te pose des questions sur le bien fondé de la lapidation sache oukhty qu Allah azzawajal a dit « Qui y a t il de meilleur qu Allah en matiere de jugement pour des gens qui ont la foi ferme »

Donc sache que chaque chose qu Allah a legifere est un bien pour l homme et tt musulman(e) doit en etre convaicu et certe Allah nous a dit « Il se peut que vous detestiez une chose alors qu elle vous soit un bien et il se peut que vous aimiez une chose alors qu elle vous est nefaste. C est Allah qui c alors que vous ne savez pas...

Plusieurs éléments sont intéressants dans cette réponse, elle aussi parsemée de fautes d'orthographe. Le propos de « l'expert » démarre par un lapidaire [*no pun intended*] « c'est très simple », transmettant d'emblée la certitude que le problème moral qui tracasse l'internaute (conciliation entre foi personnelle et légitimation fondamentaliste d'une pratique barbare) est en fait un problème de très simple solution, un non-problème. Ensuite, aucune argumentation n'est proposée, mais « l'expert » se limite, en revanche, à « expliquer » le « bien fondé », le caractère fondamental de cette pratique. Dans la rhétorique fondamentaliste, en fait, la légitimation d'une norme, fût-elle répugnante, ne dérive pas de ses effets sociaux, ni de la place qu'elle trouve au sein de la systématisation théologique, mais plutôt du « fondement » transcendant qui la sous-tend, dont l'évidence n'est jamais démontrée mais simplement exhibée par la pratique de la citation. En définitive, la réponse de « l'expert » tourne autour d'une citation générique : « Qui y a t il de meilleur qu Allah en matiere de jugement pour des gens qui ont la foi ferme ». Cette phrase, reportée sans apostrophes ni accents, et sans aucune indication ni sur la source ni sur la traduction, est le pilier qui soutient, à lui seul, toute la rhétorique de la réponse, lui conférant un caractère de

sagesse ancestrale et de sacralité. En effet, cette même citation, incorrecte et sans repères bibliographiques, pourrait être évoquée pour justifier tout et le contraire de tout, tellement elle est générique. De même pour la citation suivante, endoctrinant l'internaute selon un principe de soumission non seulement morale mais aussi éthique à la volonté mystérieuse de la transcendance. Du point de vue de la structure de l'énonciation, il faut remarquer que la réponse, par son usage immédiat du « tu », par l'adoption d'un style rapide genre « SMS », et même par ses fautes d'orthographe, établit un lien direct, pétri de spontanéité, avec le simulacre de l'internaute, auquel l'expert s'adresse d'une façon qui revendique sa maîtrise de la sharia tout en l'offrant à l'interlocuteur de manière familière, et même familiale. La construction de cette rhétorique de la spontanéité fraternelle est récurrente dans tout le site, ainsi que dans tout le discours du djihad 2.0 : lorsqu'on se convertit à l'Islam dans sa version fondamentaliste et militarisée, on entre dans un univers discursif où l'on n'est jamais seul, mais toujours entouré par de nouveaux « frères » et « sœurs », dont la proximité religieuse remplace la proximité biologique de la famille.

Dans la suite de la réponse, l'expert liste les « bienfaits de la lapidation » :

- purifier l'auteur de ses fautes car comme le prophète sallat wa salam nous a dit quand Allah aime un homme il le chatie dans ce bas monde.
- Montrer à ceux qui y assistent que la religion d'Allah n'est pas un jeu ainsi les troubles ne se reproduiront pas Allah azzawajal nous dit " Et q un groupe de croyant y assiste" (à la lapidation)

Dans ces réponses, ce qui frappe le lecteur « laïc » est la désarmante simplicité par laquelle elles font face à des questions aussi délicates, la sûreté par laquelle toute interférence du monde extérieur à l'Islam fondamentaliste est complètement écartée. Le charme de la brutalité simplificatrice.

Mais le sémioticien ne peut pas se borner à une analyse de la composante verbale de la rhétorique fondamentaliste. Il doit s'intéresser également aux autres substances expressives qui la composent, d'autant plus que c'est surtout par les images et les vidéos qu'elle fait des prosélytes parmi les convertis. Toutes les

deux ou trois heures, une nouvelle vidéo est « uploadée » dans la section « vidéos » du site mon-islam.com. Alors que les autres sections du site sont consacrées à des sujets fort variés, concernant surtout les différents aspects de la vie personnelle des croyants, les vidéos stockées par le site portent, en grande majorité, sur l'engagement politique et militaire des fondamentalistes français, sur leur devoir de djihad. Dans la période pendant laquelle le site a été analysé, la plupart de ces vidéos touchaient la question de la présence de fondamentalistes islamiques français en Syrie, et notamment dans la ville d'Alep. « Sham » (le nom musulman de la Syrie), une vidéo uploadée vers le site le 23 mars 2014, résume fort bien les caractéristiques du discours multimédia proposé par mon-islam.com et sa rhétorique persuasive.

La vidéo, d'une durée de près de quinze minutes, contient plusieurs séquences. Toutefois, elle n'est pas le résultat d'un montage professionnel à partir de plusieurs matériaux filmés par le même auteur, mais une sorte de patchwork grossier dont la structure est très fréquente dans ce genre de textes audiovisuels : une séquence de présentation initiale renvoie à des vidéos déjà existantes, lesquelles se structurent elles aussi de la même façon, et ainsi de suite dans une mise en abyme où ce qui compte n'est pas la qualité de l'enchâssement mais l'enchâssement lui-même ; les vidéos relancent des fragments d'autres vidéos, lesquelles rebondissent sur d'autres vidéos encore, donnant ainsi expression visuelle à une sorte de composition collective de la pensée et de l'imaginaire du djihad, à une contagion où chaque membre se fait porte-parole visuel de la communauté toute entière, utilisant les fragments qu'il trouve sur Internet pour forger son propre message et toucher le public de sa sphère d'influence.

Dans *Sham*, la vidéo dont on expose ici l'analyse, la première séquence contient des photos d'adolescents, probablement de nationalité occidentale (France, Belgique), que l'on montre avec une expression à la fois de fierté et de joie, pourvus de longues barbes et portant les vêtements de guérilla, plusieurs équipés de fusils ou avec des mitras sous le bras, installés dans le décor poussiéreux d'un champ de bataille. Leurs visages passent sur l'écran au ralenti, avec des fondus dans le passage d'une photo à

la suivante — soulignant l'esprit communautaire que les lie — et la bande son diffuse une musique sacrée, appelant à la prière. La deuxième séquence montre ensuite celui qui est probablement le véritable auteur de la vidéo, un jeune adolescent français, d'origine arabe, habillé en combattant du Front Al-Nosra et entouré par ses symboles qaidistes. Dans un français laborieux, au fort accent, utilisant souvent des formules religieuses en arabe, le jeune adolescent s'adresse à ses interlocuteurs, en en construisant le simulacre communicationnel par un « mes frères » répété de façon obsédante. La structure énonciative de la vidéo (le corps de l'adolescent, son discours, la façon dont il est filmé par la caméra) situe son protagoniste dans un *hic et nunc* (au temps présent, en Syrie), que les spectateurs sont invités, et même suppliés, à rejoindre afin de rencontrer « les plus beaux frères ». L'emphase est mise constamment sur la communauté joyeuse qui attend les jeunes gens qui, comme l'adolescent dans la vidéo, auront le courage de s'éloigner de leur vie présente, de leurs familles en France ou en Belgique, pour se rendre au « Sham. »

La séquence suivante montre un groupe de combattants, des mitras sous les bras, entourés par des camionnettes. Placés frontalement devant la caméra, leurs visages restent dans l'obscurité. Ils ne sont ni jeunes ni occidentaux. Leur leader, dont on devine l'âge adulte à partir de la voix, s'adresse en arabe aux jeunes spectateurs de la vidéo. Des sous-titres en anglais en traduisent le discours, et des sous-titres en français y sont superposés. C'est une nouvelle invitation, de plus en plus enflammée, à se joindre au combat ; les arguments cependant sont différents : non pas la joie de rejoindre la communauté heureuse des « frères » mais la nécessité de défendre du viol les « sœurs » musulmanes de Syrie. Plus que le contenu macho de cette séquence, il est intéressant d'y souligner la façon dont des matériaux différents, conçus pour inciter le djihad dans des contextes et pour des publics différents, sont librement assemblés par les jeunes propagandistes français afin de véhiculer un message local (l'appel au djihad des jeunes musulmans de France et de Belgique), tout en lui conférant la force persuasive d'un relais global, où des voix arabes se

mélangent à des sous-titres en anglais et en français pour transmettre le sentiment d'une mission planétaire de libération.

La séquence qui suit, la plus longue, constitue le cœur persuasif de la vidéo. Un jeune adolescent dont le nom arabe, fictif, signale l'origine belge, s'adresse obliquement à la caméra, accroupi sous les sacs de sable d'une tranchée. Les signes de la bataille sont partout : visuels (les vêtements de guérilla, un mitra, les drapeaux d'Al-Qaïda en Syrie, omniprésents dans leur calligraphie blanche sur fond noir) ; mais surtout des signes auditifs : l'appel de l'adolescent est ponctué par des décharges de fusil, à la fois proches (les camarades) et lointaines (les ennemis). D'une voix faible, presque un murmure, le jeune adolescent réitère l'invitation au djihad. Cette fois, cependant, c'est l'argument du martyr qui est le plus utilisé : les jeunes djihadistes français sont évoqués comme un petit groupe mal armé qui fait front, avec le courage de martyrs, à l'armée ennemie, laquelle est décrite non pas comme une armée locale, mais comme l'union de toutes les forces planétaires qui conjurent contre le véritable Islam : des bouddhistes en Asie aux chiïtes, en passant par « les mécréants » qui vivent en Europe et en Amérique. L'argument de la nécessité de défendre les femmes et les enfants musulmans de l'agression « des mécréants » est mentionné, mais il ne constitue pas le centre rhétorique de cette séquence, laquelle joue davantage sur l'humiliation des jeunes musulmans d'Europe, et sur la chance qu'ils ont de s'en dédouaner en joignant le combat djihadiste, représenté comme le combat des plus faibles contre les plus forts, des martyrs guidés par Allah contre les ennemis de l'Islam.

À la fin de la séquence, le jeune adolescent français qu'on avait rencontré au début revient pour réitérer son appel, suivi par une nouvelle séquence finale où tous les jeunes combattants apparus dans les photos initiales se montrent « en action », en train de tirer des coups de feu et de conduire leurs camionnettes de guérilleros. Le sourire aux lèvres, ils crient tous ensemble « venez au Sham ! », avec le ton joyeux de celui qui inviterait à rejoindre une destination touristique, un village de vacances.

La vidéo se caractérise donc par une structure parfaitement symétrique, s'ouvrant et se clôturant par l'évocation de l'héro-

ïsme joyeux de jeunes djihadistes francophones en Syrie. Au milieu de cette structure, on déploie tous les arguments de la rhétorique fondamentaliste militante, où le nom d'Allah cependant, ainsi que les formules tirées d'un vocabulaire théologique assez modeste, ne sont que le socle tautologique où reposent toutes les autres motivations du djihad : joindre une communauté vibrante, présentée comme une famille de frères et de sœurs, mais sans pères ni mères ; défendre le sort des plus faibles, et notamment des femmes musulmanes en danger ; délivrer l'Islam sunnite de son humiliation dans le monde occidental ; définir son identité par rapport à l'idée et à la possibilité concrète du martyre ; se lancer dans une aventure, avec tous les éléments qui la composent : le voyage, le risque, la compagnie d'autres adolescents, mais surtout le combat, et la perspective d'une mission existentielle.

L'attrait que ce type de vidéos peut exercer sur le jeune public français ou francophone ne peut pas être expliqué de façon univoque. D'une part, l'invitation à joindre un destin aventureux, imbu de danger et de sacrifice de soi, pourrait sembler, à première vue, comme la proposition d'un parcours existentiel des plus éloignés de la monotonie et de la répétition. Toutefois, d'autre part, on pourrait suggérer que ces vidéos sont persuasives exactement dans la mesure où elles fournissent une voie symbolique pour échapper à la nécessité de construire un futur semé d'incertitudes. Choisir une filière d'études, puis une carrière professionnelle ; gagner sa liberté et son indépendance au sein des relations familiales ; soutenir un projet de vie malgré l'impénétrabilité d'une société de plus en plus complexe, marqué par la menace constante de l'échec : en comparaison avec ce panorama existentiel, le discours du fondamentalisme djihadiste représente une simplification alléchante, où le chemin de la conversion au martyre est prédéterminé et l'identité individuelle définie par rapport à un destin partagé, auquel le discours tautologique de la transcendance prête des contours inébranlables.

2. La pensée fondamentaliste

Dans la sémiotique structurale, tout sens est vu comme produit et manifesté à partir d'un système de potentialités. Un système est un ensemble de relations dans lequel un certain ordre prédomine. La notion de relation, en effet, présuppose déjà l'ordre, car on pourrait suggérer que le chaos absolu est impossible dans la dualité, dans une situation où les puissances unitaires sont limitées. Seule l'unité, peut-être, est entièrement désordonnée. La nature de cet ordre peut varier, mais on peut se le figurer généralement par une métaphore topologique où la régularité prévaut sur l'irrégularité, par exemple la symétrie sur l'asymétrie, la fermeture sur l'ouverture, la netteté sur le flou, etc. Le désordre, l'asystématique, est ce dont on ne peut pas donner une représentation mathématique, et donc spatiale, topologique. Saisir des potentialités dans ce système signifie poser une phénoménologie de la partialité, dans le sens que le système peut être déduit à partir des traits combinatoires de ses manifestations, mais il ne s'y montre jamais entièrement. Tout ce qui dans le système ne se manifeste pas demeure une potentialité virtuelle, inexprimée et tout de même exprimable.

Dans l'imagination structuraliste du langage, par exemple, toute parole peut être comprise en tant que manifestation sélective d'un système plus vaste, dont elle découvre à la fois quelques traits combinatoires et suggère, par déduction implicite, les potentialités non manifestées. Le mécanisme de l'énonciation est fondé sur cette dynamique, laquelle déploie une phénoménologie — et une idéologie sémiotique qui lui est sous-jacente — tout à fait opposée à l'idéologie de la révélation. Par idéologie sémiotique, on entend ici la conception du sens, du langage, de la communication que les membres d'une culture intériorisent. Dans la révélation, comme elle est conçue par la plupart des cultures religieuses où elle joue un rôle de premier plan, un tout se dit sans jamais faire deviner la partialité du dit. Certes, même dans la religiosité populaire, l'on a tendance à postuler que la révélation est toujours imparfaite. Cependant, cette imperfection est imputée à l'incapacité de l'homme à absorber la totalité, souvent à cause d'un état de malaise éthique ou de péché. Seuls les théologiens post-modernes, à la Urs von Balthasar, postulent que la révélation est ontologique-

ment partielle, impliquant un voilement à chaque fois qu'un dévoilement se produit.

Dans l'imagination du sens dont est pétrie la sémiotique structurale, au contraire, le sens émerge non pas d'une totalité positive, qui se donne dans la manifestation, mais plutôt d'une totalité négative, qui dans la manifestation se cache tout en y laissant des traces. Telle que l'imagine Saussure, la parole est une actualité infime par rapport à l'océan de négativité inexprimée et virtuelle sur lequel elle flotte. Cependant, cet océan n'est pas imaginé comme une obscurité infinie, mais comme un cristal dont on ne voit scintiller que des luminosités partielles, lesquelles toutefois ne se produiraient pas sinon à partir de la structure intégrale du prisme. Le sens de la révélation est intelligible car on postule, et l'on croit fermement, qu'il n'y a pas d'autre sens à saisir. Tout ce qui peut se donner se donne, et tout ce qui ne se donne pas n'a pas de sens. Le sens de l'énoncé, au contraire, est intelligible car une relation de *commensurabilité* se pose entre les traits qu'il manifeste et le tout dont il n'est qu'un fragment, une expression partielle. Afin que cette relation de commensurabilité s'établisse, il faut que ce tout soit pensé comme un système, à savoir qu'il soit pensé comme un tout rationnel. Cela implique nécessairement la finitude du système, mais une finitude non pas simplement numérique mais plutôt géométrique. Il est évident, même pour le sens commun, que la langue ne peut pas être pensée, y compris à l'intérieur de l'épistémè structuraliste, comme un ensemble fini dans le sens qu'elle serait constituée par un nombre fini d'éléments ; la seule possibilité de produire un nombre infini de fragments à partir du système qu'ils manifestent réfuterait cette assomption. Au contraire, la finitude du système consiste dans le fait que chacune de ces manifestations potentielles, virtuellement infinies, peut être reconduite au tout dont elle émerge en vertu d'un calcul, d'une loi, d'une proportion géométrique. C'est cette assomption qui fonde la compréhensibilité du sens : toujours partiel et fragmentaire, il présuppose néanmoins une totalité qui se multiplie de façon régulière, ordonnée. On peut saisir le sens d'un texte car il n'est que l'énoncé d'une totalité que l'on postule

comme régulière, et qui fonde l'intelligibilité de ces fragments tout en n'étant connaissable que par leur biais.

Au fond, c'est le postulat de cette relation géométrique entre le procès et le système, entre l'actualisation d'une potentialité x et les potentialités non actualisées dont la latence permet la manifestation de ce x , qui garantit la possibilité d'une perception immanente du sens. Le sens peut être saisi dans son immanence car il peut être considéré non pas en tant que révélation finie d'un tout infini, mais en tant qu'énonciation infinie d'un tout fini. Si l'on ne présupposait pas le caractère systématique de la négativité qui se cache derrière la parole, celle-ci ne pourrait être lue que comme faisant appel à une ontologie fuyante, obscure, irrationnelle. L'herméneutique romantique, par exemple, se différencie de l'herméneutique de la révélation dans le sens qu'elle postule un excès de la totalité du non-dit par rapport à sa manifestation fragmentaire et énigmatique, mais elle se différencie également de l'herméneutique structurale dans le sens qu'elle ne présuppose pas une commensurabilité entre une actualisation du sens et une matrice de potentialités non actualisées. Au contraire, elle nie la présence d'une matrice quelconque, arrivant à exalter non pas la régularité intelligible de l'inexprimé mais l'irrégularité incompréhensible du non-dit.

Du point de vue d'une méta-sémiotique, s'interroger sur le caractère préférable de telle ou telle idéologie sémiotique n'a aucune utilité. Chaque attitude vis-à-vis du sens exprime en effet une potentialité anthropologique de l'espèce humaine, qui s'affirme en relation à une contingence historique et culturelle. Au contraire, il faut se demander quelles sont les conséquences de chaque idéologie sur la perception, la circulation, et l'opérativité du sens. Chacune de ces attitudes herméneutiques, en effet, est fondée sur des postulats mais également sur des questions sans réponse. Dans le cas de l'idéologie structurale du sens, la question qu'on évite d'aborder est essentiellement une : étant donné que le sens s'actualise à partir d'un système ordonné, et qu'il est possible de lire le premier par rapport au deuxième en vertu d'un principe d'immanence qui le met en relation selon une logique de commensurabilité au moins géométrique, quelle est la force qui pousse certains éléments du

système à s'actualiser et qui relègue au contraire les autres à composer le fond par contraste avec lequel les premiers peuvent signifier ? En d'autres termes, lorsque le sens s'affirme comme différence, pourquoi le sens s'affirme-t-il comme sens, tandis que le fond insignifiant du sens ne s'affirme que comme fond ? Lorsqu'une image apparaît sur l'écran, pourquoi regarde-t-on l'image, et non pas l'écran ? Cette question n'a pas de réponse ultime, mais elle peut être abordée sur deux niveaux différents. Le premier, plus concret, est le niveau de la saillance du sens. Le deuxième, plus abstrait, est le niveau de ce qu'on pourrait appeler « l'idéologie de la saillance ».

En ce qui concerne le premier niveau, la nécessité d'expliquer l'origine de la saillance fait problème à l'intérieur d'un cadre théorique fondé sur l'immanence. Cette question peut être évitée lorsque le sens est saisi dans sa dimension statique, générative, mais elle devient cruciale lorsque le sens est considéré, au contraire, dans sa dimension dynamique, génétique. Pour quelle raison une potentialité s'actualise tandis que d'autres restent virtuelles ? Dans les termes de la sémantique profonde, cette question se traduit dans la nécessité d'attribuer une motivation aux axiologies du système. Étant donné la matrice à partir de quoi le sens se profile, et étant donné sa nature rationnelle — sa régularité géométrique — quelle est la nature du vent qui, soufflant sur cet océan de potentialités, y produit des crispations, puis des vagues, qui traversent le parcours génératif jusqu'à déferler sur les plages de la manifestation textuelle, y apparaissant comme saillance par rapport à la platitude de la surface aqueuse ? Hors métaphore, s'interroger sur les axiologies qui, dans un système, produisent un damier d'actualisations et de virtualités, signifie se poser la question de l'agentivité qui est derrière le sens. Peut-on donner à cette question une réponse qui demeure elle-même à l'intérieur d'une logique immanente ?

On pourrait penser, au contraire, que dès que la sémiotique essaie de creuser le puits du sens, elle parvient à un socle qui ne peut pas être percé sinon en établissant des rapports entre le système ordonné postulé par la discipline et des forces transcendantes qui l'obligent à se plier, à adopter une axiologie. Expliquer l'origine du pli du sens, voilà le premier véritable défi

pour une sémiotique immanentiste. Jusqu'à présent, deux ordres de solutions ont été explorés. D'un côté, on a brutalement nié l'indépendance du métalangage sémiotique, en le soumettant à d'autres cadres explicatifs. L'axiologie manifestée par un système sémiotique serait donc causée, par exemple, par une force qui lui est externe, et dont la nature a été identifiée tour à tour comme historique, économique, sociale, etc. Ceux qui ont parié sur la possibilité de combiner l'immanentisme sémiotique avec, par exemple, les hypothèses causales des sciences cognitives, ont cependant négligé un aspect théorique essentiel : lorsqu'on ouvre l'immanentisme à la causalité, la liant à une force qui transcende le système et qui pourtant en détermine les axiologies, l'immanentisme se défait.

En d'autres termes, il n'y a aucune façon rigoureuse de sauvegarder la logique de commensurabilité géométrique d'un système immanent tout en le plaçant sous le pouvoir déterminant d'une force transcendante, non pas au sens religieux mais dans ce sens où elle est incommensurable au système qu'elle détermine. Par ce chemin, l'explication sémiotique ne demeure qu'une farce, et ce qui compte c'est l'explication non sémiotique à laquelle on peut la réduire. On pourrait comparer cette tendance à l'effort de ceux qui ont essayé de sauvegarder l'indépendance d'un niveau symbolique dans une herméneutique marxiste : il s'agit souvent d'une hypocrisie intellectuelle sans tenue théorique. Dans *Kant et l'ornithorynque*, Umberto Eco nous fait savoir que les saillances sémiotiques dérivent, en dernière instance, des « plis de l'être », proposant une interprétation sémiotique d'Heidegger. Cependant, ce qui en résulte est plutôt une interprétation heideggerienne de la sémiotique, c'est-à-dire une dilution heideggerienne de la sémiotique dans la métaphysique : lorsqu'on explique la genèse du sens en relation à un ordre incommensurable, on est déjà entré dans une herméneutique de la révélation, ou dans une herméneutique romantique.

De l'autre côté, une solution diamétralement opposée consiste non pas à considérer le sens comme effet sémiotique d'une dimension non sémiotique, mais plutôt à « coloniser la transcendance » par un effort titanesque de création métalinguistique. C'est ce qu'ont commencé de faire la socio-

sémiotique, l'anthropologie sémiotique, une certaine sémiotique culturelle et même une certaine bio-sémiotique. Face à l'émergence d'une saillance, par exemple, on ne se demande pas par quelle force neurologique elle est causée, mais plutôt on essaie de développer une vision immanente de la neurologie, de la neurologie comme système de sens. De même pour l'économie : pour expliquer les formations culturelles et leur évolution dans l'histoire on ne les rattache pas à des relations de force transcendantes, liées aux dynamiques du marché ; au contraire, on essaie de décrire le marché, ou même l'économie toute entière, en tant que système sémiotique. Au moins en théorie, cette option consiste dans une expansion progressive du domaine de la lutte intellectuelle sémiotique. À chaque fois que l'on reconduit des manifestations du sens à leur principe génératif immanent et que, du même coup, on s'interroge sur les forces qui l'animent et lui attribuent des axiologies, on n'imagine pas ces forces comme situées au-delà de l'immanence, mais *dans* l'immanence, ou plutôt dans une immanence requalifiée, élargie, complexifiée afin de repousser plus en profondeur la saisie intellectuelle du métalangage sémiotique.

Le deuxième niveau, plus abstrait, qu'on a défini comme le niveau de « l'idéologie de la saillance » pose un problème encore plus compliqué, puisqu'il entraîne une dimension paradoxale. Si on postule qu'on puisse expliquer la genèse de la différence par des constructions théoriques de plus en plus complexes, jusqu'à considérer tout ce qui entoure le sens comme une partie à l'intérieur du système immanent qui le produit, et non pas comme une force située dans une transcendance qui lui serait extérieure, comment faire face à la question de l'importance symbolique de la différence ? Pourquoi le sens serait-il vu comme un produit de l'axiologie, et non pas de son absence ? Sommes-nous anthropologiquement, voire biologiquement, contraints à réagir culturellement à la différence et à en faire le pilier du sens ? Répondre à ces questions est essentielle afin de replacer le phénomène du fondamentalisme dans une anthropologie sémiotique générale.

Sans différence, il n'y a pas de sens. C'est ce qu'on répète sans cesse aux étudiants de sémiotique en première année,

citant Saussure, Hjelmslev, Greimas. Mais l'emphase portée sur la différence, et sur la saillance qui la fonde, ne caractérise pas uniquement la sémiotique structurale ou générative. Le modèle de signe de Peirce, tel qu'il a été interprété et divulgué par Umberto Eco, semble lui aussi prendre le parti de la différence. Chez Peirce, la signification dont l'existence humaine est imbue consiste dans une relation triadique entre un élément signifiant, un objet signifié et un signe interprétant qui les met en relation selon une perspective particulière. À son tour, ce signe interprétant se compose lui aussi d'une partie signifiante et d'une partie signifiée, mises en relation par un nouveau signe interprétant, et ainsi de suite, potentiellement à l'infini. Dans le modèle conçu par Peirce, en effet, la normalité de la signification est constituée par une infinité de signes qui se réfèrent les uns aux autres sans que l'on puisse jamais arrêter leur enchaînement. Umberto Eco et d'autres sémioticiens ont appelé cette normalité de la *semiosis* la « fuite des interprétants ». Sans vouloir faire de la mauvaise psychanalyse, on voit très bien que cette expression n'est nullement neutre. Les signes-interprétants sont représentés, un peu comme dans une fugue de Bach, comme toujours activés par une nervosité intrinsèque les poussant à jaillir de la surface de la triangulation sémiotique pour se lancer vers l'inconnu d'une nouvelle direction. Certes, dans la sémiotique peircienne l'habitus arrête cette course infinie dans la solidité d'une habitude interprétative, partagée par une société ou adoptée par un individu, et cependant l'accent du modèle théorique tombe sur l'élan de l'interprétant plus que sur la cristallisation de l'habitus. L'habitus est conçu et représenté plutôt comme une sorte d'ankylose du sens, inévitable mais tout de même regrettable, comme un sommeil de la *semiosis* auquel s'abandonnent les cultures et les individus lorsqu'ils doivent céder à l'impératif de la routine, de la mécanique, de la logistique.

De même, la sémiotique lotmanienne est tout un éloge de la motilité du sens, du dynamisme irrépressible de la sémiosphère, de la ductilité créatrice de sa frontière. Le modèle sémiotique de l'école de Tartu laisse lui aussi de la place à l'immobilité, mais il la confond tout de suite avec la mort des cultures, avec leur paralysie dans une fixité sans génie.

Toutes les branches majeures de la sémiotique sont en effet pétries d'une idéologie sémiotique selon laquelle le sens est impensable sans sa relation avec la différence : la différence qui fonde la mouvance axiologique à la base de la narrativité chez Greimas, la différence qui anime le jaillissement de l'interprétant de sa prison ternaire chez Peirce, la différence qui pétille le long des contours de la sémiosphère chez Lotman. Ce qui importe, derechef, n'est pas de déterminer si cette idéologie est convenable ou pas, du point de vue éthique par exemple. Dans la perspective d'une méta-sémiotique, à savoir dans l'effort paradoxal d'une anthropologie des idéologies sémiotiques, ce qui importe est de dévoiler le caractère historique, culturellement déterminé, et donc arbitraire, de cette idéologie sémiotique de la saillance. L'affirmation de cette idéologie est en effet inextricable de l'évolution socioculturelle, d'une énorme complexité, à laquelle on se réfère superficiellement par le mot de « modernité ». En dépit des efforts d'historiens et de sociologues, c'est peut-être la sémiotique qui peut fournir une définition théorique, et donc universelle, de la modernité : la modernité est l'ensemble de phénomènes de sens dont l'idéologie sémiotique dominante est une idéologie sémiotique de la saillance. La modernité marque comme dysphorique tout ce qui est répétition, monotonie, adhésion irréfléchie, permanence, manque de tension dynamique, absence de pulsion au changement ; la modernité souligne, au contraire, l'euphorie de l'écartement, de tout ce qui produit une saillance par un mouvement essentiellement imprédictible.

Cette dichotomie permet de relier les deux niveaux de réflexion que l'on est en train d'explorer. D'une part, la sémiotique structurale a du mal à intégrer dans l'immanence de son modèle explicatif une description de l'origine de l'axiologie, car cette origine semble constamment se placer dans un dehors non immanent. D'autre part, sur l'autre niveau, on voit bien pour quelle raison cette difficulté subsiste : sous-tendue par une idéologie sémiotique de la saillance, à savoir par une idéologie de la modernité, la sémiotique doit forcément laisser de la place, dans son système, pour l'émergence de l'écartement, cet écartement ne pouvant trouver son origine que dans une transcendance, à savoir dans une liberté.

Face à la question d'expliquer la genèse du sens, la sémiotique se heurte à une dichotomie dont la morphologie rappelle de près la morphologie du problème théologique de la grâce. Soit le sens jaillit d'une transcendance insaisissable, quoique laïque, soit il s'origine dans l'immanence du parcours génératif, mais contredisant l'idéologie sémiotique qui fonde tout le structuralisme, et même toute la modernité, qui est une idéologie sémiotique de la liberté.

Ceux qui étudient le fondamentalisme religieux, et même ceux qui en expliquent le développement en relation à l'idéologie de l'ultra-modernité qui a dominé la planète après la fin de la Guerre Froide, ne se posent jamais une question qui est cependant assez simple. Si le fondamentalisme est une réaction à certaines lignes de développement des cultures actuelles, et notamment des cultures qu'on appelle « occidentales », pourquoi cette réaction s'est-elle manifestée en construisant son discours par un recours systématique aux traditions religieuses ? Pourquoi, en d'autres mots, la réaction à l'ultra-modernité ne s'est-elle pas manifestée dans d'autres domaines discursifs, par exemple par l'adhésion à une idéologie de progrès révolutionnaire, comme les utopies marxistes de la deuxième moitié du XX^e siècle ? En outre, tout en restant dans le domaine des religions, pourquoi cette opposition virulente n'a-t-elle pas puisé son idéologie à partir des théologies de la libération, telles qui ont été développées, surtout à partir des années 1970, non seulement dans le Catholicisme mais aussi dans des autres confessions, y compris l'Islam ?

La réponse à cette question ne peut être que multiple, et cependant elle repose sur une considération générale d'ordre sémiotique : l'opposition culturelle à l'ultra-modernité, dans toutes ses manifestations, a été canalisée par un discours religieux parce que les religions sont, du point de vue de l'histoire des cultures humaines et de leur évolution, le réservoir le plus riche et le plus cohérent d'une idéologie du sens s'opposant radicalement à l'idéologie de la saillance, laquelle fonde également, on vient de le voir, l'épistémologie de l'entreprise sémiotique.

Comment caractériser cette contre-idéologie ? On pourrait la définir comme une idéologie sémiotique de la répétition. Du

point de vue du modèle sémiotique de Greimas, cette idéologie adopte souvent, on vient de le voir, une herméneutique de la révélation : le Coran, la Bible, les Évangiles, la Torah, les Vedas ne sont pas des énoncés, construits à partir d'un choix de potentialités se donnant aux hommes — et même à la divinité — sous forme de langage. Ils ne sont pas des textes non plus, car la notion de texte implique déjà, même dans son étymologie, le tissage du sens moyennant tout un système compliqué de choix de matériaux, de canevas, de couleurs. Et ils ne sont pas des signes non plus, car le signe, en dépit de la variété de ses définitions, est toujours quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre, à une altérité qu'il ne contient pas intégralement. Dans l'herméneutique de la révélation, tout sens qui est disponible, à savoir la transcendance dans son entièreté, se reverse sans entraves dans le livre sacré, lequel devient en effet une incarnation textuelle de la transcendance. La transsubstantiation est peut-être la métaphore la plus adaptée pour expliquer la présence du sens dans le livre sacré selon l'idéologie sémiotique de la répétition : l'hostie ne signifie pas le corps du Christ ; elle *est* le corps du Christ. Ceux qui y voient un signe, un renvoi à la transcendance, ne croient pas au mystère de l'eucharistie, ou bien ils en ont une conception moderne, protestante, contradictoire.

Toute une série de conséquences pragmatiques découle du statut non sémiotique du livre sacré : il ne doit être ni interprété ni traduit. Il doit être, plutôt, répété, à savoir récité, appris par cœur, ou mieux encore recopié, faisant attention à reproduire non pas uniquement le contenu du livre, mais aussi sa forme, le niveau de sa manifestation, comme diraient les sémioticiens générativistes. Voilà donc que l'opposition entre herméneutique sémiotique et herméneutique de la révélation ne pourrait se profiler de manière plus nette : pour le modèle génératif, la manifestation n'est rien, car elle n'est que l'aboutissement d'un parcours génératif que l'on saisit dans son immanence ; pour l'herméneute fondamentaliste, au contraire, la manifestation est tout, car aucune distinction se pose entre un plan de l'expression et un plan du contenu, entre un signifiant humain et un signifié divin. Le signifiant est déjà divin, et il doit être préservé inaltéré car la divinité s'y glisse sans contraintes et

sans réductions, rayonnante dans sa totalité. Comprendre la signification du livre sacré n'est pas important, car elle n'existe que dans la plénitude immobile du signifiant.

Du point de vue du modèle de Peirce l'opposition entre idéologie sémiotique de la saillance et idéologie sémiotique de la répétition n'apparaît pas moins nette : la catégorisation des types de signes qu'on attribue à Peirce n'est en définitive fondée que sur la gradualité de contrainte dans la relation que le signe interprétant établit entre le *representamen* et l'objet. Si le symbole découle d'une relation tout à fait arbitraire, l'index, lui, répond à une détermination farouche, à la pression physique de l'objet sur le référent, tandis que l'icône — le type de signe peircien qu'on a le plus de mal à définir — viendrait marquer un niveau intermédiaire entre le symbole et l'index, le signe-interprétant y étant contraint par les lois de la ressemblance. Dans l'idéologie sémiotique de la répétition, le livre sacré échappe certainement à toute logique symbolique et il se soustrait également à la dynamique sémiotique de l'icône. Le livre sacré, chez les fondamentalistes, n'est pas une représentation fidèle mais plutôt une présentation, ou encore mieux une présence. On serait tenté de lui attribuer le statut sémiotique de l'index, de l'empreinte, sauf que dans l'index aussi, on le sait, le signifiant ne se confond pas avec le signifié mais s'en distingue justement par une différente collocation dans l'espace, dans le temps et dans la matière. Mêmes les images miraculeuses des divinités, comme le Saint Suaire de Turin ou les autres icônes *acheiropoietai*, tout en incarnant à perfection le mécanisme sémiotique de l'index, ne traduisent pas ce qu'un livre sacré est pour le fondamentaliste.

Pour le fondamentaliste, le livre sacré n'est ni une description symbolique de la transcendance, ni son portrait, ni son empreinte non plus. Le livre sacré est *le visage de la transcendance*, au sens lévinassien du terme. Ce qui en découle est une inversion radicale du damier thymique projeté sur la relation entre fuite des interprétants et habitus. Dans l'idéologie sémiotique de la répétition, tout ce qui s'écarte de l'habitus est une faute, c'est-à-dire n'a aucun sens. La culture est contenue entièrement dans ses lois, dans ses codes, et toute exception est, en définitive, signe du mal. En dernière instance, ce dont rêve

implicitement le fondamentaliste est un retour à un état de nécessité absolue, où aucune liberté ne serait requise. C'est une nature épurée de toute trace de la modernité : tel est le but ultime du fondamentaliste.

De même, dans le cadre de la sémiotique lotmanienne, tout ce qui se place à l'extérieur de la sémiosphère immobile du fondamentalisme religieux est considéré comme une perturbation, une influence négative qui, si on omet de l'écraser subitement, peut introduire des crispations dans le système parfait de l'existence répétée.

Étant donné cette description sémiotique de l'idéologie de la répétition, ce qui échappe souvent à ses exégètes, ainsi qu'aux commentateurs de l'épistémè fondamentaliste, c'est qu'il est très difficile de parvenir à une société de la répétition absolue, tout comme il est très difficile de parvenir à une société de la saillance absolue. Dans un roman publié en 2007 sous le titre anglais de *The Reluctant Fundamentalist*, traduit en français la même année sous le titre, un peu moins élégant, de *L'intégriste malgré lui*, l'écrivain pakistanais Mohsin Ahmid raconte de façon très efficace, teintée d'une ironie amère, la descente d'un jeune Pakistanais dans l'univers du fondamentalisme islamique. Dans ce *Bildungsroman* contemporain, le protagoniste connaît d'abord les charmes du succès professionnel, économique et social dans le monde de l'économie financière globalisée guidée par les États-Unis puis, suite à un échec existentiel, se tourne de plus en plus contre le système qui l'avait soutenu et enrichi, jusqu'à glisser dans la clandestinité et dans le combat djihadiste. Le roman, dont l'interprétation du fondamentalisme islamique, en tant que réaction à la globalisation, a souvent fait objet de débat et même de critique, montre cependant de façon évidente la dialectique paradoxale, parfois perverse, qui entremêle l'idéologie de la saillance et l'idéologie de la répétition. Surtout, il propose un récit où l'utopie d'une forme de vie parfaitement saillante et l'utopie d'une forme de vie totalement répétitive se montrent dans leur ambiguïté.

Parvenir à une collectivité où toute saillance serait estompée jusqu'à l'élimination ; forger un être humain qui ne serait que véhicule passif d'une tradition religieuse, considérée elle-même comme véhicule immobile de la transcendance : cela n'est pas

seulement un rêve, c'est une rhétorique. Lorsqu'on analyse la structure du pouvoir dans les groupes fondamentalistes, y compris le pouvoir tout à fait essentiel de la communication dans le groupe et avec l'extérieur, on remarque tout de suite que des traces d'une idéologie de la saillance demeurent au sein de la forme de vie fondamentaliste, en y occupant souvent une place essentielle. Les communautés fondamentalistes, dans toutes les religions, ne sont pas des communautés sans leader ; au contraire, des protagonistes y sont systématiquement reconnaissables, dans leur rôle de leaders d'opinion, dépositaires de la tradition véritable, voire de chefs militaires lorsqu'il s'agit d'une communauté en combat. Ces leaders choisissent, prennent des décisions, sélectionnent des options par rapport aux autres, interprètent. Cependant, le pouvoir de persuasion qu'ils détiennent est fondé sur un charisme qui ne s'appuie pas sur une rhétorique de la saillance mais sur une rhétorique de la répétition : tout ce que le leader fait, dit, ordonne est présenté non pas comme un choix mais comme une conséquence logique d'un parcours de sens qui découle directement, sans alternatives possibles, de la transcendance.

Pétris comme ils sont d'une idéologie de la saillance, plusieurs des commentateurs du fondamentalisme contemporain ont du mal à comprendre que la rhétorique de la répétition peut avoir autant de pouvoir persuasif, et même davantage, que la rhétorique de la saillance s'exprimant sans relâche dans le discours publicitaire. Le discours publicitaire attribue une identité et sollicite un plaisir par le mirage d'une liberté ; le discours fondamentaliste construit une appartenance et induit un bonheur par l'illusion d'une nécessité. Cette deuxième rhétorique peut avoir autant de force que la première et obtenir même un résultat plus efficace dans des contextes historiques et socioculturels particuliers. Au sein d'une épistémè dominée par la saillance il y a, effectivement, quelque chose d'irrésistible dans le désir de s'abandonner à la répétition, tout comme dans une société où la répétition prime, retrouver le chemin de la saillance peut devenir l'objectif d'une existence, voire d'une révolution.

Ces deux rhétoriques entraînent des conséquences importantes en ce qui concerne les stratégies persuasives adoptées

afin d'en diffuser les contenus et en faire l'objet d'une contagion. Les stratégies communicatives de la saillance et de la répétition peuvent être placées au sein d'une dichotomie s'articulant autour de la notion d'altérité. On vient de le souligner, la possibilité d'une alternative est à la base de l'épistémologie du structuralisme, ainsi que de l'épistémè culturelle qui la sous-tend. Le sens est impensable sinon en relation à ce sursaut provenant d'un ailleurs obscur, à cette étincelle mystérieuse qui, jetée dans l'équilibre tétragone de la structure, l'anime par l'indication d'une axiologie. Ce qui en découle est que l'altérité qui génère le sens doit être connotée comme euphorique. Il n'y a pas de vie sans le sens, et il n'y a pas de sens sans une altérité qui le fonde. Toutes les stratégies communicatives de la saillance se déploient, par conséquent, autour d'un principe de nouveauté : l'inconnu provenant de la transcendance est toujours positif et toujours accueilli avec amitié. Les stratégies persuasives de la répétition, au contraire, s'organisent autour du mythe de l'ennemi. Tout ce qui est source d'alternative, tout ce qui brise la fixité du système par l'introduction d'une force extérieure, y générant un principe de choix, et donc de liberté, est à condamner et à rejeter avec force, voire avec violence.

Si la construction d'un ailleurs ami, source mystérieuse du sens à invoquer par les pratiques de l'inspiration, est consubstantielle aux stratégies communicatives de la saillance, la persuasion de tout fondamentalisme est inimaginable sans un ennemi. L'ennemi, l'anti-sujet par excellence, est indispensable aux fondamentalismes non pas à cause de la nécessité d'un bouc émissaire, à la Girard, mais parce que le fondamentalisme a constamment besoin de signaler, voire de personnifier dans ses récits et ses communications cette force hostile dont le but redoutable est de casser la paix de la répétition. Qu'ils choisissent les juifs, les arabes, les homosexuels ou les « croyants modérés » comme cible de leur agressivité, ce qui importe chez les fondamentalismes n'est pas l'identité ethnique ou religieuse des ennemis qu'ils attaquent mais plutôt qu'ils aient un ennemi à attaquer, un ennemi dans lequel s'incarne le principe d'altérité minant la subsistance même des fondamentalismes.

3. Conclusions

Il ne sera pas facile de réagir avec efficacité à la prolifération du fondamentalisme religieux et de ses retombées violentes. Si de nombreux adolescents, en France comme en Belgique, se convertissent devant l'écran de leur ordinateur pour s'adonner au combat djihadiste, c'est parce que la rhétorique fondamentaliste, on vient de le souligner, leur offre d'adhérer à une forme de vie que les sociétés des pays occidentaux ne sont plus capables de leur proposer. Dans le long terme, la seule façon de saper le pouvoir persuasif des fondamentalismes ne pourra que consister dans une série d'opérations socioculturelles visant à changer les perspectives existentielles des adolescents des sociétés occidentales. Avoir une mission dans la vie, une mission de laquelle toute action semble découler comme par nécessité : voici ce que les sociétés occidentales sont désormais incapables d'offrir à leur jeunes, leur proposant, en revanche, une existence déstabilisante constituée de petits choix, de petites missions commerciales, de combats quotidiens qui ne semblent mener nulle part. Le fondamentalisme antisémite et djihadiste propose aux jeunes citoyens de France et de Belgique une mission essentiellement négative : anéantir les Juifs, exterminer les mécréants. Les sociétés occidentales seront-elles capables de produire un discours persuasif pareillement efficace, tout un proposant des missions positives, liées à l'engagement social, à l'inclusion, à l'amitié ?

Face à ce défi, il est impossible d'imaginer des recettes capables d'avoir un impact déterminant sur une longue période. Les cultures échappent aux projets des individus et des groupes, heureusement. Sur une courte période, cependant, il est absolument nécessaire que des ressources de plus en plus consistantes soient employées pour arracher au fondamentalisme ses armes les plus puissantes, qui ne sont pas les fusils ni les mitras, mais la propagande contagieuse des forums internet et des réseaux sociaux. Toute action de censure, cependant, serait contreproductive, y compris la censure qui interdit les spectacles théâtraux ou les sites web. Ces actions négatives sont en fait destinées à produire un effet boomerang, avec la diffusion des contenus censurés par des canaux différents, même plus difficiles à contrôler. Il faudrait, en

revanche, réagir à la propagande fondamentaliste par un travail patient de proposition alternative, de construction systématique d'un récit socioculturel différent, par rapport auquel les citoyens, et surtout les adolescents, pourront définir leur parcours existentiel moyennant des modalités inclusives, paisibles, amicales. Face à l'utopie fondamentaliste d'une humanité qui renonce à sa liberté pour se soumettre à la volonté d'une transcendance sanglante, il faut réagir surtout par un effort d'analyse, visant à montrer que ce qui s'offre comme discours de la répétition sacrée n'est souvent qu'une rhétorique cachant toute une dimension d'instrumentalisation hégémonique et de construction d'autorité et hiérarchies de pouvoir. Cependant, cet effort de déconstruction ne sera pas suffisant s'il n'est pas accompagné par la proposition d'un nouveau récit utopique (la défense des droits de l'homme ? de l'environnement ? le pacifisme ? les théologies de la libération ?), capable d'exercer sur les jeunes individus des « sociétés de la saillance » l'attrait irrésistible que suscitent les missions existentielles².

Références bibliographiques

- Leone Massimo (2014). *Sémiotique du fondamentalisme religieux : messages, rhétorique, force persuasive*, Paris, L'Harmattan.
- Leone Massimo (2016). « Pour une lutte efficace contre les discours fondamentalistes », *Fellows : le regard des chercheurs internationaux sur l'actualité*, 5, p. 1-2.
- Leone Massimo & Petitibert Jean-Paul (2016). « De la cohabitation entre religions », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 119, p. 1-17.

² Pour une étude plus approfondie de ce sujet, voir Leone 2014, 2016 ; voir aussi Leone & Petitibert 2016.

Le monde de l'Open data : les jeux sémiotiques et esthétiques de la « visualisation » comme rhétorique de la transparence

Julia Bonaccorsi

Le « nouveau monde des données » cité par Charles Nepote¹ de la Fondation internet nouvelle génération (FING) en France, peut être analysé comme un syntagme à tendance au moins incantatoire sinon performative. Ce « nouveau monde » de la « data » se caractérise comme un territoire à explorer et à défricher, doté de potentialités économiques (par l'entrepreneuriat numérique, l'innovation, la créativité), dans un environnement (vie quotidienne, politique, sociale) qui se traduit notamment par une reformulation de l'espace public selon le modèle de la « ville intelligente » (Picon 2013). Comment caractériser, par exemple, les données publiques que les administrations territoriales ouvrent ou « libèrent » aujourd'hui, transition définie par la notion d'« Open data » souvent rapprochée de celle de « big data », « deux termes apparus vers 2008 pour désigner des pratiques émergentes de diffusion et d'exploitation des données numériques » (Goëta 2015) ? Dans ce cadre référentiel imprécis et innervant les activités économiques comme l'action publique, de nouveaux types d'experts sont appelés à se distinguer (Paquienséguy 2016).

Ce chapitre souhaite présenter un cadre critique relatif à la caractérisation de la formation discursive de l'Open data, visant

¹ Énoncé que l'on retrouve dans plusieurs interventions orales (*Les Matinées de l'Open data en Rhône-Alpes*, 31 janv. 2014 ; #dataviz_rra, 19 mai 2014).

à décrire et à qualifier les valeurs, les idéologies, les croyances, les cultures institutionnelles, les épistémologies qui donnent un sens situé, dynamique et en formation, à l'Open data. Il s'agit ici de considérer l'Open data à partir des matérialités discursives et signifiantes qui s'y réfèrent, en focalisant la réflexion sur une modalité singulière : la visualisation de données numériques. Ces représentations visuelles fondées sur la spatialisation ont modifié considérablement les modes de rationalité dans le secteur marchand comme dans l'espace public (Lloveria 2014), et constituent une convention commune dans le processus de traitement des données numériques (collecte, traitement, visualisation dynamique ; voir Boullier & Lévy 2016). Pour interroger ce que les praticiens désignent parfois comme des « dataviz », je m'appuierai sur une démarche ethno-sémiotique fondée sur une enquête de terrain² et sur l'analyse d'un corpus d'images constitué à partir des sites web de plusieurs agences (ou collectifs de graphistes indépendants³), enquête menée entre 2013 et 2014. Les différents sites web ont été analysés en fonction de trois angles principaux : celui de la caractérisation de l'énonciateur (son ethos), celui de la représentation spatialisée des relations entre l'écran et l'inscription (considérant les visualisations de données à mi-chemin entre écriture, édition et image), enfin celui de la qualification de l'activité de l'énonciataire (entre usage, lecture et spectacle).

Des travaux antérieurs ont mis en évidence plusieurs éléments d'analyse que je retiens sous forme de deux ensembles d'hypothèses pour la présente étude.

D'abord, les technologies numériques qui soutiennent cet espace discursif constituent un cadre idéologique, culturel et social, liées notamment à la textualité numérique et à l'écran électronique : interrogées comme des technologies intellectuelles et des modes de rationalité (Guichard 2008 ; Robert

² Observation de rencontres professionnelles en 2013-2014 et d'une exposition au sein de l'Hôtel de région Rhône Alpes, en partenariat avec les lycées (observation, collecte photographique, sources orales, recueil documentaire).

³ *Dataveyes*, <http://dataveyes.com/#!/fr> ; *10h11*, <http://www.10h11.com/> ; *Askmedia*, <http://askmedia.fr/>, *Dataviz.im*, <http://www.dataviz.im/>. Je mobiliserai également deux plates-formes de données ouvertes : *Smartdata Grand Lyon*, <http://smartdata.grandlyon.com/> ; *Toulouse Metropole Data*, <http://data.toulouse-metropole.fr/accueil>.

2001), ou appréhendées comme des pratiques à partir des acteurs (Dagiral & Peerbaye 2012), les technologies sont considérées comme des médiations techniques, symboliques et sociales. De nouveaux champs de compétences et de pratiques professionnelles émergent à la croisée du design, du graphisme, de la communication, de l'informatique (Lloveria 2014).

Ensuite, les collectivités et administrations publiques et locales (Régions, Métropole) doivent redéfinir et qualifier à travers l'Open data leur communication publique ou, plus finement, leur responsabilité politique et citoyenne⁴. La « transparence » est entendue ici non comme un objectif ou un état mais comme une véritable axiologie politique (Bacot *et al.* 2010) particulièrement congruente avec une poétique du médium numérique telle qu'elle a été décrite par Yves Jeanneret (2001) comme une « fabrique de l'évidence »⁵.

Dans le contexte des institutions publiques territoriales, l'enjeu du partage des représentations des données est également fondamental, tant pour le secteur public que pour les collectivités et le secteur privé. En cela, les travaux critiques qui ont porté sur la démocratie participative ont ouvert des pistes prometteuses⁶ : notamment, sur la professionnalisation des acteurs, la production et l'utilisation de processus standardisés, la mise en œuvre d'une ingénierie de l'offre publique qui est marquée dans l'action publique par « une centralité donnée aux pratiques, aux discours et aux dispositifs relevant de l'information, de l'accès aux médias et de la médiation » (Ollivier-Yaniv 2013, p. 108). Analysé par Caroline Ollivier-Yaniv comme une véritable « rationalisation de la réflexivité » (*id.*, p. 109), le processus vise à donner à voir que « l'on fait de l'Open data » et d'en attester l'opérationnalité comme nouvelle politique

⁴ Entretien avec Evelyn Ruppert, réalisé par P-S. Kadri, *Omniscience*, mis en ligne le 8 juillet 2014. URL : < <https://www.mysciencework.com/news/11398/l-open-data-est-il-un-leurre-politique>>.

⁵ « L'illusion d'une transparence des informations [...] ne se réalise que dans la mise en visibilité de certains éléments et le masquage d'autres. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer au sens que les informaticiens donnent au mot « transparent » : lorsqu'ils qualifient une procédure de transparente, cela signifie qu'elle ne sera pas visible de l'utilisateur, qu'elle lui sera littéralement masquée » (Jeanneret 2001, p. 45).

⁶ Voir à ce sujet Gourgues *dir.* 2012.

publique. À ce titre, les visualisations de données numériques apparaissent particulièrement opératoires pour répondre à ces enjeux d'un « faire » et « dire sur le faire » (Lahire 2005, p. 141-159, cité par Ollivier-Yaniv 2013).

Ce sont ces circulations entre technologies, formes discursives (énonciations) et pensée démocratique (un « imaginaire politique » comme le dit Antoine Picon) que l'on peut approcher à partir d'un angle circonscrit, celui de l'administration territoriale et de l'urbain, en nous centrant sur l'analyse de sémiotisations singulières : les visualisations de données, ou datavisualisations.

Dans un premier temps, je souhaite caractériser le cadre référentiel que constitue l'Open data et la manière dont la visualisation est convoquée dans ce cadre par les acteurs publics et privés comme un régime communicationnel particulièrement opératoire pour répondre à l'enjeu de « transparence ». Dans un second temps, sur la base d'un corpus de datavisualisations, j'interrogerai les propriétés sémiotiques et médiatiques de ce « tropisme visuel » (Klinkenberg 2010) en tant que motif communicationnel.

1. L'Open data : un champ, un écosystème, un monde ou un marché ?

D'un point de vue empirique, il est possible de considérer que l'Open data aujourd'hui en France désigne à la fois : des tableaux de « données brutes » ; des « jeux de données », des « données libérées » ; des tables-rondes, des dataviz, des data, des appli, des experts, des acteurs politiques, des start-up ou des entrepreneurs du web, des graphistes, des informaticiens, des infographies (qui sont aussi des dataviz ou des datavisualisations mais en sont souvent distinguées) ; des expositions, des actions auprès des publics scolaires ; la ville intelligente, la ville en biens communs. L'Open data se définit par ses inscriptions, ainsi que Sarah Labelle l'a analysé à propos de l'annonce de la « société de l'information » comme un « credo politique et économique » (Labelle 2001, p. 66) : « le statut conféré à la « société de l'information » par les acteurs politiques, scientifiques et médiatiques ne correspond pas

seulement à une exigence sociale : il se définit d'abord par la teneur acquise dans les textes » (*ibid.*).

Comment donc délimiter l'Open data en observable ? L'emploi de la métaphore sociologique du « champ » convient difficilement en raison du flottement des frontières, de la fébrilité des espaces de pratiques, particulièrement perméables, peu stables et ne présentant pas de caractère autonome, des normes complexes et variables, et *in fine* ne faisant que peu système. La métaphore du « monde » semble en revanche plus adéquate : un espace délimité, animé par des forces sociales et fondé sur l'ajustement et la négociation ; les acteurs y « développent graduellement leurs lignes d'activité, prenant note de la façon dont les autres répondent à ce qu'ils font, et en ajustant ce qu'ils vont faire de manière à essayer de faire en sorte que cela convienne à ce que les autres ont fait et vont probablement faire » (Becker 2006, p.13). Le terme de « monde » présente également l'intérêt de se situer à la frontière entre la notion de champ et celle d'écosystème, métaphore organique particulièrement mobilisée dans le domaine économique (on parlera par exemple d'écosystème d'affaires) et qui suggère un parfait équilibre ou un consensus entre les acteurs, tel qu'il se trouve formalisé par le réseau. Des formules comme « l'écosystème des acteurs de l'Open data » ou « l'écosystème des données », sont le signe d'une catégorie plastique, apparemment neutre et apolitique — l'écosystème renvoie aussi bien au « marché » qu'à la « politique publique » — et dont les limites conceptuelles sont perceptibles (Paquienséguy 2016).

Considérons, ainsi, que les « professionnels » ou praticiens de l'Open data investissent un monde qu'ils participent à définir par leurs pratiques, les objets et les matérialités significatives qu'ils produisent et interprètent, plutôt qu'ils ne s'inscrivent dans un écosystème reposant sur une dynamique autonome, notamment mue par un objectif d'innovation.

De manière similaire à l'analyse de la dynamique de professionnalisation de la démocratie participative (Nonjon 2012) mais dans un mouvement peut-être accéléré, les militants de l'ouverture des données font chemin avec d'autres acteurs, privés, que sont les entrepreneurs du numérique (rassemblant

au sein d'agences des designers, *Data Analyst*, développeurs...). Les institutions publiques jouent quant à elles le rôle d'animateurs, rendant possible, sinon la convergence, du moins la cohabitation d'objectifs distincts : celui d'une information publique diffusée selon les termes de la loi CADA⁷ (« les données libérées ») ; celui du développement économique (pôles de compétitivité, incubateurs, recours à des prestataires...⁸). Intervient donc également, sur ce nouveau « marché », un ensemble d'acteurs travaillant sur le modèle de l'agence (ainsi que, parfois, sur le modèle du secret industriel). Il apparaît que le monde de l'Open data se formalise partiellement comme un marché dans lequel la production de visualisations est un segment.

Pour les acteurs publics, l'ouverture des données et leur mise à disposition intègre un geste politique d'affirmation de la transparence : les « jeux de données » produits par ces acteurs publics constituent des ressources d'interprétation et de connaissance du territoire dans toutes ses dimensions et engagent *a priori* la possibilité d'un meilleur exercice de la citoyenneté. Remarquons que cette « mise à disposition », selon l'expression consacrée⁹, est enrichie dans plusieurs plateformes d'ouverture par d'autres acteurs que les collectivités locales (les organismes publics, par exemple, ou les sociétés de transports) qui interviennent et produisent des données sur le même territoire. Comme je l'ai évoqué précédemment, il s'agit également de rendre compte et de démontrer l'investissement

⁷ Loi Commission d'accès aux documents administratifs, juillet 1978 puis 2005 (la loi prévoit la possibilité de réutiliser les informations publiques à d'autres fins que celles pour lesquelles elles sont détenues ou élaborées).

⁸ Voir Etalab, service chargé de l'ouverture des données publiques et du développement de la plate-forme française de l'Open data (service du Premier ministre) : « Etalab et ses partenaires, acteurs de l'innovation, présentent Dataconnexions – leur programme d'incitation à la réutilisation des données publiques. » <<http://www.etalab.gouv.fr/pages/presentation-6371441.html>>.

⁹ La « mise à disposition » renvoie en particulier à la définition des droits de concession des données. Voir : Extrait du compte-rendu du Conseil des ministres du 31 août 2011 : « La ministre du budget, des comptes publics et de la réforme de l'État, porte-parole du Gouvernement, a présenté une communication relative à la mise à disposition des données publiques et à la création du portail data.gouv.fr ».

de l'institution publique, dans une certaine mesure, de « réaliser » le geste politique (Ollivier-Yaniv 2003).

La publication de plates-formes de données ouvertes comme *Smartdata* pour le Grand Lyon¹⁰ ou *Toulouse Data Métropole*¹¹ est une forme de mise en visibilité du procès de l'Open data observable à partir de l'organisation documentaire des sites et la configuration éditoriale, ainsi que l'ont montré Sarah Labelle et Jean-Baptiste Le Corf : « Les modes de communication (très uniformisés comme nous l'avons vu) sont considérés par les acteurs comme les moyens d'atteindre cette ambition de définir un nouveau cadre partenarial dans la production de services publics et de créer un environnement documentaire informatisé propice à la réinterprétation des données dans d'autres contextes sociaux » (Labelle & Le Corf 2012, p. 70).

Un autre régime de médiation relève de la mission de formation des citoyens et porte directement sur la transmission des compétences numériques et les dispositifs de « médiation culturelle de la donnée », selon une formule constituée à partir du syntagme « culture de la donnée » ou « culture des données » utilisée pour désigner l'appropriation et les enjeux de savoir qui en découlent¹². Cette culturalisation de l'Open data s'appuie particulièrement sur l'éditorialisation des données par des services (des applications appuyées sur des données de géolocalisation) et dans des dispositifs de médiation où la visualisation constitue une forme partageable. Ainsi, je citerai les exemples de deux expositions de dataviz qui ont eu lieu à quelques semaines d'intervalle à Lyon (Projet Région / Lycées)

¹⁰ « SmartData est une plate-forme de mise à disposition de données qui vise à répondre aux enjeux de la métropole intelligente. En donnant un large accès aux données publiques, cette démarche participe au dynamisme du territoire en favorisant la création de services et la participation citoyenne. » URL : <<http://smartdata.grandlyon.com/comprendre-la-demarche/>>.

¹¹ « Partant du constat que l'ouverture des données va créer entre les collectivités et les citoyens une relation nouvelle, qu'il s'agit d'une opportunité économique pour le tissu très riche en entreprises innovantes de Toulouse et de son agglomération et au-delà de l'obligation légale qui est la leur, les collectivités toulousaines (la Communauté Urbaine de Toulouse Métropole et ses communes membres) ont décidé de libérer leurs données. » URL : <<http://data.toulouse-metropole.fr/le-projet>>.

¹² La FING et Infolab.

et Grenoble (exposition nationale itinérante) au printemps 2014¹³.

L'analyse des visualisations et de leur fonctionnement sémiotique offre une perspective qui nous place « au bord du politique » (Rancière 2004), là où s'engage la possibilité d'un partage des représentations, particulièrement souhaité par les acteurs publics.

2. Le spectacle de la visualisation¹⁴

Comme on peut le voir avec le collectif *Dataviz.im*, ces acteurs interviennent comme experts de la médiation de la datavisualisation mais sont également prestataires en communication visuelle et producteurs de *dataviz* : « Vos données enfin compréhensibles »¹⁵. Dans cette deuxième partie, je vais analyser plus particulièrement sur un corpus de sites web de plusieurs agences en observant les mises en discours de la visualisation, à travers les pages d'accueil des sites, les présentations des agences (proposées sous les onglets « Manifeste », « Philosophie », « About Us »...) et les « portfolios » ou présentations de projets réalisés.

Quelques précautions s'imposent : si les exemples ici analysés relèvent d'images fixes, il s'agit de considérer le « visuel » saisi dans sa dimension processuelle et non par l'image comme résultat (Bonaccorsi & Jarrigeon 2014), en s'attachant à l'analyse des chaînes de pratiques de production et de justification des images médiatisée par ces agences. De ce point de vue, la « visualisation » est définie dans sa vie sociale pour produire une connaissance située et attentive à l'historicité des formes et des modèles d'images, à la généalogie des pratiques, aux effets de sens de « l'énonciation visuelle » (Fontanille 1985).

¹³ Expoviz, <http://expoviz.fr/>, consulté le 14 juin 2014 ; *Dataviz in the city*, Grenoble, juillet 2014 ; Exposition #dataviz_rra, Région Rhône-Alpes, Lyon, mai 2014.

¹⁴ Je reformule ici un énoncé du collectif néerlandais *Metahaven*, titre d'un article du supplément *Next de Libération*, « La visualisation de données devient son propre spectacle », interview par Marie Lechner, 29 mai 2013.

¹⁵ *La datavisualisation à portée de clic*, <http://www.dataviz.im/>

Il importe également de rattacher ces visualisations à des savoir-faire documentaires relevant de pratiques de la statistique et de l'indexation et donnant lieu à des représentations graphiques (Bertin 1967). Depuis le milieu des années 1990, l'information numérique et numérisée, de même que l'expansion du web constituent des objets majeurs des recherches de conception de représentations graphiques et interactives d'informations (Cupelli & Friedrich 2008). La place de la cartographie n'est pas la moindre dans ces projets, oscillant entre ontologie et représentation / artefact (Courbières 2011).

Ensuite, comme l'a montré également Caroline Courbières, les langages documentaires sont des systèmes de représentation des connaissances et induisent un stéréotypage qui repose sur des processus de figement (liens hiérarchiques entre des unités) et de fragmentation documentaire (associations sémantiques qui « projettent le signifié de l'unité dans un (ou plusieurs) autre(s) domaine(s) que sa classe d'inscription première » [*id.*, p. 97]). En cela, les langages documentaires sont bien « institués » et « instituants », prévoyant des parcours interprétatifs, tout comme ils reconduisent dans leur élaboration autant de lieux communs (*id.*, p. 106). Dans la perspective qui est la mienne, le discours documentaire dont relève la visualisation de données en tant qu'organisation de l'information comporte une dimension iconique première qui introduit une sémiotique différente, légitimée justement par sa capacité à faire voir « l'invisible »¹⁶.

Enfin, les modes d'organisation des textes à l'écran et les interfaces graphiques (des supports formels) « sous-tendent notre relation au texte » (Pignier 2010, p. 22) et suggèrent autant de relations culturelles et signifiantes fondées sur des métaphores qui définissent les cadres de l'énonciation.

Dans une certaine mesure, la question de la visibilité est particulièrement tissée avec celle de l'information (et, par là, avec le principe de publicité). La visibilité contribue à reformuler l'activité critique comme une activité de dévoilement voire de démystification : d'une part, le geste de mise à disposi-

¹⁶ Les cartographies du web analysées par Franck Ghitalla (2008) sont ainsi renommées « vues ».

tion des données est défini comme une preuve de transparence informationnelle voire politique, ainsi que je l'ai présenté dans la première partie ; d'autre part, le calcul des données et la représentation de leur analyse sont considérés comme des indices de l'appropriation de la chose publique par la société civile et ses représentants (médias experts, entrepreneurs, citoyens). Le slogan de la transparence se greffe sur un privilège cognitif associé traditionnellement à la vision ; or, avec l'Open data, le rapport entre transparence et vision est, dans les faits, de nature bien plus paradoxale.

Comme le souligne Patrice Flichy, « la visibilité de l'information n'est toujours que partielle. Plus les systèmes sont complexes, plus ceux qui peuvent les appréhender globalement sont rares. Les big data comme le cloud computing constituent incontestablement des facteurs d'invisibilité » (Flichy 2013, p. 90).

On peut relever en outre que la transparence ne relève pas seulement de la visibilité d'informations et des expertises nécessaires pour les appréhender, mais également de la sémiotisation de la « transparence » comme valeur même des données numériques. Dans le monde de l'Open data, faire des données des ressources implique qu'elles acquièrent une valeur économique (une « monétisation ») : leur attribuer une valeur politique et sociale en amont fait partie du processus de valorisation, projet que la mise en « vues » par la visualisation sert avec bénéfice, même s'il ne permet pas une meilleure « vision » de l'information. Les expositions citées précédemment en sont une manifestation.

Observons maintenant plus finement cette relation problématique et paradoxale entre transparence et information, telle qu'énoncée par des acteurs singuliers dans le monde de l'Open data : les agences. Les agences qui nous intéressent ici sont toutes françaises (Paris, Grenoble et Bordeaux, seule l'une d'elle, 10h11, annonce avoir une antenne au Québec) et font de leur site une démonstration en acte de leur savoir-faire.

2.1 *Dataveyes* : un ethos d'expert sur la donnée numérique

Le site web de *Dataveyes* mise sur une esthétique faisant la part belle aux métaphores organiques et construisant un ethos

d'expert, voire un « ethos de l'intelligence scientifique » (Pignier, 2008 : 85), tout en présentant un récit de la méthode sur le mode des « études de cas » pour « briser l'opacité des algorithmes ».



Fig. 1 : Introduction, Agence *Dataveyes*, <<http://dataveyes.com/#!/fr>>. Consulté le 26 octobre 2016.

Dans l'exemple qui précède, le déplacement de l'énoncé « Interaction homme-machine » à « Interactions homme-donnée » est manifeste d'une certaine prétention scientifique qui fait référence à l'histoire de l'informatique et des réseaux informatisés et place ainsi l'agence en position de chercheur théoricien.

Du mariage du storytelling (perceptible dans l'écriture même des conférences données par les membres de l'agence) et de l'information publique naît un drôle de produit : l'identité visuelle de l'agence fondée sur un logo « vivant » définit un espace d'énonciation positionnant l'utilisateur dans une activité de perception en immersion. Le logo lui-même semble une data-visualisation et l'animation des « données » montrées comme des insectes ou des étoiles dans un ciel noir engage un rapport merveilleux et synergique de la donnée avec la surface de l'écran.

L'Open data prend place dans un univers qui sémiotise d'abord la marque de l'agence *Dataveyes* de manière à en

légitimer l'expertise : l'agence avec ses membres définit ainsi son autorité et son auctorialité (« notre vision »).

Dans la section « Nos derniers projets », les images extraites de ceux-ci, graphiquement similaires, présentent des projets très différents dans une organisation documentaire de type carrousel. Pendant de cet archivage organisé par type de projet, « l'étude de cas » répond à la logique de la coulisse et permet à l'agence de montrer le processus : celui de la réalisation de la visualisation. La transparence est mise en scène à travers des objets, des schémas, une frise chronologique.

La transparence apparaît ainsi sémiotisée sur le modèle du projet comme organisation du travail : le livrable (l'image fixe ou dynamique) est le résultat d'une expertise dans la production.

2.2 Ask Media : la visualisation de données comme média

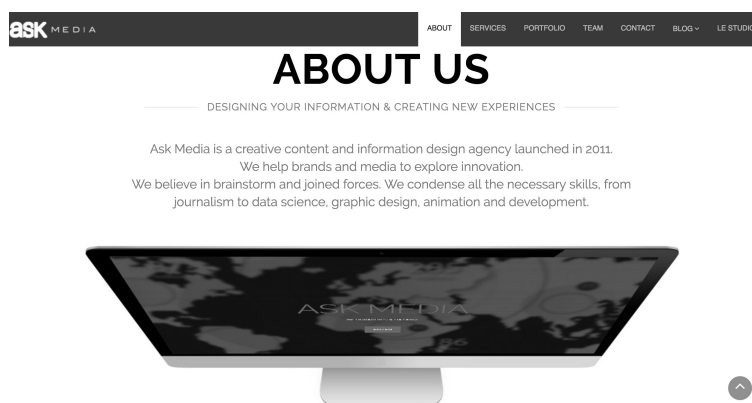


Fig. 2 : Ask Media, <<http://askmedia.fr/>>. Consulté le 26 octobre 2016.

Ask Media introduit l'utilisateur par une interface qui est une métaphore d'écran : d'abord, c'est l'image du planisphère, marqué par des chiffres et des tracés qui, comme un écran de télévision (l'image floutée semble extraite d'un document télévisé), connote l'univers de l'information (le générique d'un JT) redoublé par le nom de l'agence : internationale, atemporelle, synchronique, objective. Le nom de l'agence engage une autre comparaison portant sur le geste de recherche d'infor-

mation propre à l'organisation documentaire numérique : *Ask Media*, comme *Ask Google*, suggère ainsi des valeurs nouvelles à la datavisualisation par la référence implicite aux moteurs de recherche plein texte. Ces valeurs de simplicité et d'usage « intuitif » convergent avec les options graphiques développées ci-dessus.

L'entrée dans le site est réalisée en faisant tourner un petit rectangle rouge (comme un objet) : le support formel de l'image télévisuelle, réinscrit dans un support (l'ordinateur) est ainsi retourné, et dans la présentation-manifeste de l'agence qui suit, l'utilisateur survole un écran plat, comme s'il s'agissait de le faire passer de l'autre côté du miroir.

La visualisation s'inscrit dans une panoplie de services de contenus créatifs, qui se présentent par leur qualité esthétisante : « not only ideas but ideas that lead to beautiful creations »¹⁷. De ce fait, la visualisation de données est bien intégrée à cet ensemble, allant de l'infographie (dont elle est distinguée), au motion design, à la gamification, au site web, aux applications mobiles. Dans le portfolio, les différentes productions sont présentées par une image fixe, selon une grille modulaire structurée par des cadres d'écran (des captures).

La référence intermédiatique au journalisme construit un cadre d'énonciation singulier, au carrefour de la communication et du datajournalisme. La datavisualisation est renvoyée à son usage (pour un autre média, pour une marque) : sur le même fond d'écran blanc, elle apparaît comme un document prêt-à-l'emploi : elle attend son éditorialisation. Cet exemple met particulièrement en relief l'ambiguïté médiatique de la visualisation comme énonciation visuelle : document de communication graphique ou investigation (datajournalisme). L'ethos d'Ask Media met en tension ces deux pôles. La transparence est dans ce site particulièrement paradoxale, faisant des médiations graphiques, formelles et médiatiques — plutôt que de l'information elle-même — les éléments de la compétence de l'agence, tout en référant à une conception de la transparence, celle du journalisme, qui relève de l'enjeu de publicité. La question de la « donnée » est cruciale : est-elle donnée, justement, ou recherchée ?

¹⁷ Our Services, <<http://www.askmedia.fr/>>.

2.3 10h11 : la visualisation de données comme garantie de la transparence

10h11 offre un troisième exemple : cette agence se définit comme une « société de communication et de datavisualisation ».



Fig. 3 : 10h11, <<http://Open.data.10h11.com/>>. Consulté le 26 octobre 2016.

Le site web est structuré par grands aplats colorés qui articulent l'organisation documentaire du site selon un code couleur, un usage de formes graphiques simples, arrondies, contrastées. La « vision du numérique » est celle d'une traduction des données, découpée en trois phases : analyse, design, communication. Sous cette forme, l'agence « développe, monétise et communique sur vos données / passez de data complexes à une visualisation innovante imaginons du sens, de la couleur et des formes à vos données »¹⁸ ; il s'agit de produire, à partir de données fournies par l'annonceur, un nouveau support de communication. Schématisée par trois phases successives, la visualisation est associée à l'idée de clarté, plutôt que de mise en visibilité.

La présentation des projets réalisés et présentés au format des écrans de smartphone conduit à intégrer ceux-ci selon une

¹⁸ 10h11, <<http://www.data.10h11.com/#anchor>>.

dimension ludique : le bandeau de couleur situé en bas des rectangles introduit une référence à des jeux de cartes, de même le mouvement que l'utilisateur du site peut effectuer au passage de la souris évoque le jeu *Memory* : les « cartes » se retournent. L'opacité produite par le remplissage des couleurs définit une esthétique de la visualisation qui mobilise l'écran comme surface à remplir. Si l'interface graphique figure « un lieu d'ancrage de l'information perceptible par l'utilisateur »¹⁹, ici, celui du support matériel de la carte-fiche renvoie à une pratique documentaire faisant des visualisations des objets finalisés et détachés des données.

Ces trois exemples révèlent trois conceptions de la visualisation qui interprètent des modèles professionnels différents : ceux du journalisme, de la communication visuelle et du web.

Ces modèles vont intégrer à divers titres la problématique des données ouvertes et participer au monde de l'Open data : les métaphores des interfaces graphiques des sites web définissent ainsi des rapports entre les données et leurs représentations visuelles différentes. Si, pour *Dataveyes*, le logo « vivant » promet des données toujours actualisées, instruisant la mise en lisibilité d'un texte « non encore écrit », *Ask Media* articule datajournalisme et communication pour former un hybride singulier : celui d'une information à la fois mathématique et sociale. Enfin, *10h11* situe l'Open data comme une problématique parmi d'autres dans une organisation documentaire des projets qui les édite comme des objets clos : la carte de la Mairie de Bordeaux (« Touchons aux données de la ville ! ») fait image plutôt que visualisation. Cliente, la collectivité se positionne dans une situation proche de celle observée à propos des kits standardisés de la démocratie participative : la visualisation sert autant à faire transparence (un outil) qu'à démontrer la bonne volonté de la ville.

La Mairie de Bordeaux fait appel à 10h11 pour mettre en avant la croissance digitale au sein de la Ville de Bordeaux. Dans une optique de transparence, cette visualisation de données simple

¹⁹ Pignier & Drouillat 2010, p. 126.

et compréhensible devient un outil d'aide à l'information et de transparence en faveur du citoyen²⁰.

3. Conclusion

Pour conclure, j'aimerais souligner qu'à la manière d'une fantasmagorie, la visualisation est à la fois forme matérielle et expérience, à la croisée de la modernité technique et de l'illusion (Benjamin 1939²¹). Les jeux esthétiques et sémiotiques des visualisations engagent une rhétorique de la transparence soutenue par une logique double.

D'abord, le design numérique produit un jeu avec la surface de l'écran dans les métaphores qu'il mobilise dans ses interfaces, qui la situe tour à tour comme vue (zoomer, dézoomer) et cadre d'apparition (métaphore de la profondeur, ciel) ou comme support de présentation (opacité, aplats, grammaire des signes). Le regard rétrospectif sur trente ans de publicités pour les ordinateurs a montré le déplacement opéré pour le statut du texte numérique, depuis un objet *calculé* jusqu'à un objet *édité* (Bonaccorsi 2012).

Ensuite, ces figurations rhétoriques de la transparence (paradoxale avec l'épaisseur des médiations techniques, graphiques et éditoriales en jeu) peuvent être appréhendées comme un imaginaire de l'efficacité technique, en reprenant ici l'analyse historicisée d'Antoine Picon. Ce dernier rappelle en effet les liens entre la production des machines et des techniques et les modèles de pensée : « C'est bien à des types historiquement déterminés de rapports à la matière, à l'espace et au temps que renvoient les images de l'ordre et de la proportion, ou encore celles de la circulation et de l'écoulement, à partir desquelles s'organisent respectivement la pensée technique du XVII^e siècle et celles des Lumières » (Picon 2001, p. 46). La réflexivité méthodologique des Lumières se voit ainsi réalisée par la méthode analytique des représentations dans les planches de l'Encyclopédie.

²⁰ 10h11, <<http://www.10h11.com/client-29>>.

²¹ À propos de l'écran, nous avons développé cette analyse dans Bonaccorsi 2012.

Surtout, Picon soulève à propos des médias informatisés que « tout se passe comme si ces technologies étaient les mieux à même d'exprimer le sens des transformations en cours, que ce soit par leurs propriétés intrinsèques ou par le jeu incessant des images et des métaphores qui se saisissent de ces propriétés pour les extrapoler en direction des mondes physique et social » (*id.*, p. 43).

Les procès d'éditorialisation visuelle des données publiques énoncent une modélisation calculée en même temps qu'une modalisation épistémique (celle du visible ; voir Beyaert-Geslin 2009, p. 63) par la pensée matricielle (celle de la visualisation) qu'elles incluent dans leur design. Les grammaires esthétiques et formelles définissent une transparence uniforme et interchangeable (les codes visuels pouvant servir n'importe quel projet, voire supporter la communication institutionnelle de l'agence) : surtout, si l'énonciation visuelle de l'Open data définit comme continu le lien entre les données et leurs représentations, celui-ci est rendu au contraire discret par les spécificités du monde de l'Open data qui tient ensemble démonstration de la transparence (donner un usage aux données ouvertes) et développement d'une économie fondée sur ces ressources²².

Références bibliographiques

- Bacot Paul *et al.* 2010. « Le discours politique n'est pas transparent. Permanence et transformations d'un objet de recherche », *Mots. Les langages du politique*, 94, p. 5-9.
- Becker Howard S. & Pessin Alain (2006). « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 1 (OPuS 8), p. 163-180.
- Benjamin Walter (1939). « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres* 3, Paris, Gallimard (= Folio), 2000.
- Bertin Jacques (1967). *Sémiologie graphique*, La Haye et Paris, Mouton et Gauthier-Villars.

²² Ce chapitre est la version remaniée d'une communication présentée dans le panel « Towards transparent societies? International Perspectives on Open Government, Open data & Transparency Research » organisé par Sarah Labelle et François Allard-Huve lors du 23^e Congrès mondial de Science politique, IPSA, 23 juillet 2014, Montréal.

- Beyaert-Geslin Anne (2009). « La photographie aérienne, l'échelle, le point de vue », *Protée*, 37-3, p. 57-64.
- Bonaccorsi Julia (2012), *Fantasmagories de l'écran. Pour une analyse visuelle de la textualité numérique*, Celsa-Paris Sorbonne, HDR en Sciences de l'information et de la communication.
- Bonaccorsi Julia & Jarrigeon Anne (2014). « Introduction : visualisations urbaines et partage des représentations », *Communication & langages*, 180, p. 25-30.
- Bonaccorsi Julia & Nonjon Magali (2012). « La participation en "kit" : l'horizon funèbre de l'idéal participatif ? », *Quaderni*, 79, p. 29-44.
- Courbières Caroline (2011). « Stéréotypage et artifice documentaire », *Communication & Langages*, 170, p. 97-106.
- Cupelli Jessica & Friedrich Valérie (2008). « Quelques repères bibliographiques sur la notion de visualisation d'information », in Chauvin S. dir., *Information et visualisation*, Toulouse, Cepad, p. 307-321.
- Flichy Patrice (2013). « Rendre visible l'information », *Réseaux*, 178-179, p. 55-89.
- Dagiral Éric & Peerbaye Ashveen (2012). « Les mains dans les bases de données. Connaître et faire reconnaître le travail invisible », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 6/1, p. 191-216.
- Fontanille Jacques (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Ghitalla Franck (2008). « La "Toile Européenne". Parcours autour d'une cartographie thématique de documents web consacrés au thème de l'Europe et à ses acteurs sur le web francophone », *Communication & Langages*, 158, p. 61-77.
- Goëta Samuel (2015). « Un air de famille : les trajectoires parallèles de l'Open data et du big data », *Informations sociales*, 191, p. 26-34.
- Gourgues Guillaume dir. (2012). *Produire la démocratie, ingénieries et ingénieurs de l'offre publique de participation*, *Quaderni*, 79.
- Guichard Éric (2007). « L'Internet et le territoire », *Études de communication*, 30, p. 83-98.
- Klinkenberg Jean-Marie (2010). « De la référence à la modélisation : les transformations de l'image scientifique », *Visible*, 6, p. 143-155.
- Labelle Sarah & Le Corf Jean-Baptiste (2012). « Modalités de diffusion et processus documentaires, conditions du "détachement" des informations publiques. Analyse des discours législatifs et des

- portails Open data territoriaux », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 13/2, p. 59-71.
- Labelle Sarah (2001). « La société de l'information », à décrypter ! », *Communication & Langages*, 128, 2001, p. 65-79.
- Lahire Bernard (2005). « Logiques pratiques : le "faire" et le "dire sur le faire" », in *Logiques pratiques. L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, p. 141-159.
- Lloveria Vivien (2014). « Data design-moi un mouton. De la data visualisation au data storytelling chez Michael Paukner », *Communication & Organisation*, 46-2, p. 99-112.
- Nonjon Magali (2014). « De la "militance" à la "consultance" : les bureaux d'études urbaines, acteurs et reflets de la "procéduralisation" de la participation », *Politiques et management public* [en ligne], 29-1, <http://pmp.revues.org/4760>.
- Ollivier-Yaniv Caroline (2003). « Les communicants gouvernementaux au secret : croire et faire croire à la transparence politique », *Quaderni*, 52, p. 105-115.
- Ollivier-Yaniv Caroline (2013). « Communication, prévention et action publique : proposition d'un modèle intégratif et configurationnel », *Communication & Langages*, 176, p. 93-111.
- Paquenseguy Françoise dir. (2016). *Open data. Accès, territoires, citoyenneté : des problématiques info-communicationnelles*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.
- Picon Antoine (2001). « Imaginaires de l'efficacité, pensée technique et rationalisation », *Réseaux*, 109, p. 18-50.
- Picon Antoine (2013). *Smart Cities : Théorie et critique d'un idéal auto-réalisateur*, Paris, Éditions B2.
- Pignier Nicole & Drouillat Benoît (2008). *Le webdesign. Sociale expérience des interfaces web*, Paris, Hermès Lavoisier.
- Rancière Jacques (2004). *Au bord du politique*, Paris, Gallimard (= Folio).
- Robert Pascal (2001). « La logistique du politique : de l'architecture aux machines à communiquer », *Quaderni*, 43, p. 5-18.

Des « machines à savoir ». Analyse des stratégies énonciatives des plates-formes mooc

Sarah Labelle & Eleni Mouratidou

1. Introduction

Les *Massive Open Online Courses* (mooc) sont des cours dispensés en ligne et disponibles pour tout potentiel apprenant. Ils sont initialement introduits par des universités américaines, dès 2008, telles que le *MIT* ou la *Harvard University* dans une visée de circulation et de publicité des enseignements dispensés par les professeurs de ces institutions. Partant du principe que certains établissements universitaires bénéficient d'une notoriété, mais demeurent inaccessibles au grand public — entrée très sélective des étudiants, frais de scolarité très élevés — les mooc sont pensés comme un dispositif permettant de répandre certains domaines d'enseignement assurés par des enseignants à réputation prestigieuse. Progressivement les mooc instaurent une nouvelle proposition dans le marché de la formation, notamment celle dite à *distance*. Plusieurs plates-formes mooc se développent et se mettent en place, se détachant d'un cadre strictement institutionnel, et sont issues de partenariats entre des acteurs de la formation et de l'enseignement supérieur et des acteurs industriels.

Si auparavant l'enseignement à distance souffrait des connotations dysphoriques le qualifiant « de substitution » (Moeglin 2010, p. 56), celui proposé par les mooc déplace le débat sur son rôle et sa valeur. En effet, la notion même de distance semble être évacuée bien que, comme le souligne

Pierre Moeglin, elle ne doit pas être mesurée « à la longueur d'un câble ou au nombre de kilomètres parcourus par des ondes [mais] aux phénomènes psychologiques, pédagogiques, organisationnels et économiques dus au dépaysement d'un enseignement dont les modes de communication et de gestion diffèrent de ceux du face-à-face » (*id.*, p. 55). Régis par les discours d'escorte et les imaginaires du Web collaboratif, les mooc se positionnent aux antipodes des contraintes générées par l'enseignement à distance ou en présentiel. La plate-forme allemande *Iiversity* se positionne sur la minimisation des contraintes spatiales avec son énoncé d'accroche « *study anywhere* », tandis que d'autres évoquent le médium numérique à la fois comme un accélérateur et un facilitateur des processus d'apprentissage : *Take great online courses from the world's best universities*¹.

Les mooc peuvent être saisis comme le résultat d'un processus d'innovations technologiques ayant contribué à penser et à redéfinir l'enseignement à distance et le *e-learning*. En tant que nouveaux contenus pédagogiques, les mooc mobilisent le médium numérique et l'exploitent dans sa dimension multimodale collaborative et spectaculaire². Autant dire que si le contenu pédagogique proposé par un module mooc est censé être central dans la promesse d'une plate-forme, bien d'autres éléments, relevant des processus de mise en scène, influent sur la légitimité accordée à tel ou tel autre module.

La présente contribution s'intéresse à deux objets déterminants dans l'identification visuelle des plates-formes mooc et dans la manière dont elles pensent leur propre condition médiatique : les logotypes et les *headers*. L'objectif de cette étude est de comprendre comment ces plates-formes réalisent leur promotion et leur positionnement en développant des stratégies de médiatisation particulières.

D'un point de vue communicationnel, chaque plate-forme mooc se charge de la mise en place de discours — au sens sémiotique du terme — informatifs et persuasifs quant à la qualité des modules proposés, quant au service assuré par la

¹ Voir la plate-forme Edx : <<https://www.edx.org/>>.

² Au sujet de la dimension multimodale des mooc, voir Mouratidou & Dondero 2014.

plate-forme et quant à *l'autorité*³ de cette dernière. Cette autorité est notamment mise en scène à travers la mention des partenariats établis tantôt avec des universités, tantôt avec des géants du numérique garantissant respectivement la qualité pédagogique et la légitimité professionnalisante proposées.

Une plate-forme mooc définit son discours par le choix d'un nom précis accompagné d'un logotype, les deux introduits dans un espace numérique présentant, quant à lui, une charte graphique spécifique. Pour le dire autrement, du point de vue de sa mise en scène, chaque plate-forme mooc se dote d'une identité visuelle, identité qui doit répondre à deux principes : celui de la différence et celui de la permanence (Floch 1995, p. 43). Compte tenu de l'univers concurrentiel dans lequel évoluent les acteurs des mooc, le positionnement *identitaire* de leurs plates-formes repose d'une part sur cette nécessité de se différencier des concurrents et, d'autre part sur la transmission permanente d'un univers axiologique qui renvoie, nous le verrons, à plusieurs imaginaires du Web. Différence et permanence se réunissent dans un espace communicationnel dense et riche aussi bien en termes de stratégies énonciatives qu'en termes de circulations d'imaginaires et ce, à des fins de valorisation des produits pédagogiques.

2. Corpus, problématique & hypothèses

Le corpus étudié est constitué de cinq plates-formes mooc sélectionnées en fonction de leurs positionnements communicationnels, pédagogiques et géopolitiques : chacune présente des modèles économiques différents (publics, privés ou mixtes) et réfère à des cultures pédagogiques différentes (états-unienne, allemande, française) : *Coursera*, *Edx*, *France Université Numérique*, *Iiversity*, *Udacity*⁴.

Coursera dispense des cours gratuits en ligne, qualifiés comme étant « les meilleurs du monde »⁵. Elle procède à son

³ Nous empruntons à l'analyse du discours le terme d'autorité et l'abordons sous l'angle de la sémiotique comme étant ce discours synchrétique — montré ou cité — susceptible d'asseoir la légitimité et la responsabilité d'un producteur.

⁴ L'étude a été réalisée entre juin et novembre 2015. Sont présentées ici les données scripto-ictoniques de stratégies énonciatives qui ont évolué depuis.

⁵ *Take the world's best courses, online* : <<https://fr.coursera.org/>>.

autopromotion à travers la valorisation d'une culture du chiffre en indiquant le nombre d'internautes suivant ses mooc sur la page d'accueil de cette dernière. Ces embrayeurs — *15 536 315 learners, 1 459 cours, 133 partners* — s'imposent comme un prescripteur dès lors qu'en se positionnant sur une dimension quantitative ils en sous-entendent une autre, qualitative.

Pour ce qui est de la plate-forme *Edx* nous y retrouvons le même discours mélioratif que pour la précédente : « Prenez d'excellents cours en ligne par les meilleures universités »⁶ avec comme signature faisant office d'autorité l'introduction des logotypes des institutions universitaires partenaires comme par exemple *MIT, Harvard* ou *Berkeley*.

France Université Numérique est la plate-forme française, initiée par le Ministère d'Enseignement Supérieur et de la Recherche et inaugurée en octobre 2013. L'écran d'accueil évoque la découverte, l'apprentissage et la réussite comme une signature de l'identité de cette plate-forme⁷. La spécificité universitaire des modules mooc et *l'expérience Fun* sont valorisées conjointement grâce à un implicite sémantique construisant un univers de référence précis : celui de l'apprentissage grâce à la plate-forme France Université Numérique et celui du divertissement grâce à l'homonyme *FUN*, fonctionnant à la fois comme un sigle et comme une référence au terme anglais *fun* signifiant *joie, divertissement*⁸.

Iiversity est une plate-forme allemande, dont le référencement se fait de la sorte : « Des cours en ligne et gratuits par des professeurs inspirants. Des Universités Européennes d'excellence. Vous pouvez dès à présent obtenir une certification et des points ECTS »⁹. Cette dernière information permet une différenciation explicite de cette plate-forme vis-à-vis de sa

⁶ *Take great online courses from the world's best universities* : <<https://www.edx.org/>>.

⁷ Découvrir, apprendre et réussir : <<https://www.france-universite-numerique-mooc.fr/>>.

⁸ <<https://www.france-universite-numerique-mooc.fr/>>.

⁹ *Free online courses from inspiring professors. Top European Universities. You can now earn a verified certificate and European Credits (ECTS) points* : <https://www.google.fr/search?q=iiversity&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=MKobVvCGJ8Kta9mNjDg>.

concurrence. Les mooc n'étant pas toujours certifiants, *Iversity* attire les internautes à travers l'introduction d'un processus de validation universitaire — les ECTS — vers un autre processus qui, comme nous le verrons par la suite, tend à rompre avec les stratégies formelles de l'enseignement universitaire.

Enfin, *Udacity* est une plate-forme états-unienne, référencée par *Google* en tant que structure permettant de « Découvrir des cours en ligne dispensés par d'excellents enseignants et des experts industriels [en] suivant des cours à son rythme »¹⁰. La prescription se met ici en place à travers une référence à ce qui fait autorité dans les grandes industries, autorité que l'on retrouve sur la page d'accueil d'*Udacity* à travers l'introduction des logotypes des géants du numérique : *Google, Facebook, MongoDB, Cloudera, at&t*¹¹.

Ces cinq plates-formes présentent des caractéristiques transversales quant à leurs stratégies d'autopromotion et de référencement. Elles mobilisent un paradigme communicationnel, d'une part, à connotations particulièrement euphoriques, et d'autre part, un discours de prescription et d'accompagnement. Au-delà de leurs convergences en termes de stratégies communicationnelles, les mêmes plates-formes proposent des positionnements différents : *Udacity* valorise les partenariats avec les *leaders* du numérique tandis qu'une plate-forme comme *Iversity* ou *FUN* met l'accent sur la valeur universitaire de ses mooc.

Comme annoncé plus haut, deux éléments scripto-iconiques présents sur les pages d'accueil de ces plates-formes attirent l'attention : les logotypes et les *headers*. Les deux entités figurent de façon opérationnelle et signifiante « à l'intérieur d'un système d'identification visuelle plus large » (Quinton 2001, p. 83) propre à la charte graphique de chaque plate-forme. Soulignons que si les logotypes présentent une énonciation scripto-iconique fixe, non changeante, les *headers* sont régulièrement modifiés dans les stratégies énonciatives de ces derniers. L'analyse sémiotique des logotypes des plates-

¹⁰ *Discover online courses taught par top instructors and industry experts. Take courses at your own pace* : <https://www.google.fr/search?q=udacity&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=_mYWVurQIMm-aN3vkqgJ>.

¹¹ <<https://www.udacity.com/>>.

formes mooc se veut double, prenant en considération les dimensions tant lexico-sémantique qu'iconique du logotype. L'analyse des noms de plates-formes permet de rendre compte du discours sous-jacent mobilisé quant à l'émergence et la pratique de l'apprentissage en ligne grâce aux mooc.

On se propose de rendre compte de la façon selon laquelle les plates-formes mooc contribuent, à travers leurs stratégies énonciatives, à la circulation des imaginaires liés notamment à la médiatisation, la socialisation et la démocratisation du savoir sur le web.

Ce travail s'inscrit dans une approche médiatique : nous considérons les plates-formes mooc comme des médias informatisés, autrement dit des artefacts techniques qui organisent la communication et jouent un rôle dans la socialisation des savoirs. Il s'agit de questionner la manière dont ces médias présentent les pratiques médiatiques proposées, leur conception de l'accès aux savoirs et leur positionnement en tant qu'instance délivrant un savoir. En partant du principe qu'en plus de médiatiser le savoir ces dispositifs revendiquent une contribution au développement d'une *société de la connaissance*, il nous paraît important de considérer que les plates-formes mooc jouent un rôle essentiel dans la transformation des savoirs en tant que supports de diffusion et qu'elles définissent une proposition médiatique de la manière dont le savoir circule.

L'objectif est ainsi de saisir les enjeux politiques dans la manière dont les nouveaux acteurs de la *diffusion* des savoirs se présentent visuellement sur chaque plate-forme et plus particulièrement de montrer que les procédés énonciatifs mobilisés ne sont pas homogènes dans leurs choix figuratifs mais constituent une posture politique transversale en matérialisant des imaginaires technicistes tout comme des imaginaires des pratiques médiatiques.

Nous considérons que les acteurs des plates-formes mooc s'appuient sur des stratégies énonciatives mises en place sur les écrans d'accueil et manifestées par des *motifs*¹² auxquels peut être assignée une dimension méta-descriptive. Par *motif*, on désigne en effet la manière dont les acteurs construisent un

¹² Cette notion de « motif » est reprise à Yves Jeanneret (2004) qui désigne par là les différents lieux communs des discours sur le « partage des savoirs ».

discours sur leur rôle social et sur la manière dont ils présentent les valeurs qu'ils associent à ce rôle. Soulignons que la notion de motif ne renvoie donc pas ici au figuratif, mais bien aux valeurs et aux normes présentes dans les manifestations scripto-ictoniques et associées aux transformations dans les modes de médiation et de médiatisation des savoirs. Nous distinguons ces deux notions étant donné que les plates-formes ont des prétentions différentes sur ces deux processus. D'une part, elles se proposent de présenter et de donner accès aux savoirs grâce à un dispositif médiatique, un support mooc (médiatisation). D'autre part, elles élaborent une relation entre des savoirs qu'elles ont identifiés et certifiés et des publics qu'elles se désignent, et c'est la nature de cette relation qu'il s'agira de qualifier, notamment par la proposition de désigner ces plates-formes comme machines à savoir.

Trois motifs ont été dégagés de l'analyse du corpus : la *prétention planétaire*, la *revendication d'un nouveau régime d'accès au savoir* et l'*ambition inclusive*. De tels motifs sont imbriqués et visent à définir un nouveau cadre à la socialisation des savoirs et à favoriser l'émergence de pratiques médiatiques au service du pédagogique. Ils fonctionnent comme des références extrêmement prégnantes, qui non seulement renvoient à différents imaginaires du Web et du « progrès » mais encore actualisent le pouvoir que ces acteurs cherchent à prendre sur le social et le culturel en se positionnant sur ces nouveaux espaces des savoirs.

3. La prétention planétaire dans les stratégies énonciatives des plates-formes

La prétention planétaire constitue le premier motif repérable dans les stratégies énonciatives des plates-formes. Il s'agit de définir un positionnement sur la capacité de circulation des ressources pédagogiques proposées. Ce motif s'appuie sur une approche logistique de la circulation des savoirs, d'une part, et sur une valorisation de l'autorité des producteurs de savoirs, d'autre part. En effet, les stratégies sur les plates-formes étudiées articulent étroitement une mise en avant des possibilités

offertes par les systèmes d'information et celle de figures de l'autorité.

3.1 L'accès en tout lieu

Les écrans d'accueil des plates-formes établissent l'accès comme un enjeu majeur : cela se traduit visuellement par la place faite aux objets techniques dans les *headers* d'*Udacity* et d'*Iverson*, et par la mention « *online* ». Cette caractéristique est partie intégrante de l'acronyme MOOC avec le deuxième O, mais elle est précisée, rappelée dans quatre des titres de pages d'accueil — seul *FUN* y déroge, quoique soit stipulé « Où vous voulez, quand vous voulez », ce qui peut être considéré comme une paraphrase. La mention « *online* » est présente dans les phrases de présentation, comme chez *Coursera* : « *Take the world's best courses, online* »¹³. « *Online* » est apposé comme une spécificité qui démarque les produits pédagogiques réunis, comme une qualité singularisée : la plate-forme mooc se définit comme un dispositif de transmission des savoirs non situé mais à la connectivité permanente.

L'univers technique est aussi présenté comme reconnaissable par tous, commun. Ainsi dans les *headers*, sont mis en scène des ordinateurs, des tablettes et des téléphones. D'ailleurs, le préfixe *I-* d'*Iverson* potentialise l'univers d'Internet, de la *i-technology* mais aussi, par commutation, celui de l'industrie *Apple* dont les produits phares sont dotés de ce même préfixe : *i-book*, *i-phone*, *i-mac*, etc. Quant aux formes géométriques mobilisées pour la formation plastique du logotype, elles construisent un univers de référence plus ou moins techniciste, que nous mettons en relation avec le même univers construit par le préfixe *I-* lorsque celui-ci renvoie aux technologies de l'information et de la communication et de façon plus large aux technologies numériques.

¹³ <<https://fr.coursera.org/>>.

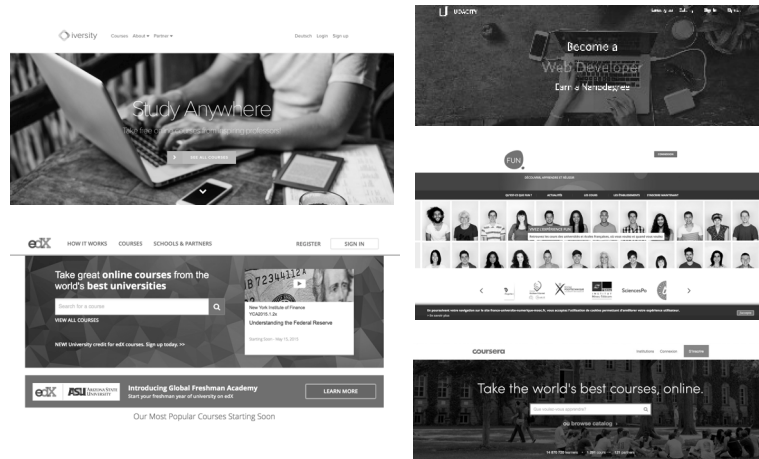


Fig 1 : L'accès en tout lieu mis en scène par les plates-formes mooc

3.2 L'échelle internationale de l'autorité

L'analyse du positionnement des plates-formes comme dispositifs qui modifient les conditions de circulation et de diffusion des savoirs au sein du social permet de mettre en évidence qu'elles revendiquent la compétence d'institutions détentrices de savoirs. Elles le réalisent par la référence à l'universalité et par la mise en avant de leur statut international. Cette posture contribue à définir une capacité à transmettre des savoirs au-delà de toutes frontières.

Udacity forme un mot-valise, issu de la contraction du suffixe *-city* ou *-ity* potentialisant¹⁴ le terme anglais *audacity*, soit l'audace, et du préfixe *U* pour *University* ou pour créer un destinataire « you ». D'un point de vue sémantique, un univers de sens regroupant un certain nombre de valeurs apparaît : savoir universitaire, grâce à la présence du préfixe *U* ; savoir universel, grâce à l'évocation du terme *univers* à travers le signifiant *University* ; savoir universel, universitaire et audacieux grâce à la présence du suffixe. Le nom de la plate-forme *Iversity* est formé sur un canevas similaire à *Udacity*

¹⁴ Conformément à la sémiotique du discours le *mode potentiel* est un mode d'existence énonciatif, interagissant avec trois autres que sont le *virtualisé*, l'*actualisé* et le *réalisé*. Voir par exemple Fontanille 1999.

puisque ce nom forme lui aussi un mot-valise, résultant de la contraction entre le préfixe *I-* et le suffixe *-sity*. Si la ressemblance au niveau du signifiant est frappante entre les noms des deux plates-formes l'univers de valeurs qui découle du nom, *Iversity* diverge de celui d'*Udacity*. Certes, le suffixe *-sity* évoque le terme *University* ; mais, mis en relation avec le préfixe *I-*, il peut également évoquer le mot anglais *diversity*.

Pour ce qui est de la plate-forme française, l'appellation *France Université Numérique* met l'accent sur une dimension universitaire et institutionnelle tout en rappelant sa dimension numérique et par conséquent techniciste. L'organisation plastique du logotype présente deux formes rondes asymétriques dont les aspects chromatiques fonctionnent sur un mode symbolisant (Klinkenberg 1996) : du blanc, du bleu et du rouge, les trois couleurs évoquant le drapeau français en lien par conséquent avec la dimension institutionnelle annoncée par le nom de la plate-forme.

De même, la dimension plastique du logotype de la plate-forme *Edx* est dotée à la fois d'une fonction symbolique et d'une fonction iconique¹⁵. Étant ordonné « autour d'un principe : celui de la gestion de l'espace qu'occupe l'écriture », le logotype *Edx*, inclut dans sa dimension scripturale sa fonction iconique. Les trois lettres composant le nom de la plate-forme organisent également la dimension plastique du logotype à travers un jeu de lettrage et de couleurs. Les trois lettres peuvent être décomposées dans une optique de construction sémantique : *ed* pour *education*, *e* pour Internet tel que *e-mail*, par exemple, et *X* pour l'expérience, et pour l'excellence, voire une excellence quantitative, la lettre *X* étant un préfixe augmentatif pour les tailles, telles que *X-Large* ou *X-Small*. De même, la dimension plastique de cette suite scripturale évoque la fonction symbolique émanant de sa composition chromatique et de son organisation spatiale. Chaque lettre est entrelacée avec celle qui la suit, formant ainsi une unité scripturale mais surtout figurale et chromatique : ce logo évoque à la fois l'unicité — grâce à l'entrelacement des couleurs — et la diversité — grâce à la présence des nuances chromatiques multiples. Le croisement

¹⁵ En suivant ici la théorie des fonctions grammatologiques développée par Jean-Marie Klinkenberg (1996, p. 227-228).

chromatique suggère la même stratégie que celle soulignée pour la plate-forme *Iversity*.

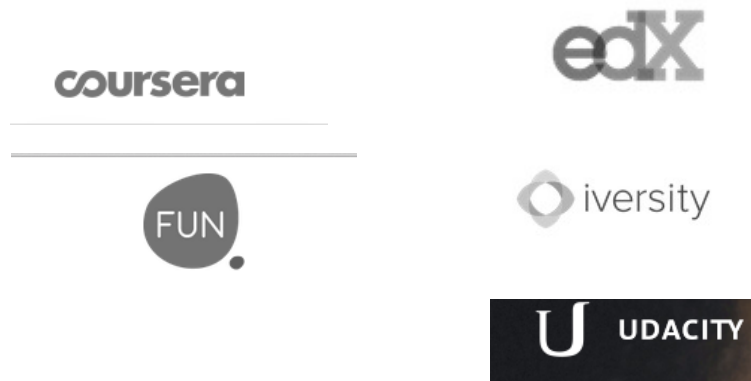


Fig 2 : L'échelle internationale de l'autorité au travers des logotypes des plates-formes mooc

Nous pouvons en outre souligner l'utilisation du « .org » dans les noms de domaine des plates-formes de *Coursera*, d'*Edx* et d'*Iversity* ; par la convention dénomminative de cette extension, ces plates-formes rejoignent les « organisations non gouvernementales », bien que dans les faits l'extension « .org » soit mobilisée par des organisations très hétérogènes. Un tel choix projette sur ces noms de plates-formes une connotation visant à inscrire le discours dans une perspective dénuée d'intérêt lucratif, d'une part, et dans un espace de référence comportant une certaine autorité par l'indépendance qui est suggérée, d'autre part.

La question de l'autorité est traitée de façon extrêmement variée au sein du corpus. Le *header* de la page d'accueil de la plate-forme *Edx* met en scène un énoncé visuel débrayé. L'observateur est confronté à une image composée de formes géométriques qui reprennent les couleurs du logotype de la plate-forme et dialoguent avec les nuances dégradées du bleu allant vers le rose, nuances que l'on retrouve dans le logotype de la plate-forme. Ces formes sont difficilement reconnaissables ; autrement dit, elles sont dépourvues de figurativité. Par conséquent, il n'est pas aisé d'identifier le savoir représenté. À travers cette abstraction, l'image produit un effet de conno-

tation : elle met en scène un savoir non identifié, non reconnaissable, mais dont la plasticité peut référer à une manière ordinaire de représenter la science.

Quant à la plate-forme *Coursera*, elle mobilise plusieurs photographies de scènes dites classiques de campus anglo-saxons : des jardins, des bâtiments et des actants humains qui pourraient être qualifiés d'étudiants. Les images des *headers* sont dynamiques car défilant comme si elles étaient introduites dans un diaporama. Ces *headers* permettent d'émettre l'hypothèse que les images qu'ils présentent potentialisent les institutions partenaires de la plate-forme. Il en résulte une accentuation de l'autorité institutionnelle au travers de la prestance du bâti. Si dans les stratégies scripto-iconiques d'*Udacity* et d'*Iversity*, le savoir est contenu dans des dispositifs techniques, au sein de celle de *Coursera*, le savoir est présent dans l'histoire des institutions du savoir, dans leur ancrage architectural, dans leur rôle durable. Contrairement à *Udacity* et *Iversity*, l'énonciation visuelle des *headers* de *Coursera* crée un embrayage : c'est l'autorité institutionnelle qui s'inscrit dans un *ici* et *maintenant* d'une scène quotidienne et invite dès lors l'observateur à se positionner à l'intérieur.

Ainsi, deux valeurs se distinguent tout d'abord pour constituer le motif de la prétention planétaire : nous avons observé non seulement la potentialisation d'une caractéristique technique, le transfert permanent d'un contenu en tout point du globe, mais encore la valorisation des institutions et partenaires comme garants de la notoriété internationale de la qualité des savoirs.

4. La revendication d'un nouveau régime d'accès au savoir

Les plates-formes mooc étudiées se présentent comme des dispositifs offrant un nouveau rapport aux savoirs. Ce motif articule le rappel de qualités techniques des machines, leur interopérabilité, à l'ingénierie documentaire qui structure l'accès aux produits pédagogiques. Se découvre ici un idéal d'un savoir lisible, consultable sur tout support, organisé par des techniques qui en favorisent la consultation, le catalogue.

4.1 La valorisation de la polyvalence des dispositifs techniques

Les plates-formes inscrivent leurs discours et leurs stratégies énonciatives dans la continuité des discours sur l'apport logistique des technologies de l'information : elles mettent en avant la capacité mécanique de transport qu'offre le réseau. Ceci transparait dans la mise en scène des objets techniques dans deux des plates-formes étudiées.

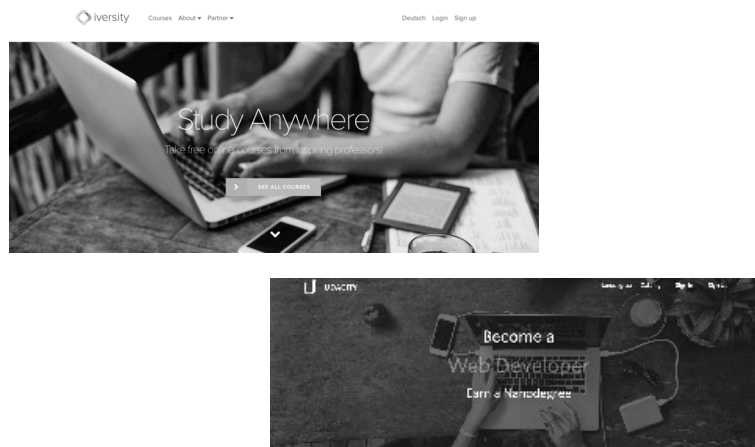


Fig 3 : Polyvalence des dispositifs techniques : les mises en scène de *Iversity* & *Udacity*

À l'instar des noms des deux plates-formes *Udacity* et *Iversity*, les *headers* de leurs pages d'accueil présentent une ressemblance aussi bien au niveau de leurs signifiants que de leurs signifiés. En effet, les deux images posées sur la partie supérieure de chaque page Web proposent une mise en scène réunissant des actants animés et non animés identiques. Ordinateurs portables de type *MacBookPro*, outils connotant les NTIC tels que le *smartphone* ou la tablette, cahiers, marqueurs, le tout introduit dans une mise en scène d'espace intérieur ou extérieur accompagné d'éléments de convivialité : une tasse de thé, un jus de fruit, une pomme. Cette dernière est présente aussi bien au sein du *header* de *Udacity* que de celui de *Iversity* ; les degrés d'intra-iconicité sont tellement denses que les images donnent l'impression d'avoir utilisé *réellement* la

même pomme, la stabilisant éventuellement en tant que symbole, lié à une culture donnée et représentant l'accès à la connaissance interdite. Bien que les points de vue photographiques soient différents, la scène semble être la même, les actants disposés étant sensiblement les mêmes.

Cette convergence formelle, figurative et référentielle semble débrayer¹⁶ l'espace et le temps de la représentation de l'apprentissage rendu possible à partir d'un mooc. En tant qu'observateurs (Fontanille 1989), nous sommes appelés à construire une relation avec cet espace-temps qui se veut lâche, distendu. Ce n'est pas le *ici* et *maintenant* que construit notre rapport aux processus d'un mooc, mais le *partout*, le *tout le temps*. Les deux *headers* ne représentant pas d'espace de travail déterminé, leur observateur se trouve projeté à l'extérieur de l'image¹⁷. Bien que les outils renvoyant à un imaginaire techniciste soient abondamment présents, leur manipulation ne se fait que de façon partielle. Les actants humains présents dans ces deux mises en scène sont en effet partiellement représentés, uniquement à travers leurs mains, données comme les seuls éléments aptes à intervenir sur les outils. Si donc le potentiel apprenant est représenté dans ces deux *headers*, il ne l'est que dans sa seule capacité à manipuler un outil qui par ailleurs occupe une position centrale dans les deux mises en scène et, accompagné des autres outils ci-dessous évoqués — tablette, *smartphone*, cahier — s'impose comme un véritable *actant du savoir*.

Les deux *headers* de *Udacity* et *Iversity* s'introduisent comme des dispositifs d'accès aux cours. Leur présence met en scène leur polyvalence en tant qu'outils de travail, ce dernier étant suggéré comme se réalisant au travers du multi-écran. Ce qui se donne à être vu et lu d'emblée, c'est justement ce processus de dédoublement énonciatif, voire de mise en abîme dans le cadre duquel l'accès aux mooc est soumis au vertige d'écran.

Enfin, par la dimension plastique des *headers*, cet espace outillé est placé dans un cadre de travail et d'apprentissage

¹⁶ Le *débrayage* tout comme l'*embrayage* indiquent une prise de position de l'instance de discours dans l'énonciation. La position dite *débrayée* renvoie au détachement de l'instance du processus énonciatif. Voir par exemple Fontanille 1999, p. 96-103.

¹⁷ La prise de vue en surplomb pour le header d'*Udacity* accentue davantage cette extériorité.

empreint de convivialité : des couleurs chaudes, des effets haptiques chaleureux grâce à la présence de matières comme le bois, des effets figuratifs issus des objets tels que les plantes et enfin des effets de luminosité s'organisent autour de la réunion de la technique du savoir avec la convivialité et la minimisation de contraintes spatio-temporelles.

Parmi les différentes images qui composent les *headers* de *Coursera*, certaines proposent des scènes d'étudiants au travail (en bibliothèque, en plein air) : livres, documents et ordinateurs sont constitués comme supports du savoir permettant l'échange collectif, échange empreint d'enthousiasme et d'engagement qui transparissent dans les postures corporelles.

Les stratégies énonciatives des plates-formes mooc accordent une place centrale aux outils et à leur capacité d'affichage des produits pédagogiques. Elles donnent à voir des situations individuelles ou collectives qui renvoient à des manières de travailler classiques et elles suggèrent que leurs produits offrent la possibilité de les reproduire ou de les renforcer. Ainsi, elles portent un discours sur la valeur productive de l'accès à des produits grâce à des supports outillés et polyvalents. La revendication manifeste de ces médias informatisés est de substituer une transmission humaine du savoir par un régime d'accès par affichage à l'écran.

4.2 Le catalogue comme technique documentaire de l'accessibilité

Le catalogue est présent et valorisé sur les cinq écrans d'accueil, que ce soit au travers du terme « catalog(ue) » ou par une invitation à parcourir l'offre de « cours(es) ». Plus qu'une mention lexicale, il s'agit de signes-passeurs (Jeanneret & Souchier 1999) qui, activés, donnent accès à l'offre. Ce constat souligne le lien intrinsèque établi par les acteurs des plates-formes entre la communication sur l'activité de diffusion des savoirs et l'organisation informationnelle de ces derniers.

La composition scripturale et plastique du logotype de la plate-forme *Coursera* renforce le discours sur la qualité de l'accès. La fonction iconique de ce dernier repose sur le fait que « le tracé du signe graphique [...] renvoie figurativement à un objet ou à un autre signe » (Klinkenberg 1996, p. 229). Ici, c'est

le symbole de l'*infini* qui est mobilisé pour former les lettres *C* et *O* de la suite graphique *Coursera* et fait montre de la prétention de la plate-forme à contenir une infinité de produits « cours ». Le nom de la plate-forme se décompose en deux parties : celle qui mobilise le terme *course* (cours, en français) et celle qui présente le terme *era* (ère). *Coursera* met en scène dès lors, par son organisation sémantique, le module mooc, sous forme de cours. Il s'agit de référer à la dimension pédagogique de ces produits et de marquer une transformation dans leur inscription temporelle. L'offre de la plate-forme inaugure une nouvelle période dans l'enseignement supérieur en ligne. Cette inscription temporelle est doublement soutenue par l'organisation plastique du logotype et plus précisément par la valeur symbolique issue de la figure de l'infini. Ce dernier impose dès lors une ouverture vers des *possibles infinis*, vers la connaissance et l'accès au savoir, dépourvus de contraintes spatio-temporelles.

Lors de l'analyse du logotype de la plate-forme *Udacity*, nous avons souligné le fait que ce dernier présentait une dimension dynamique, le curseur pouvant être pointé dessus. Malgré cette organisation dynamique, force est de constater qu'aussi bien le *header* de cette plate-forme que celui d'*Iiversity* n'introduisent qu'un seul *signe-passeur*, lequel permet d'accéder au catalogue des cours. Ainsi, la communication se concentre sur l'accès aux produits mooc. Ce signe-passeur possède une valeur technico-commerciale qui réalise la promotion de l'offre en la plaçant au premier plan.

Deux signes-passeurs sont identifiés dans le *header* de la plate-forme *Edx*. Le premier donne accès au catalogue tandis que le second est constitué par un encadré de présentation d'un mooc. Ainsi, les zones actives de cet énoncé visent toutes deux à faire pénétrer immédiatement dans l'offre des produits éducatifs. L'encart sur la droite de l'image donne à voir une fiche signalétique d'un cours qui est dispensé à cette période¹⁸. Il est composé d'une zone de titre et d'une image qui constituent des données secondaires sur la nature des savoirs proposés. Cette zone est active et permet d'accéder à la vidéo de présentation du mooc. Elle correspond, tout comme chez

¹⁸ Il s'agit de la seule zone qui varie sur ce *header*.

Udacity, à la stratégie qui consiste à mettre en avant certaines formations considérées comme représentatives du positionnement de la plate-forme sur la nature des savoirs accessibles.

D'un point de vue formel, sur l'ensemble des plates-formes étudiées, chaque mooc est le résultat d'une organisation scripto-ictonique et audiovisuelle généralement divisée en deux espaces. D'une part, une *bande-annonce*, à l'instar des bandes-annonces cinématographiques, fait la promotion du mooc concerné. D'autre part, un espace est consacré à l'image filmique du mooc au côté duquel l'on repère un espace scriptural consacré à des questions-réponses ainsi qu'un autre permettant de suivre l'état d'avancement du module suivi. Ce dernier est souvent organisé en chapitres et en sessions. Dans le même espace textuel et paratextuel accueillant un module mooc, on repère également des blocs scripto-ictoniques consacrés à la dimension collaborative. Dans le cadre de cette dernière, les apprenants d'un module mooc sont invités à y publier leurs travaux — obligatoires ou facultatifs —, émettre un avis sur les travaux de leurs *camarades mooc*, échanger des documents d'ordre bibliographique et de nature scripto-ictonique, partager des liens hypertextuels, débattre... Un mooc comme celui de *Scientific Humanities* proposé par Bruno Latour sur la plate-forme *France Université Numérique*, invite les internautes-apprenants à tenir, tout au long du déroulement des séances, un blog indexé dans l'espace collaboratif du mooc en question.

L'organisation des écrits d'écran souligne la place faite au catalogue et définit ainsi une posture de diffuseur d'un ensemble de savoirs. Le catalogue se matérialise à l'écran après l'activation du signe. La simplicité de l'accès constitue une stratégie intéressante : elle montre que ce qui est central pour ces acteurs éducatifs, c'est de pénétrer dans leur catalogue, de valoriser la disponibilité des produits. Ces derniers sont par ailleurs inscrits dans un embrayage temporel qu'est celui de l'ouverture et de la fermeture des inscriptions. Bien que valorisant la minimisation des contraintes spatiotemporelles, les discours d'escorte des mooc imposent le paradigme de *l'urgence temporelle*, comme on le trouve fréquemment dans les discours promotionnels à caractère commercial.

Ce deuxième motif organisé autour de la revendication d'un nouveau régime d'accès aux savoirs conjugue la valorisation du support technique de diffusion et celle du catalogue. La stratégie vise ici à conditionner une certaine catégorie d'usage des mooc. Et c'est bien un usage qui est mis en avant, c'est-à-dire un mode de mobilisation fonctionnelle du dispositif. Ce régime d'accès au savoir privilégie la disponibilité, la rapidité et la facilité avec laquelle les contenus sont mis à disposition.

5. Une ambition inclusive

5.1 L'éclatement énonciatif des plates-formes

Les discours mis en scène sur les plates-formes mooc valorisent une hétérogénéité énonciative quant aux observateurs construits, hétérogénéité s'articulant autour de la tension entre un discours individuel susceptible d'être produit par l'apprenant et un autre à prétention universelle.

D'un point de vue énonciatif, le nom de la plate-forme *Udacity* se construit sur un registre qu'on peut qualifier avec Charaudeau (1992, p. 574) d'*allocutif*, impliquant directement les internautes et les apprenants potentiels dans l'univers de référence évoqué par ce nom. En effet, la présence du préfixe *U-* mobilise un processus énonciatif allocutif, le *U* étant homophone du pronom personnel de la deuxième personne du singulier et du pluriel en anglais, à savoir *you*.

L'aspect dynamique de ce logotype fait partie intégrante de sa dimension plastique. Conçu pour être énoncé en ligne, formé par la lettre majuscule *U* et le nom *Udacity*, le logotype se modifie lorsque l'on place dessus le curseur. La lettre *U* disparaît et seul le nom *Udacity* demeure visible. La lettre *U* présente une taille bien plus importante que celle utilisée pour l'inscription du nom de la plate-forme et une police légèrement différente. Quand le nom de la plate-forme est manifesté dans une police dite *sans empattement*, produisant de la sorte un effet de simplicité et de légèreté, la police employée pour la lettre *U* présente pour sa part un empattement au niveau de sa partie supérieure gauche et un mouvement de la partie supérieure droite, indiquant un tracé vers la droite. Avec cette

modalité stylistique, la lettre *U* s'ouvre sur une dimension iconique appareillée avec une dimension communicationnelle, le *débordement* : la lettre *U* déborde sur le nom de la plate-forme tout en le surplombant. Cette force communicationnelle, si on la met en relation avec la dimension symbolique de la lettre *U* — l'Univers, l'Université et un allocutaire —, met l'accent sur ces trois univers de référence. De même que le nom *Udacity* présentait un intérêt énonciatif, *Iversity* fonctionnerait comme une unité discursive *élocutive* (Charaudeau 1992, p. 574), le préfixe *I-* faisant également référence à la première personne du singulier en anglais. Contrairement à *Udacity*, *Iversity* se met en scène comme une plate-forme *personnelle*, c'est-à-dire une plate-forme au sein de laquelle le *je* apprenant est placé au premier plan.

Quant à l'organisation plastique du logotype *Iversity*, elle construit un bloc figuratif posé sur la partie gauche du nom de la plate-forme. Trois formes géométriques s'en démarquent : un rond, un carré et un losange, les trois formant un tout, dans une dynamique d'entrelacement et de fusion créant une entité close grâce à un mouvement d'unification. Cet entrelacement des formes, toutes dotées de couleurs différentes — jaune, bleu, vert, rouge — évoque à la fois l'unicité et la diversité, lesquelles se retrouvent par ailleurs dans les valeurs sémantiques du nom même de la plate-forme.

Ainsi, l'éclatement énonciatif favorisé par ces deux plates-formes mooc contribue à la stabilisation de ce motif qu'est l'ambition inclusive, stabilisation issue aussi bien des stratégies verbales que plastiques. Ici, l'inclusion se met en place à travers la construction *dispersée* de l'observateur, tantôt présent comme tel, tantôt producteur et observateur des stratégies des plates-formes. De ce fait, cet observateur à différentes facettes est appelé à faire partie d'une dimension communautaire.

5.2 La promesse de la dimension communautaire

Si la dimension communautaire est d'emblée incluse dans les pratiques du Web collaboratif, elle est d'autant accentuée par le biais du mot *massive* qui donne sa première lettre à l'appellation acronymique de cette pédagogie numérique. Les discours des acteurs du Web dit collaboratif sont d'ailleurs

enclins à produire une convergence entre le quantitatif et le communautaire¹⁹, bien qu'en toute logique il faille convenir qu'une grande quantité d'acteurs n'implique pas nécessairement une *communauté* vue comme pratique de coexistence et de partage autour d'intérêts communs.

L'idée de groupe, sinon de communauté, est potentialisée dans le logo de *FUN*, au travers des formes arrondies closes qui structurent le logotype. Celui-ci est inclus dans l'une de ces deux formes — la plus grande — et évoque, comme nous l'avons vu, la promesse du divertissement communautaire. Quant au *header* de cette plate-forme, il contient une collection de portraits des apprenants : hommes et femmes, d'âges et d'ethnies variés, évoquant ainsi la diversité en termes d'origine, de parcours éducatif et professionnel. La manifestation iconique de ce *header* actualise celle d'un *trombinoscope de classe* et produit un embrayage énonciatif. De fait, en suivant les travaux d'Anne Beyaert-Geslin sur la photographie de reportage, on peut considérer que les regards, plutôt posés, des apprenants potentiels sont des regards embrayés instaurant une relation avec leur observateur — l'internaute qui se rend sur la plate-forme *FUN* — dans un *je-tu* et un *ici-maintenant*²⁰. De même, l'*intensité* des regards de cette communauté mise en image fait écho au sigle *FUN* — le divertissement, la joie — et par là, à un certain esprit de la classe, du partage collectif, sérieux ou divertissant, les deux étant soutenus par le double sens du sigle *FUN*. Dans le *header*, ce n'est pas tant que le processus cognitif soit potentialisé, mais plutôt qu'une dimension passionnelle de l'apprentissage, celle de la joie, apparaisse renforcée, avec l'énoncé central — « Vivez l'expérience fun » — insistant encore sur cette dimension pathémique. Ce qui est suggéré ainsi est un apprentissage se vivant de manière intense.

La promesse de communautarisation n'est toutefois pas tenue à tous égards. On peut observer en effet que le trombinoscope fonctionne sur un mode d'exposition du sujet et d'interpellation de l'observateur mais n'invite pas, en revanche, à la rencontre entre les différents sujets présents dans cet

¹⁹ Par exemple, au sujet de la dimension signifiante du bouton *like* et de sa quantification, voir Candel & Gomez-Mejia 2013.

²⁰ Au sujet du portrait et de sa valeur énonciative, voir Beyaert-Geslin 2009.

espace d'inscription. La co-construction d'un espace de travail commun n'est donc guère suggérée ici. De même, dans le *header* de *Coursera*, la position qu'occupe l'observateur semble permettre, par métonymie, la construction d'une communauté — en l'occurrence, la communauté propre à la vie de campus, la présence d'actants humains permettant l'identification ; mais la mise en scène de cette communauté universitaire et virtuelle ne parvient pas à construire le partage d'un véritable espace pédagogique commun.

5.3 Promouvoir la diffusion des savoirs

On pourra dès lors qualifier le positionnement stratégique des plates-formes mooc comme *machine à savoir*. En effet, elles se constituent comme des dispositifs prétendant au renouvellement des pratiques pédagogiques tout en ne s'engageant pas dans une proposition claire des médiations qu'elles proposent. Le concept de Jacques Perriault (2008) « machine à communiquer » nous a servi pour constituer cette proposition de qualification des plates-formes de mooc en « machines à savoir ». Et ceci s'explique par leur revendication dans la capacité à produire un simulacre de cours, leur positionnement dans l'économie des savoirs, leur prétention à transformer l'activité des apprenants et à permettre un apprentissage pour tous. Aborder les plates-formes mooc en tant que machines à savoir permet d'envisager ce dispositif médiatique dans sa dimension automatique, techniciste et reproductible. Cette idéologie machiniste de l'accès à une offre de produits pédagogiques mooc appelle de notre part un regard critique sur les discours véhiculés par les plates-formes analysées. Critique dans la mesure où, loin de communiquer sur la pratique mooc en tant que dispositif pédagogique permettant l'acquisition et l'exploitation d'un savoir, les plates-formes construisent un paradigme communicationnel instaurant un rapport transitif et non pas interactif ou situationnel entre les mooc et leurs potentiels usagers. Au lieu de renouveler le discours sur ce qu'apportent les nouvelles technologies à l'enseignement, les positionnements communicationnels des plates-formes mooc renchérissent, en les reproduisant, sur des

discours déjà ancrés de façon privilégiée dans les imaginaires du Web et du Web collaboratif.

L'accès immédiat au catalogue mooc, l'importance de la dimension techniciste prônant l'interopérabilité, la rapidité et la minimisation des contraintes spatiotemporelles ainsi que la présence prescriptrice émanant de l'autorité institutionnelle produisent un univers de sens qui ne porte pas sur le dispositif mooc en tant que discours pédagogique mais sur les garants de ce dernier. Les représentations des communautés susceptibles de se former autour d'un mooc s'organisent autour de problématiques similaires. Ce n'est pas tant l'échange entre apprenants dans une posture collective qui est mobilisé mais bien la présence solitaire de l'utilisateur face au terminal lui permettant d'accéder au savoir. Même lorsque les *headers* procèdent à une représentation collective, les modalités énonciatives mises à l'œuvre ne parviennent pas à construire la valeur de l'échange et de l'interaction, ainsi qu'on peut l'observer sur la plate-forme *FUN* dont le trombinoscope, même s'il évoque une classe d'apprenants, débraye l'énonciation et laisse isolé l'apprenant potentiel.

Un discours à deux vitesses organise ainsi l'univers axiologique. D'une part, la valeur de l'enseignement universitaire s'annonce en tant que garant de la qualité des services proposés. Mais, d'autre part, une dimension techniciste englobante *envahit* et *surplombe* l'autorité universitaire, autorité dont la dimension *universelle* est davantage appuyée par la suggestion de formation de communautés virtuelles au sens quantitatif du terme, par la minimisation des contraintes spatio-temporelles et par l'universalité technologique liée à un monopole du secteur assuré par des industriels de référence.

Se pose dès lors la question du lien entre les trois motifs développés au long de la présente étude ainsi que celle de la façon dont ils construisent le positionnement des plates-formes vis-à-vis de leurs produits, à savoir vis-à-vis des mooc. Si nous partons du principe que les plates-formes permettent l'accès aux contenus pédagogiques et qu'en même temps cet accès est accompagné de discours de valorisation et de promotion, ce que nous retenons est un discours en continuité avec des discours politiques et industriels antérieurs, effaçant les enjeux de

médiation et de transformation des conditions de l'apprentissage au profit de valeurs telles que l'accès immédiat et l'abondance ainsi qu'au profit d'une promesse de communauté. Ce discours encapsule des imaginaires du Web et des conceptions de la technique. Aussi les logotypes et *headers* des plates-formes évoquent-ils le produit mooc sur un mode *moralisant*²¹ communiquant sur ses effets immédiats dotés d'une visée pathémique et performative mais omettant de façon transversale et standardisée tout renvoi vers les processus d'apprentissage, la place et le rôle de l'apprenant dans ce dispositif médiatique et la dimension hiérarchique et interactive entre l'implication humaine et l'implication technique.

De ce point de vue, le rôle du médium numérique en tant qu'accélérateur et facilitateur des processus d'apprentissage n'est que très partiellement assumé. Les discours qu'accueille ce médium numérique permettent en effet de construire une énonciation sur un mode *documentaristant*²², dit de vérité uniquement quant à cette capacité de rendre l'accès au savoir rapide et aisé. En revanche, la construction de références liées au savoir, à la connaissance et aux processus intellectuels, est *camouflée* par cette *panoplie* (Labelle 2007) qui déplace le rôle et la valeur de l'apprentissage en le situant dans un univers articulé autour des imaginaires détachés des problématiques d'ordre pédagogique : celui de la connectivité, celui de l'accessibilité et celui du collaboratif, autant de discours ancrés dans la naissance et l'évolution d'une communication numérique et davantage développés à partir de l'expansion du Web 2.0. Si donc, ce qui est présenté par les acteurs mooc eux-mêmes comme par les discours médiatiques qui les qualifient, renvoie à une pratique pédagogique innovante et démocratisante, l'énonciation scripto-iconique proposée par ces mêmes acteurs met *in fine* l'accent sur les mooc en tant que pratique de consommation médiatique.

²¹ Au sujet du mode *moralisant*, postulant l'existence d'un énonciateur interrogeable en termes d'identité, de faire et de valeurs, voir Odin 2011.

²² *Ibid.* Contrairement au mode communicationnel *moralisant*, celui dit *documentaristant*, postule l'existence d'un énonciateur réel, interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité.

Références bibliographiques

- Bouquillion Philippe & Matthews Jacob T. (2010). *Le Web collaboratif. Mutations des industries de la culture et de la communication*, Grenoble, P.U.G.
- Candel Étienne & Gomez-Mejia Gustavo (2013). « Signes passeurs et signes du web : le bouton like, ou les ressorts d'un clic », in Barats Chr. dir., *Manuel d'analyse du Web en sciences humaines*, Paris, Armand Colin, p. 141-146.
- Charaudeau Patrick (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
- Dondero Maria-Giulia & Mouratidou Eleni (2014). « Les MOOC : Etude énonciative d'une pédagogie multimodale », in *COMMON 14. Communication multimodale et collaboration instrumentée*, Liège, Université de Liège, p. 61-80.
- Floch Jean-Marie (1995). *Identités visuelles*, Paris, P.U.F.
- Fontanille Jacques (1989). *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Fontanille Jacques (1999). *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- Jeanneret Yves & Souchier Emmanuël (1999). « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, 6, p. 97-107.
- Jeanneret Yves (2004). « Le partage des savoirs entre métamorphose des médias et poétique des discours », in Metzger J.P. dir., *Médiation et représentation des savoirs*, Paris, L'Harmattan, p. 15-32.
- Klinkenberg Jean-Marie (1996). *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.
- Labelle Sarah (2007). *La ville inscrite dans « la société de l'information » : formes d'investissement d'un objet symbolique*, Thèse de doctorat, Université Paris IV.
- Moeglin Pierre (2010). *Les industries éducatives*, Paris, P.U.F.
- Odin Roger (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, P.U.G.
- Perriault Jacques (2008). *La logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, L'Harmattan.
- Quinton Philippe (2001). « Les logotypes d'IUT de France. Représentations d'une institution », *Communication & Langages*, 129, p. 79-97.

TROISIÈME PARTIE



ÉMERGENCES ET RÉFLEXIVITÉS MÉDIÉES

Textualité de la médiation numérique en situation de souffrance

Driss Ablali & Brigitte Wiederspiel

1. Cadrage

1.1 Médiation et médiation des genres

Sur la question de la médiation, il y a une littérature qui touche presque tous les domaines en sciences humaines et sociales, sans que cela recouvre une homogénéité de pratiques, de conceptions. Diverses approches et points de vue disciplinaires peuvent être convoqués pour un questionnement sur ses formes et ses usages. Quand on fait appel à l'étymologie, c'est une relation à trois termes qui s'impose, une relation où un médiateur s'intercale entre deux objets en vue de modifier leurs liens et les conditions de leur rencontre (Delamotte-Legrand 2004, p. 5). Dans cette perspective, plusieurs médiateurs peuvent être sollicités, en fonction des pratiques disciplinaires, comme la cognition, l'énonciation, l'interaction, le contexte, le milieu culturel, etc. Dans le sillage de la spécificité de notre corpus d'étude, nous concevons la médiation en lien avec les genres textuels. La fonction médiatrice des genres s'oppose ainsi à tout accès immédiat au sens, et le passage par l'interprétation est décisif pour saisir la portée médiatrice du genre.

Pour des raisons qui apparaîtront dans la suite, ce passage par les genres soutient l'idée selon laquelle l'accès au sens se fait toujours de façon médiée, une médiation qui impacte non seulement l'interprétation des textes mais également leur génération (Ablali 2013, 2015). C'est à cette double exigence que

répond, de notre point de vue, la notion de médiation sémiotique. Elle rattache en effet la singularité des textes aux propriétés des genres textuels en tant qu'ils sont eux-mêmes médiés par l'environnement culturel dans lequel ils prennent place (cf. Rastier 2011). Mais comme on l'a souligné plus haut, nous ne réduisons pas la médiation aux genres, d'autres médiums sont possibles, sauf qu'ils sont tous sous la dépendance des genres. Pour le dire en d'autres termes, à chaque fois qu'il y a texte, les suites de phrases qui font texte vont faire simultanément genre, en activant les deux voies de la médiation : du côté de la génération, entre le texte et l'écrivain, et du côté de l'interprétation, entre le texte et l'interprète. Le genre est ainsi médiateur, parce qu'il modifie la nature des relations entre les deux instances du trivium. C'est ce que Bruno Latour appelle le « mode des prépositions », un mode qui implique à chaque fois un certain type d'engagement dans le monde des objets :

Si vous vous trouvez dans une librairie et que vous feuillotez des livres qui portent sur la page de garde la mention « roman », « document », « enquête », « docufiction », « mémoires », « essai », ces mentions jouent le rôle des prépositions. Elles sont bien peu de chose [...], elles engagent de façon décisive la suite de votre lecture puisque, à chaque page vous allez prendre les mots que l'auteur met sous vos yeux dans une tonalité tout à fait différente (Latour 2012, p. 69¹).

Une autre précision sur le lieu de ce mode des prépositions : la médiation générique n'a pas de lieu textuel arrêté, elle n'a pas de référent, car le genre est d'abord annoncé par l'étiquette (édito, roman, lettre, recette de cuisine), ce lieu sans lieu où le genre se tait, puis il se disperse dans différentes composantes du texte. Fait fondamental, le genre ne se présente pas sous son seul aspect extérieur (son étiquette), il est la résultante d'un cheminement multi-sémiotique. Il ne peut voir le jour ou se donner le jour que grâce à l'interprétation (Ablali 2014). Et pour insister encore sur ce lien, décidemment capital, entre genre, médiation et interprétation, nous faisons appel, une autre fois, à

¹ On peut dire la même chose du côté de l'auteur lui-même, l'autre est le premier interprète.

Latour qui insiste sur le fait que le mode des prépositions est un mode qui « ne désigne pas un domaine ontologique » :

Le point capital, c'est que cette ontologie des prépositions nous éloigne d'emblée du type d'enquêtes si fréquentes jusqu'ici dans les philosophies de l'être : *la préposition ne désigne pas un domaine ontologique, une région, un territoire, une sphère, une substance*. Il n'y a pas de région du si ou du et. Mais, comme son nom l'indique parfaitement, *la préposition prépare la position qu'il va falloir donner à ce qui suit*, offrant à la recherche du sens une inflexion décisive qui va permettre de juger de sa direction de son vecteur (Latour 2012, p. 68 ; nous soulignons).

1.2 Présentation du corpus

Pour l'exploration des données textuelles en rapport avec cette question de la médiation générique, nous ferons l'analyse d'un corpus numérique issu du milieu associatif traitant de la question de la souffrance et du mal-être². Ce travail se fonde sur un matériau empirique issu d'un dispositif d'écoute électronique mis en place par une association de prévention contre le suicide (12 000 morts par an en France). Cette dernière, dont nous ne dévoilerons pas le nom et que nous appellerons ici « association Y », assure une écoute des personnes en difficulté. Dans ce dispositif, plusieurs supports de communication ont été mis en place par l'association : le téléphone (depuis les années 1960), le courrier électronique (depuis 2000) et le *chat* (depuis 2006). Si l'écoute par téléphone reste le moyen le plus classique pour faire part de sa détresse, le virage numérique a pour principal objectif de répondre à la souffrance des écrivains de plus en plus nombreux qui se livrent davantage à travers un clavier qu'au téléphone. « Même s'ils ont tous un portable, le clavier leur est plus naturel pour dire leur mal-être », explique

² Le corpus sur lequel porte cette contribution est la propriété intellectuelle de Romain Huët PREFics EA 3207 Université Rennes 2. Nous le remercions vivement de nous l'avoir transmis sans contrepartie en vue d'une exploration linguistique qui permettra de croiser nos réflexions avec les siennes sur les mêmes données.

un des membres de cette association. « Il y a des mots qui sortent mieux par les bouts des doigts ».

Une fois mise en place cette contextualisation des données, reste à souligner que le support de médiation est une messagerie électronique qui renferme un contenu très particulier. Il ne s'agit pas d'une correspondance d'entreprise, ni d'une correspondance privée, ni même d'un journal intime en ligne (cf. les diaristes d'internet de Kerebel [2006]) mais plutôt d'un dispositif d'écoute élaboré par le monde associatif dont l'intention première est ainsi la *prévention du suicide et de la souffrance humaine*³. Ce service numérique, accessible depuis le site web de l'association, est mis à disposition des utilisateurs conjointement ou concurremment à deux autres moyens de communication qui sont le téléphone et le *chat*. Ces trois supports établissent une communication entre des personnes en souffrance et les bénévoles de l'association *Y* mais celui qui choisit la messagerie plutôt que le *chat* ou le téléphone marque sa préférence pour l'écrit, seul médium apte à établir un *dialogue en mode asynchrone*.

Trois facteurs concourent à présenter ce service numérique – son mode opératoire, son étendue et son public – mais nous commencerons par une restriction : même s'il s'agit d'un média de *communication interpersonnelle*, les textes intégraux de cette étude se limitent aux seuls témoignages des souffrants sans fournir les réponses de l'association *Y*. Pour l'introduire, nous dirons que les communications relayées par ce corpus sont des fragments de récits personnels en situation de souffrance.

Cette messagerie garantit le respect de la vie privée par son mode opératoire, l'*anonymat*. La question de l'anonymat en ligne est une préoccupation actuelle si l'on se réfère au vote récent sur le droit à l'oubli numérique qui permet à toute personne d'exiger, pour des motifs légitimes, la suppression de ses données personnelles. L'anonymat protège l'utilisateur en lui permettant d'anticiper sur d'éventuelles lectures extra-organisationnelles qui, on le sait et nous en sommes finalement la preuve, sont quasi-inévitables sur le Web. C'est un fait bien connu des groupes de travail sur le iText, dès lors que des textes

³ Cf. sur ce même corpus la présentation de Soraya El Kahlaoui, Romain Huët et Olivier Sarrouy (2012).

circulent électroniquement, ils se déplacent facilement au-delà de leur lectorat destiné⁴. Pour notre analyse, cette couverture anonyme ou pseudonyme libère la parole et permet aux souffrants d'exprimer plus instinctivement, ou naturellement, un récit à la première personne.

C'est un corpus monumental dont les proportions échappent à l'analyse humaine, plus de 10 000 conversations électroniques écrites en messages brefs ou expansifs pour un échange singulier ou une correspondance suivie (la plus longue recueillie est d'environ cinquante messages). L'exploration du corpus a donc été soumise au traitement hypertextuel et statistique du logiciel *Hyperbase*⁵ qui, couplé au lemmatiseur *Cordial*, a permis de considérer les textes sur plusieurs plans : forme graphique, lemme, code grammatical, structure syntaxique, co-présence de termes, initiale ou finale, coloration thématique, etc.

Reste enfin à décrire les utilisateurs de ce corpus principalement *polyphonique*. La population d'écrivains est représentative d'une part non négligeable de notre société. Ce service numérique reçoit les mots d'un public extrêmement variés, de tout âge, dès l'entrée dans le mode de l'écrit en l'occurrence le collège, tous statuts socio-professionnels confondus, français ou immigrés, du scripteur expert, ou raffiné, jusqu'aux adultes en situation d'insécurité scripturale.

2. Le numérique en question

2.1 Les dangers du numérique

« Depuis un certain nombre d'années déjà, le numérique s'est véritablement constitué en média : c'est-à-dire en milieu. Dire que le numérique constitue un média, c'est constater qu'il n'est pas réductible à un outil ou à un moyen » (Abrioux 2011,

⁴ Cf. iText working group de Bazerman (2001, p. 293) qui s'intéresse au « extraorganizational reading » : comment les textes Web et les fichiers joints à un message électronique sont-ils lus et utilisés à l'extérieur de leurs contextes organisationnels par des personnes aux intérêts et capacités très larges et variés ?

⁵ Des informations détaillées sur le logiciel Hyperbase sont disponibles à l'adresse suivante : <www.unice.fr/bcl>.

p. 3). Alors que de nombreux travaux déplorent toujours les dangers du numérique, cette contribution cherche à faire entendre, dans le sillage des travaux d'Antonio Cassili, une voix différente en vue de montrer que les relations numériques ne remplacent pas celles en face-à-face, mais s'y ajoutent. Or, encore aujourd'hui, des sociologues spécialistes des médias ou de la socio-anthropologie des usages numériques déplorent le danger du numérique et continuent à attirer notre attention sur le fait que le cyberspace est à l'origine de la disparition du lien social : avec le numérique le sujet quitte le lien social. C'est ce que David Le Breton ne cesse de répéter depuis la publication de *L'adieu du corps*, en 1999. Dans un article de 2002, il écrit ceci : « Les innombrables conversations virtuelles, fragiles et éphémères sont aujourd'hui symptômes des carences du lien social, elles renvoient à une soif de contact en même temps qu'à un souci de se préserver, de ne pas s'engager outre mesure » (Le Breton 2002, p. 491).

Notre objectif ne consiste pas ici à entrer dans un débat sur la domestication des machines et sur la disparition du lien social. Ce sont des questions que Casilli tente d'éclairer dans son livre, *Les Liaisons numériques*, en remettant en cause les idées reçues sur l'espace numérique et son discours inquiet. Trois mythes liés au cyberspace ont ainsi été démentis par l'auteur : « Y a-t-il un espace propre coupé du monde réel, celui-ci désincarne-t-il le corps, le lien numérique est-il à l'origine de la disparition du lien social ? ». Sur les effets désocialisants du Web, qui nous intéressent aujourd'hui, les liens numériques sont envisagés par Casilli de la façon suivante : « de la peur de la solitude provoquée par Internet, on en est venu à regarder cette technologie comme un outil pour éradiquer la solitude » (Casilli 2010, p. 239).

Dans notre corpus, on voit clairement que le numérique permet au contraire de rompre l'isolement social et la déréalisation du public souffrant, le numérique facilite le dévoilement de l'intime. L'anonymat numérique crée ainsi une nouvelle forme de sociabilité, souvent mise en récit par les écrivains qui n'oublient pas de revenir sur leur médium pour le valoriser en le comparant aux autres médiums ; dans une sorte de « métamédiation », les écrivains font de la messagerie

électronique le médiateur le plus approprié pour remédier à leur mal-être. Le courriel est ainsi préféré au face-à-face que d'autres médiateurs, comme le téléphone ou le divan, ne peuvent leur éviter. Pour dire les choses autrement, les écrivains, pour lever la barrière de l'intime, préfèrent une identité numérique anonyme, virtuelle, qui facilite et désinhibe leur mise en récit sur une interaction réelle. En voici quelques exemples⁶ attestés sur corpus :

- C'est très étonnant : c'est en vous *écrivant* (et en me *relisant*) que ma mémoire se réveille et semble vouloir me dire """"eh! oh! réveille-toi et arrête de te plaindre (...) J'ai aussi consulté un psy mais ça na duré que 3 scéances (sic) je n'arrivais pas a me *concentrer* sur ce que je lui disais alors qu'ici par *écris* ca me paraît moins dur, au moins je pourrais me relire et faire un point sur un détail ou un oubli.
- Cela me fait du bien de vous écrire, je crois qu'au téléphone ce ne serait pas aussi facile pour moi. Je suis beaucoup plus à l'aise à l'écrit.
- Bonjour, je suis venu à vous *écrire* car je n'ai meme pas le courage de vous apeler.
- Et maintenant, vous *écrire* m'aide à calmer mon chagrin, on ne peut guère *écrire* et *pleurer* en même temps, j'ai besoin d'un sas avant de me mettre à mon travail car je suis trop énervée.
- Je me permets de vous *écrire* car j'ai besoin de briser un peu ma *sollitude*. Besoin de parler à quelqu'un, qui me réconforte... Je suis assez réservée aussi je *préfère écrire* que *téléphoner*. Ce trait de mon caractère est d'ailleurs certainement la cause de ma *sollitude*.
- Pour vous *écrire*,je pèse bien mes mots avant de les taper sur le clavier,et au fur à mesure qu'ils s'affichent,je ressent une sorte de soulagement.Rarement je me livre ainsi,surtout avec des humains.

Malgré l'annonce de sa disparition prématurée, le corps est loin d'avoir disparu de la toile. Le public souffrant, comme on

⁶ À l'exception d'italiques en guise de soulignement, nous reproduisons les exemples tels qu'ils apparaissent sans aucune modification ni correction de notre part. La disparité de la ponctuation, notamment, a été scrupuleusement observée.

vient de le lire, développe une empathie avec le monde numérique, avec l'écrit au détriment de l'oral ; le numérique ou la médiation générique couple l'expression à la socialisation. C'est en ce point qu'on peut s'interroger sur les liens entre utilisateur et support : comment l'intention initiale de l'utilisateur se déplace-t-elle, se modifie-t-elle quand le support numérique s'intercale entre les protagonistes du dispositif ? Pour tenter d'y répondre, nous prendrons appui sur les trois fonctions médiatrices du langage défendues par Paul Ricoeur (1978, p. 454) pour finalement en proposer une quatrième, celle ajoutée par le médium.

2.2 Fonctions médiatrices du langage

Tout d'abord la *médiation de l'homme vers le monde*, c'est-à-dire la mise en mot, ou la façon dont le souffrant exprime sa représentation de la réalité. Pour le dire autrement, l'écrivain essaie de modéliser sa souffrance en introduisant les lieux, les événements ou les personnes qu'il tient pour sa réalité, ce qui leur donne du même coup une existence en dehors du langage. Mais ce qui est remarquable dans ce corpus, c'est d'une part l'autodétermination référentielle qui contourne les tentatives d'identification référentielle et d'autre part l'indicible quand les formes de souffrance sont *appréhendées comme non nommées*. En voici deux exemples. Dans le premier extrait, le scripteur, plutôt expert, décrit un univers indicible où règnent l'impuissance et la recherche de sens :

- Mais je n'ai pas eu ou l'on ne m'a pas accordé cette chance du temps où l'on se cherche pour se découvrir et devenir soi. A mon âge et dans l'état actuel de mon esprit cela me paraît comme une tâche presque impossible et en même temps je veux toujours continuer à y croire pour vivre en harmonie avec ce moi-même que je n'ai connu que partiellement et que je semble avoir égaré après des circonstances de vie vis-à-vis desquelles je 'étais pas réellement armé pour leur faire face.

De façon sensiblement différente, cet autre scripteur expose sa souffrance selon une série d'événements qu'il ponctue par un *ça démonstratif*, caractéristique du non-nommé, du non-dit, de la parole explicitement fermée à l'autre :

- *j’ai déménagé* dans un appartement avec ma fille ainée et ma plus jeune, mon fil, lui, vit avec son père *ça* a été très dur de le voir partir, mais on se fait à tout ... même à *ça*. *j’ai été licencié* comme prévu, mais malgré *ça*, je reste en arrêt maladie. *ça* va faire 2 ans le mois prochain et à *ça* aussi on s’habitue. il me faudra sans doute bientôt, reprendre une activité salarié, je ne sais même plus comment on fait et *je suis tellement fatiguée* à longueur de temps, que je n’y arriverai pas, c’est sûr. *j’ai réalisé que si je ne me suicidais pas*, c’est par peur de revenir, peur de rater *ça* aussi, et devoir affronter le regards de mes enfants après *ça*.

Ensuite vient la *médiation entre l’homme et l’homme*. Le dialogue entre le souffrant et l’association Y n’a effectivement de sens que s’il s’inscrit dans une communauté linguistique, un « nous » qui s’appuie sur des références communes. Via le courriel, il se transforme en un dialogue asynchrone, avec une régulation des réponses sous quarante-huit heures. Cette temporisation donne le sentiment d’une lecture de récit de type *autodialogique* dans la mesure où l’interprétation du texte installe non pas un dédoublement énonciatif mais « le redoublement de deux positions distinctes du même énonciateur revenant sur un dire antérieur, sur des façons de dire habituelles », pour reprendre ici Alain Rabatel (2012, p. 32). Le premier extrait est le reflet d’un dire, le suivant le reflet d’un dit :

- En tout cas, je tenais à vous remercier de m’avoir répondu en 2009 car votre réponse m’avait fait du bien.
- merci de votre réponse, je pense que vous avez raison de me dire de ne pas m’adresser directement à mon mari, car je l’ai fait ce soir et comme d’habitude *ça* finit mal

La dimension autodialogique est favorisée par trois paramètres : tout d’abord, la temporisation de la réponse qui ne peut pas être immédiate comme avec le *chat* ou le téléphone ; ensuite, ce sont des communications adressées à un lisant de l’association Y, comme la trace du pronom *vous* le prouve, mais nous ne retrouvons pratiquement pas le point de vue (au sens de prise en charge énonciative) de l’autre ; enfin, les récepteurs

des messages ne sont pas nécessairement attitrés et plusieurs allocutaires peuvent suivre un même correspondant.

Au fil de la lecture, on s'aperçoit que le souffrant ne cesse de dialoguer avec lui-même pour mieux se comprendre et comprendre les événements traumatiques qu'il traverse. Ce qui nous amène à la dernière fonction évoquée par Ricœur, la *médiation de soi à soi* ; décrire sa souffrance à un service d'écoute, ce n'est pas écrire pour obtenir des réponses pratiques et théoriques à la résolution de ses problèmes, mais pour prendre de la distance par rapport à son mal-être, pour essayer de le comprendre, comme cette interrogation indirecte le montre :

- Ma préoccupation actuelle est comment peut-on passer de la certitude de ses convictions, de l'assurance acquise à travers les péripéties de la vie et de l'acquis par l'apprentissage au doute pesant sur ses compétences sa capacité de réflexion ses certitudes passées son assurance et sa confiance en soi et devenir à travers cela comme un étranger à soi même , c'est pénible à endurer que de perdre ses repères et de chercher à les retrouver où à retrouver d'autres avec une nouvelle paix intérieure.

À ces trois fonctions, nous souhaitons ajouter une quatrième qui revient finalement à penser le numérique non pas comme un outil intermédiaire mais plutôt comme une pratique.

2.3 Médiation du courriel sur le texte / discours : culture de l'écrit

Comme on le lit dans les courriels des écrivains, le médium numérique n'est pas réductible à un outil ou à un moyen, c'est lui qui établit la médiation entre les structures virtuelles d'une sémiotique et leur réalisation en discours. La textualité de la souffrance ou du mal-être serait liée aux structures spécifiques du média et du genre dans lequel on l'écrit. C'est dans ce sens que nous parlons de *corrélats génériques*, de *molécule générique* et de *communauté générique* (Ablali 2015). Les trois sont liés à la question de la pratique, au sens sémiotique, ou aux pratiques sémiotiques, pour parler comme Jacques Fontanille

qui précise en quoi consistent les enjeux des pratiques sémiotiques :

Le sémioticien ne s'intéresse pas aux pratiques en général, mais en tant qu'elles produisent du sens, et plus particulièrement à la manière dont elles produisent chacune leur propre signification ; la spécificité de l'approche sémiotique, au sein des sciences humaines et sociales, implique que toute tentative de compréhension et d'interprétation de quelque objet d'étude que ce soit réponde implicitement ou explicitement, à ces deux questions préliminaires : en quoi la compréhension de l'objet d'étude implique-t-elle une dimension spécifique de « signification », qui en fait un « objet sémiotique » ? Quel est le *modus operandi* de la production et/ou de la génération de cette signification ? En réponse à ces deux questions, l'interprète se mettra en quête à la fois à la forme de la relation sémiotique, et au processus de constitution de cette signification (Fontanille 2010, p. 10).

L'une des voies possibles pour décrire ce *modus operandi* de la mise en récit de la souffrance est de s'interroger également sur les marqueurs dont se prive un genre. Sur ce point, un premier constat saute aux yeux : l'épistolarité numérique de notre corpus n'est pas marquée par certains phénomènes linguistiques caractéristiques du langage Internet. Il présente un usage très modéré de :

- l'interjection qui simule le contact auditif ;
 - Il m'humilie : pff tu ne sais rien faire d'autre.
- le caractère écho pour marquer l'accent d'insistance ;
 - le suicide n'est pas de la lacheté, c'est dur dur dur dur dur durrrrrrrrrrrrr de se décider à passer à l'acte.
- la majuscule pour refléter l'exacerbation d'une émotion ;
 - parce que je crois que je n'ai jamais vraiment eu de meilleure amie dans le sens VRAI du terme
 - j'en ai vraiment marre JE VEUT MOURIRE pour pas revivre se cauchemard

– la réduction des formes d’allègement comme les phénomènes abrégatifs : les siglaisons très réduites (stp, bjr, bsr, mdr), comme pour la troncation par suppression de la fin du mot (ou apocope : la rééduc / la réduction, bureau / buro, je peux / Je pe), etc.

Il est indispensable ici d’entrer dans le détail de cette textualité qui fait la spécificité de notre corpus : de nombreux travaux sur l’écrit numérique proposent de distinguer le langage d’Internet des autres formes écrites pour y reconnaître un hybride entre l’écrit et l’oral (cf. Anis suivi par Panckhurst 2009, p. 56). De façon opposée, ce corpus démontre à l’évidence que les textes numériques relèvent bien d’une culture de l’écrit.

Jack Goody utilise l’expression « technologie de l’intellect » pour parler de l’écriture. Ce concept ne réfère pas « à l’instrumentation physique, mais désigne la manière dont l’écriture affecte les opérations cognitives et intellectuelles, termes qui recouvrent au sens large la compréhension du monde dans lequel nous vivons et plus spécifiquement les méthodes que nous employons pour y parvenir » (Goody 2007, p. 208). Or, dans ces récits de souffrance, trois opérations cognitives se révèlent lors de l’interprétation. Tout d’abord, l’attitude réflexive : la distribution visuelle et spatiale de l’écriture s’oppose au non visuel et supplée la dichotomie classique de matériel / immatériel. La communication sous forme écrite est la seule manière d’analyser ce que l’on pense, elle permet de faire *rebondir ses idées*, de prendre le temps de reconsidérer ce que l’on affirme. Il est clair que dans ces messages, l’expression de la souffrance suit une méthode heuristique selon laquelle l’écrivain s’interroge pour trouver un sens nouveau à ses questions. Ensuite pour son *espace-temps* : l’écriture du message n’est pas pressée ou limitée par le temps, on peut arrêter d’écrire son message pour faire autre chose et le reprendre, poursuivre son discours exactement là où on en était. On peut retarder le moment de l’envoi ou même finalement décider de ne pas l’envoyer. Un grand nombre de ces écrits s’effectue à des périodes sensibles, dans un moment de solitude quand la souffrance dépasse le seuil du supportable, le plus souvent le soir, la nuit ou à des temps déclencheurs comme les fêtes de fin d’année. Enfin, le stockage des messages est

potentiellement illimité : la mémoire informatisée permet de retenir l'information, de la mémoriser, d'y revenir en relisant d'anciens messages enregistrés. Dans les correspondances très suivies, l'écrivain peut établir des comparaisons, retrouver des contradictions, proposer une nouvelle interprétation des faits qu'il relate.

Plutôt que le téléphone ou le *chat*, la préférence marquée au courriel tient aux « pouvoirs et savoirs » de l'écrit sur l'oral, pour reprendre Goody. C'est d'ailleurs ce qu'expriment les souffrants pour expliquer leur choix du support de communication : *prendre le temps de s'exprimer, clarifier son dire, dépassionner le débat, rappeler ce qui a déjà été dit, stocker et pouvoir se relire*, autant de passages qui illustrent la portée de l'écrit sur les aptitudes humaines :

- Vous me dites que je peux téléphoner, je sais bien mais ce n'est pas pareil, par écrit je parviens à exprimer mes sentiments, *je prends le temps* qu'il faut
- merci de votre réponse j'aime bien la messagerie parce qu'elle oblige à un minimum de *travail de clarification*, elle *dépassionne le débat* et laisse le temps de la réponse
- Quand je suis dans la noirceur, je n'arrive plus parfois à me rappeler que la lumière existe (d'où les pensées suicidaires). Un courriel *ça se conserve* ; je pourrai ainsi *le relire*

Ou encore, établir une séparation entre l'intérieur et l'extérieur, l'immatériel et le matériel, comme dans cette dernière formulation « les lettres dissimulent les larmes ».

- Le choix du mail n'est pas anodin. Je m'exprime beaucoup mieux par écrit. Et les lettres dissimulent les larmes

Le numérique et la culture de l'écrit peuvent ainsi coexister. Si certains discours électroniques, comme les SMS par exemple, usent et abusent des procédés expressifs pour reproduire le non verbal, ce corpus en est quasiment dépourvu. Des divers procédés répertoriés par Taossian (2010), seuls certains d'entre eux sont représentés dans notre corpus. L'épistolarité numérique n'est ainsi pas marquée par certains phénomènes linguistiques caractéristiques du langage Internet.

3. Spécificités génériques

3.1 Ponctuation : parenthèses et temporalité numérique

Au niveau des variables morfo-syntaxiques, un signe de ponctuation semble s'imposer : les parenthèses. La fréquence inhabituelle de ce signe de ponctuation indique clairement que les phrases du souffrant sont fréquemment interrompues par des mises au point et des commentaires personnels. Ces mises au point sont une contrainte directe du genre lui-même, liées au fonctionnement de la communication asynchrone plus précisément une contrainte de la temporalité de la production :

- Bonjour , Hier soir (samedi) j' ai fais une cris d' angoisse et
- Ce matin (vendredi) je me suis levée en retard et donc en retard sur
- pas assez . Aujourd_ hui (mardi) j' étais en formation le matin
- car la soirée d' hier (dimanche) a été très difficile psychologiquement
- dois faire les courses (samedi) et je vais à la 2ème édiion du salon bio (dimanche)
- une montagne pour demain (lundi) mais finalement je reste sereine et
- en formation (le 31 janvier) . Ma mère doit m' appeler dimanche
- Hier en fin d' après_ midi (mardi) je suis allée au urgence car j' étais très angoissé
- Je vois le psychologue demain (jeudi) à 16h . Vendredi je vois le psychiatre
- prochaine . Hier soir (samedi) j' ai du appeler SOS Médecin car j' étais trop angoissé
- Hier soir (vendredi) je pensais à sauter par la fenêtre et finalement j' ai renoncé
- Il m' a dit qu' on debrieferait cela mardi (donc demain) , il était bienveillant au téléphone.

Comme le montrent ces exemples, les parenthèses ont une fonction déictique, une conséquence de l'usage du numérique, dont on ne peut pas se passer si l'on veut garantir l'identité référentielle de la temporalité évoquée. C'est la nature de l'échange et le décalage entre le temps de l'envoi du mail, pas

forcément de son écriture, et le temps de sa lecture qui en expliquent la haute fréquence, mais cette fonction n'est pas la seule, comme on le lit dans ces quelques extraits :

- alors avant d'arriver à l' ultime solution (la mort) , je m' en remets a vous
- moi qui étais l'ainé et donc le plus responsable (coupable)
- j' ai des problèmes de santé (asthmatique, et folle)
- un soir j' apprends que mon père (ancien alcoolique)
- Là j' ai ramené tout son linge (il sentait mauvais) pour le laver
- après une tentative de suicide (que tout mon entourage ignore)
- j' ai perdue mes parents (c' est surtout ma mere qui me manque)
- ma souffrance d' être différente (intellectuelle , exigeante , féministe)
- il prendrait ses distances (il n' a pas dormi avec moi cette nuit là)
- je voulais à nouveau mourir (sauter dans le vide).

Cette haute fréquence s'explique aussi par le fait que le souffrant ne peut pas ou ne veut pas nommer dans le discours principal des éléments de son dit, la parenthèse permet une explicitation, une reformulation, une nomination, une précision jugées essentielles à la compréhension de la phrase d'accueil. Comme on peut le constater à travers ces exemples, les éléments inclus dans la parenthèse nous semblent difficilement supprimables. Ils sont nécessaires à la description de l'état d'âme du souffrant, à sa vision des choses et du monde dans lequel il vit. Écrire exclusivement dans une parenthèse, par exemple, que tout son entourage ignore ses tentatives de suicide permet de cerner le degré de solitude ressenti. Et c'est en ce point également que l'usage de la parenthèse lève le voile sur l'état thérapeutique des souffrants, car ces derniers la jugent propice pour la *nomination des médicaments consommés* :

- donc je prend un médicament à vie (levothyrox)
- Les traitements antidépresseurs (ZOLOFT) , fonctionne tant que vous
- (tercian) et anti _dépresseurs (seroplex)
- fait une réserve de médicaments (Valium : 31 cp , Lexomil : 40 cp , et 2 cp Tranxène)

La parenthèse permet finalement de renseigner le statut socio-professionnel de l'écrivain :

- je me donne à fond dans mon travail (infirmière) .
- J' ai donc 23 ans , étudiant (en médecine)
- des petits boulots de remplacents (je suis chauffeur)
- je comprends le secret professionnels (je suis infirmière) mais je souhaite
- moi pendant ces heures de travail (je suis cadre gouvernante économe)
- il est pasteur et maître de conférences (je suis inspecteur du fisc)
- ne me remarque pas à mon stage (je suis étudiante dans une école d'ingénieur)

3.2 Spécificités textuelles : répétition et non-évaluation

Au niveau de la structure thématique, des formes récurrentes sont associées à la textualité de la souffrance pour la mise en récit du mal-être, seul véritable objectif de communication particulier. De façon régulière, les souffrants présentent des modes d'existence d'entités dans le discours sans leur attribuer de propriétés (sans prédication) à l'aide de présentatif (*c'est, il y a, voilà*) pour les reprendre le plus souvent selon une progression à thème constant. Les deux modes spécifiques de référence anaphorique, qui dominent dans ce corpus, sont des processus simples tels que l'anaphore fidèle et pronominale laissant ainsi peu de place aux reprises de type évaluatif et créatif. En d'autres termes, il s'agit moins de reformulation conceptuelle que de répétitions, de réduplications qui obéissent à une logique de réinstanciation. Est-ce ou non un trait de relation avec le genre textuel ?

Aux dépens des reprises évaluatives ou conceptuelles, les souffrants optent pour une multiplication de la mention des référents par des séries de reprise à l'identique selon le mécanisme bien connu des anaphores segmentale fidèle et résomptive fidèle.

Anaphore segmentale fidèle :

- Nous avons été récupérés par *notre père* devant un tribunal, sans en être informé, sans aucune explication j'étais terrifié et je

ne comprenais pas ce qui s'étais décidé à notre insu. Ce sont des questions auxquelles je me suis intéressées plus tard pour comprendre sans jamais poser de questions à qui que ce soit. Toujours est-il que nous nous sommes retrouvés livrés à *ce père* que nous ne connaissions pas en dehors de son aspect physique quand il lui arrivait de passer nous voir chez notre maman.

- Le 28 novembre je me suis fait agresser sexuellement par *un voisin qui habite avec sa femme et ces enfants au 2ème étage*. J'avais une totale confiance en *ce voisin* et maintenant se n'est plus le cas
- Je devais recevoir *un courrier recommandé* pour me confirmer la peine qui m'est infligée. J'ai reçu *ce courrier* et avant d'aller à la poste pour le récupérer j'étais hospitalisé dans une clinique de santé mentale

Anaphore résomptive fidèle :

- *mon père a disparu il y a quelques mois* et sur le coup, j'étais comme anesthésiée. je n'ai presque pas souffert de *cette perte* comme s'il était encore à mes côtés

La mise en récit du mal-être passe non seulement par une conscience de soi mais aussi par une conscience des éléments situationnels dans lesquels on se trouve. L'utilisation rémanente d'expressions à sens déictique⁷ constitue de ce fait la première possibilité énonciative offerte aux souffrants pour parler d'eux-mêmes. Il n'est donc pas étonnant de trouver les déterminants possessifs de première personne (*mon ma mes* : 10 424 occurrences) dans les fréquences les plus élevées du corpus, ce qui néanmoins est loin d'égaliser le nombre impressionnant d'occurrences du seul pronom personnel *Je* qui décroche la première place du classement des hautes fréquences.

Les écrivains ne parlent pas de *la* souffrance mais de *leur* souffrance. Une recherche automatique sur la lexie « souffrance » en fournit 224 occurrences, avec une répartition remarquable : la grande majorité (186) se réalise sous la forme d'une expression possessive non évaluée dans la mesure où cette détermination se prive généralement de jugement⁸ con-

⁷ Sur le fonctionnement « token-réflexif » des pronoms *je* et *tu*, cf. Kleiber 2012.

⁸ Cf. Ablali & Wiederspiel 2015.

trairement aux autres formes déterminatives. Les rares occurrences modifiées du nom « souffrance » se trouvent effectivement déterminées par les formes concurrentes du paradigme, à savoir l'indéfini, le défini ou le démonstratif.

Ces quelques échantillons de l'expression possessive non modifiée « ma souffrance » laissent transparaître la modération du degré de souffrance comme déjà installée par l'entourage qui ne la reconnaît pas et ne veut ni la voir, ni l'entendre.

SN possessif non expansé :

- j'ai même l'impression que ma souffrance n'a pas le même degrés d'importance que celle des autres.
- je pleure sans arrêt ne mange plus et ne dors plus, mes parents ne sont pas au courant et ils ne veulent pas voire ma souffrance.
- je ne peux pas me confier à eux, ils ne comprennent rien à ma souffrance.
- Mes proches ne comprennent pas ma souffrance, n'ont pas idée de son ampleur
- J'ai l'impression que ma souffrance, mes problèmes ne comptent pas aux yeux des autres.
- De toute façon, tout le monde à des problèmes, et je ne peux exprimer ma souffrance, sans qu'on me répète cela.

SN indéfini, défini ou démonstratif avec expansion adjectivale :

- c'est une souffrance encore plus terrible que...
- seul à supporter une souffrance insupportable, difficile...
- la même souffrance lancinante qui revient la nuit...
- Pourtant, apparemment le prozac fait son effet , et j' essaye de réagir , face à mes collègues et cette souffrance terrible ; qui m' empêche d' être moi même ; mais , c' est terriblement difficile.

Mais cette modération est aussi le fait de l'écrivain qui corrige tout excès de pathos au profit d'un discours dépassionné en évitant l'évaluation, le jugement. Quelle en est la raison ? Est-ce la typographie neutre, impersonnelle, du courriel et la pauvreté de sa forme textuelle brute, bref l'absence d'attributs de style (gras, italique, etc.) et de variation graphique qui réduiraient la dimension pathémique de ces discours de souffrance ? Ou bien est-ce pour préserver la lecture intégrale

Le mot-pôle « souffrance » autour duquel gravite toute une série de formes permet de visualiser les attirances entre les mots retenus. « Un calcul de spécificités », nous dit Brunet, « met alors en valeur les mots qui sont significativement attirés par le mot-pôle et qui circonscrivent ainsi un “thème” » (Brunet 2012, § 1). Les gras correspondent ici à des nœuds de forte fréquentation et les mots en petite police à des nœuds moins fréquentés, n’ayant pas de fréquentation directe avec le mot-pôle. Les traits gras renvoient aux cooccurrences directes avec le pôle et les traits fins aux cooccurrences indirectes, c’est-à-dire en cooccurrence avec les cooccurrents (Mayaffre 2008).

Le graphe obtenu distingue un réseau, à gauche, où souffrance physique et souffrance morale sont liées et ne semblent plus s’opposer. La déclinaison verbale des liaisons directes — *cesser, comprendre, ressentir, juger* — est révélatrice de la motivation de ces récits, c’est une médiation de soi à soi, temporisée par un dialogue asynchrone pour prendre de la distance, pour essayer de comprendre son mal-être. Ces associations mettent au premier plan la vie privée (*famille, enfance*) les états émotionnels (*pensée, mal*) et des antonymies strictes ou discursives (*mort / vie, peine / rire*). La thématique de la souffrance s’inscrit dans une polarité négative mais l’évaluation subjective n’est ici portée que par deux adjectifs (*terrible, douloureux*), toujours postposés au nom, qui tiennent un rôle prédicatif.

Les trois uniques occurrences de *souffrance + terrible* marquent une densité objective :

- je vie depuis des années *des souffrances terribles* tout se corp est meurtrie
- *cette souffrance terrible* ; qui m’empêche d’être moi-même
- Je pars, Je ne peux même pas aider mon fils , et *c’est une souffrance encore plus terrible que celle que je ressents lorsque je pense à ma vie*

Puis, trois occurrences également de *souffrance + douloureux* où la propriété s’appliquent à l’ensemble :

- *Cette souffrance* est de tous les instants, il ne faut pas grand chose pour la rendre encore plus *douloureuse*

- On en a beaucoup parlé, mais *c'est douloureux*, elle se cache encore plus vue la situation actuelle ... et maintenant le présent compliqué semble n'offrir qu' une seule chose, notre *souffrance* dans le silence ...
- La mort serait *moins douloureuse que la souffrance* que je ressens actuellement

4. Remarques conclusives

Si l'objet de nos investigations porte sur le discours de souffrance en tant qu'activité langagière, notre ambition première n'a pas une visée thérapeutique qui consisterait à envisager les facteurs de risque et de protection contre les expériences de souffrance. Dans ce dispositif d'écoute électronique pour la prévention du suicide, les origines de souffrance se révèlent multiples — morales, psychiques, physiques, liées à des événements de la sphère publique ou intime — et seul un décloisonnement disciplinaire associant des approches philosophique, psychanalytique, sociologique, médicale et linguistique, pourrait aboutir à des actions de remédiation pouvant alléger la souffrance.

Notre analyse multi-sémiotique des récits de souffrance a montré tout d'abord l'impact de la médiation numérique sur la génération et l'interprétation des textes. Il en ressort des spécificités textuelles qui affectent aussi bien la ponctuation que les formes de cohésion. Ensuite, l'utilisation croissante de ce type de messagerie pour établir un dialogue présente désormais le numérique non plus comme un danger mais comme l'émergence d'une nouvelle forme de sociabilité par laquelle l'écrivain entrevoit un processus d'apaisement, tel qu'en témoignent ce dernier extrait :

- Et maintenant, vous écrire m'aide à *calmer mon chagrin*, *on ne peut guère écrire et pleurer en même temps*, j'ai besoin d'un sas avant de me mettre à mon travail car je suis trop énervée

Références bibliographiques

- Ablali Driss (2013). « Types, genres, généricité en débat avec J.-M. Adam », *Pratiques*, 157-158, p. 216-232.
- Ablali Driss (2015). « Sémiotique de l'épistolarité numérique d'un public en situation de souffrance », in Ablali D., Badir S. & Ducard D. éd., *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, p. 11-26.
- Ablali Driss & Wiederspiel Brigitte (2015). « Quand le lien numérique maintient le fil narratif des personnes en souffrance », *Communication & Langages*, 186, p. 73-94.
- Abrioux Yves (2011). « Introduction », *Revue française d'études américaines*, 128-2, p. 3-12.
- Boltanski Luc (2007). *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard.
- Brunet Étienne (2012). « Nouveau traitement des cooccurrences dans Hyperbase », *Corpus* [en ligne], 11. <<http://corpus.revues.org/2275>>. (Consulté le 10/12/2015).
- Casilli Antonio (2012). *Les liaisons numériques*, Paris, P.U.F.
- Delamotte-Légrand Régine éd. (2004). *Les médiations langagières. Des faits de langue au discours, vol. 1*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen.
- De Mulder Walter & Carlier Anne (2003). « Du démonstratif à l'article défini : le cas de ce en français moderne », *Langue Française*, 152, p. 96-113.
- El Kahlaoui Soraya, Huët Romain & Sarrouy Olivier (2012). « Épistémologie de la souffrance sociale au service d'une critique du travail », *Communication orale au colloque Où (en) est la critique en communication ?*, 7-8 mai 2012, Montréal.
- Fontanille Jacques (2010). « L'analyse des pratiques : le cours du sens », *Protée*, 38-2, p. 9-20.
- Goody Jack (2007). *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute.
- Kerebel Anne (2006). « "Claviers intimes" : les journaux en ligne comme nouvel espace d'intimité », *RiLUne*, 5, p. 107-120.
- Kleiber Georges (2012). « Mon nom est PERSONNE : qui est JE ? qui est TU ? qui est IL ? », Conférence Master/CRISCO, 5 janvier 2012.
- Latour Bruno (2000). « La fin des moyens », *Réseaux*, 18-100, p. 39-58.
- Latour Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.

- Le Breton David (2002). « Vers la fin du corps : cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie*, 4, p. 491-509.
- Mayaffre Damon (2008). « De l'occurrence à l'isotopie. Les co-occurrences en lexicométrie », *Sémantique & Syntaxe*, 9, p. 53-72.
- Moeschler J., Reboul A., Luscher J.-M. & Jayez J. éd. (1994). *Langage et pertinence : référence temporelle, anaphore, connecteurs et métaphore*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Panckhurst Rachel (2009). « Analyse linguistique assistée par ordinateur du courriel », in Anis J. (dir.), *Internet, communication et langue française*, Paris, Hermès, p. 55-70.
- Rabatel Alain (2012). « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 56, p. 23-42.
- Rastier François (2011). *La Mesure et le Grain*, Paris, Honoré Champion.
- Riceur Paul (1978). « Philosophie et langage », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 168/4 ; repris dans *Le langage et l'homme*, Paris, P.U.F., p. 449-463.
- Sarale Jean-Marc (2009). « Potentialités dialogiques du déterminant possessif », *Langue française*, 163, p. 41-59.
- Tatossian Anaïs (2010). « Vers une classification générale des variantes graphiques des dialogues en ligne ? Le cas du français, de l'anglais et de l'espagnol », *Études de linguistique appliquée*, 159, p. 289-307.

Médiations sémiotiques et formes d'existence : de la science aux forums médicaux

Nicolas Couégnas & Aurore Famy

1. Introduction

1.1 De l'*homo risquus* à l'*homo numericus* (ou « petite poucette »)

La « conversion numérique » contemporaine est assez large et profonde pour que l'on use de l'expression *homo numericus* (Dortier 2013), ou *petite poucette* dans le vocabulaire de Michel Serres (2012), pour qualifier les traits de l'humain de ce début de millénaire. L'étiquette est sans doute avant tout pratique, et l'évolution de plus longue durée, mais elle permet d'enregistrer et de désigner globalement un changement, un quasi *fait social total*, affectant nombre de composantes de la vie des humains qui jouissent aujourd'hui du numérique. L'*homo risquus* (Beck 2001) le cède aujourd'hui en partie, mais en partie seulement, à l'*homo numericus*, le second tirant en quelque sorte les conclusions du premier en lui donnant enfin les moyens, médiatiques, de mettre en partie à l'abri son corps vulnérable.

Dans l'ensemble des usages relativement stabilisés du réseau, la pratique des forums médicaux, au rang desquels figure le désormais célèbre *Doctissimo*, est assez emblématique de cette transformation sociale. Elle met en scène explicitement le jeu qui se joue entre le corps humain, fragile encore et souffrant potentiellement de tous les maux, et son insertion dans le monde virtuel du médium numérique. Dans cette pratique médiatique très courante, se pose immédiatement et

légitimement le problème de la diffusion sans contrôle et de l'altération éventuelle des savoirs scientifiques et médicaux au sein des forums, avec les conséquences négatives que l'on peut imaginer. Cette crainte est tout à fait fondée, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il y aurait d'un côté une science médicale pure de toute médiation, accédant sans délais ni détours aux vérités immuables du vivant, et de l'autre un grand méchant média filtrant et déformant l'information au gré des passions et des rencontres entre « posts », dictées en partie par le média lui-même. Pour le dire de manière synthétique, d'une part la recherche médicale scientifique est déjà une activité de médiation, et d'autre part la pratique des forums, dont celle des forums médicaux, est plus qu'une simple médiatisation.

1.2 Des médias et des œuvres

L'analyse sémiotique peut apporter ici quelques lumières, en précisant à la fois les termes de « médiation » et de « médiatisation », et en leur conférant toute leur consistance, tout leur poids, nécessaire pour comprendre leur rôle dans la vie sociale. Rappelons que la sémiotique pourrait se définir fondamentalement comme une science de la médiation : dans sa perspective, il n'y a pas d'accès direct aux contenus, à l'entendement, à la pensée, comme c'est le cas dans de nombreuses réflexions philosophiques, mais bien toujours une médiation par les signes, qui articulent et solidarisent un plan d'expression (le support, phonique, verbal, iconique, etc.) et un plan du contenu (l'exprimé). Et dans le contexte actuel de l'ère numérique, un des nouveaux enjeux fondamentaux de la recherche sémiotique consiste à théoriser la continuité entre ces différentes formes de médiation, à passer de la médiation du signe, constitutive de la discipline, aux médiations du support.

Pour théoriser les supports et leur rôle dans la structure de nos cultures émergentes actuelles, il faut d'abord situer les lieux d'exercice respectifs de ces deux types de médiation. Or il apparaît que les deux n'officient pas vraiment au même niveau. La médiation du signe intervient initialement pour analyser les œuvres, textuelles, picturales ou autres, en montrant quelles relations se nouent entre des unités qui relèvent de l'expression et des unités appartenant au contenu, à ce qui est exprimé.

Alors que, on en conviendra facilement, la prise en compte du média en tant que support est sans grande pertinence pour comprendre une œuvre. Par exemple, vous n'aurez pas dit grand chose de la *Recherche du temps perdu* quand vous aurez observé la correspondance entre les différents formats qui définissent encore le livre actuel (des pages, des paragraphes, une surface d'inscription en papier, une reliure, etc.) et le genre du roman au long cours de l'aventure proustienne. Mais vous aurez dit quelque chose, en revanche, de la culture particulière, historiquement située et bornée, qui a permis d'accueillir cette œuvre singulière et continue de lui donner voix. Les médias, et les types de discours et de genres qui leur sont associés, ne permettent donc pas d'analyser telle ou telle œuvre, mais les pratiques culturelles en vigueur, ou en émergence dans une culture particulière. Sémir Badir (2009) résume cette différence en un schéma synthétique qui indique bien la différence et le lien entre les deux registres.

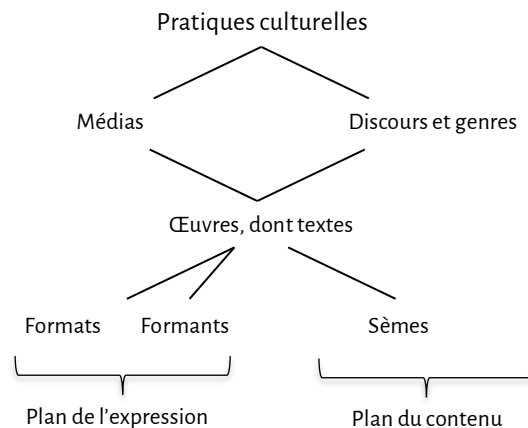


Fig. 1 : Fragmentation de l'analyse des pratiques et des œuvres (d'après S. Badir)

1.3 Médiation et médiatisation

L'intérêt de la schématisation précédente réside aussi dans le fait qu'elle ne porte pas sur les médias et leur articulation en général, ou bien pour l'autre versant sur les discours et les

genres, mais sur l'interaction, sur la solidarité qui s'établit entre un support médiatique et les discours et les genres qu'il est susceptible d'exprimer. Cette mise en relation nous paraît utile pour clarifier l'usage qui peut être fait du terme de médiation.

Succès du numérique oblige, semble-t-il, la médiation tend à se résorber dans la seule médiatisation ; or la médiatisation n'est pas le fin mot de la médiation. On doit au contraire au moins distinguer d'une part, la manière dont les supports / médias structurent l'information et d'autre part, la façon dont les types de discours et les genres associés à ces univers discursifs filtrent et organisent les contenus exprimables. Les genres et les discours sont en effet des instances de médiation à part entière des contenus qui nous sont délivrés, quels que soient les supports utilisés. Donc, d'un côté, une médiation due à la médiatisation sur des supports variables et, de l'autre, une médiation que l'on peut qualifier de générique. La première forme, que nous appellerons simplement *médiatisation*, pour simplifier l'exposé, est analysable en *formats médiatiques* (cf. Couégnas & Famy 2015) et la seconde forme, résumée en *médiation générique*, est décomposable en *composantes génériques* (sémantiques). Ce que l'on peut représenter dans la figure suivante :

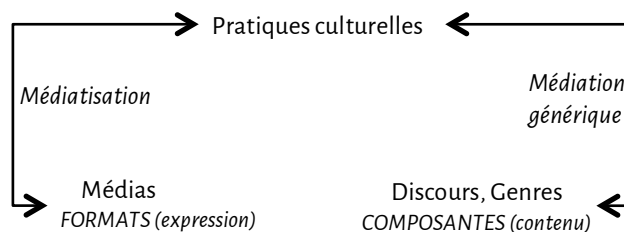


Fig. 2 : Médiation & médiatisation

Toute production culturelle devient ainsi sémiotiquement analysable en termes de médiatisation et de médiation générique, qui s'ajustent et se modifient au fil des transformations sociales. Et il en va ainsi tout autant de la production du savoir scientifique, conquis d'une part au gré des médias-instruments mobilisés (médiatisation) et soumis aux canons de l'exposé scientifique (médiation générique), que de la pratique

et de la consultation des forums médicaux. Avec ceci de particulier que les forums médicaux consistent en partie en une remédiation du discours scientifique. Cette remédiation s'effectuant à son tour dans les règles de la médiatisation inhérente au médium numérique et du genre bien délimité du forum. Précisons que la remédiation n'est qu'un effet, presque secondaire, de la pratique des forums médicaux car ceux-ci sont évidemment d'abord un lieu d'échange d'expériences humaines, majoritairement d'expériences de patients, avant d'être un cadre de débats et d'appropriation du discours scientifique. Reste que ce mouvement de médiation et de remédiation est caractéristique de ce que produit la chambre d'écho du numérique.

1.4 « Médiation filtre » et « médiation accès »

Ces quelques éléments ont permis de distinguer deux usages recouverts par le concept de médiation. Mais c'est encore néanmoins trop réduire le sens de la médiation que de l'identifier aux seules contraintes génériques pesant sur le plan du contenu. En plus de la médiation qui filtre, il y a place pour un autre type de médiation, où la notion reprend son plein sens d'intermédiaire, seul capable d'assurer la continuité entre deux termes inconciliables. D'une part une « médiation obstacle », du milieu, et de l'autre une « médiation accès », qui conduit, assure le passage entre termes lointains ou difficilement conciliables. Cette médiation qui rend accessible est en quelque sorte une médiation existentielle, qui fait être, qui donne une consistance ontologique à ce qu'elle travaille, à ce qu'elle a auparavant filtré.

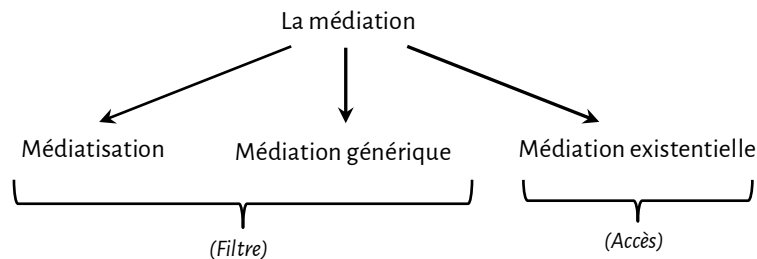


Fig. 3 : Les trois formes de médiation

C'est en ce sens que l'on peut affirmer que la recherche médicale scientifique est déjà une activité de médiation, et que d'autre part la pratique des forums, dont celle des forums médicaux, est plus qu'une simple médiatisation. Dans les deux cas, nous postulons une activité de « médiation existentielle », de médiation créatrice, instauratrice d'un rapport au monde spécifique, d'une manière particulière d'habiter le monde et d'entrer en relation avec les êtres qui le constituent. Car la production de la science, qui fascine peut-être plus qu'elle ne le fit jamais auparavant, et son prolongement dans la pratique des forums médicaux, ne se résument pas à de simples pratiques, mais sont bel et bien ce que l'on pourrait désigner par le terme de *forme d'existence*, pour leur donner tout leur poids et situer leur point réel d'application.

1.5 Médiations et modes d'existence

C'est une telle pensée de la médiation existentielle, comme acte à part entière, comme pratique créatrice d'ontologies particulières, que l'on retrouve de longue date dans les propositions anthropologiques de Bruno Latour. Dans sa grande *Enquête sur les modes d'existence*, Latour expose en effet une liste de quinze « modes » devant permettre la description des différentes façons d'être dans l'intégralité du champ social et humain. Alors qu'en sémiotique la notion de modes d'existence vient traditionnellement décrire une paradigmatique, une démultiplication graduelle des niveaux de la profondeur d'un être (du virtuel au réel, en passant par le potentiel et l'actuel), les considérations latouriennes s'articulent au contraire autour d'une multiplication, d'une pluralité des êtres eux-mêmes.

Chez Latour, le mode d'existence est une manière particulière d'être au monde, il en résulte une syntagmatique des modes caractérisés comme « réseaux », une prolifération ontologique qui vient rendre compte de la multiplication des réalisations possibles. Ces différents modes surinvestissent, sans superposition conforme, l'ensemble des domaines institutionnels dans lesquels les Modernes évoluent.

Ainsi, pour exemples, le mode d'existence de la référence noté [REF] s'intéressera de manière privilégiée à la Science,

sans se soumettre à ses frontières trop marquées, le mode du politique [POL] permettra de définir ce qui existe « politiquement » aussi bien dans le versant la *représentation* que dans celui de l'*obéissance*, le mode du droit [DRO] se penchera sur l'existence des êtres juridiques qui naissent dans la corrélation d'un cas particulier à une loi générale, le mode du religieux [REL] dépassera ce qu'on appelle la Religion pour se concentrer sur les générateurs de présence que l'on énonce, enfin le mode de la fiction noté [FIC] s'intéressera quant à lui à la légitimation ontologique des formes créées par extraction de la matière sans s'en détacher totalement, ces êtres issus d'une opération de débrayage.

Chaque mode est la spécification d'un « réseau »¹, terme conceptuel venant subsumer à la fois celui de « sphère d'activités », celui de « domaine », ou encore d'« institution », défini comme un principe de libres associations, de mises en relation d'entités et de connexions extrêmement hétérogènes, en bref un ensemble de discontinuités à surmonter. Les « passes » latouriennes sont des *médiations* qui lissent le cours d'action, ce sont les continuités qui viennent pallier l'irruption de la discontinuité, des « hiatus ». Elles caractérisent le mode de manière spécifique et spécifiante : il existe par conséquent autant de passes différentes que de modes différents.

2. Recherches fondamentales et médicales sur l'épilepsie : les réseaux de la médiation

2.1 L'erreur moderne

La position de Latour, dans sa description de la Modernité, est relativement originale. Et la question de la science qui nous intéresse particulièrement ici est emblématique de cette problématique des Modernes, qui se pensent sujets de plein droit face à un monde peuplé d'objets, déjà-là, connus ou à connaître. Sa conception vient à l'encontre de l'idée d'une dichotomie simple et réductrice « sujet vs objet ». Il n'y aurait pas, selon lui, d'un côté un sujet connaissant et de l'autre un

¹ Terme qui trouve sa source dans la théorie de l'acteur-réseau, plus précoce chez Latour.

objet connu ou à connaître. Il rompt en cela avec la tradition du « Premier Empirisme », cette tendance qui fait « bifurquer » la Nature en séparant *esprit* et *chose*. Ce « Premier Empirisme » détermine des *qualités premières* provenant de la réalité et des *qualités secondes* n'ayant aucun fondement dans la réalité mais provenant des esprits humains qui qualifient les expériences vécues. Si l'on s'en tenait à l'exercice du « Premier Empirisme », on priverait donc l'expérience de toutes les relations. Le deuxième empirisme, préconisé par Latour pour l'enquête en se faisant l'héritier de James et Whitehead, a donc pour ambition de redevenir fidèle à l'expérience en se concentrant non pas seulement sur les données, mais aussi et surtout sur les relations, les nervures, les médiations, etc. qui font partie de l'expérience — qui lui donnent forme même. Ainsi, il est possible de sortir de la seule vision dichotomique de l'Objet et du Sujet pour enfin se préoccuper des relations données par l'expérience et de les placer au centre pour pouvoir, peut-être, renouveler la question de la connaissance. Cette position n'est évidemment pas nouvelle en philosophie, mais au contraire caractéristique de ce que Quentin Meillassoux (2012) désigne par le terme de *corrélacionnisme*, dominant depuis Kant, autrement dit de l'impossibilité de penser un monde objectif en dehors de la sphère constituante du sujet, que cette constitution soit phénoménale, transcendantale, langagière... ou pragmatique. L'originalité de la critique des Modernes produite par Latour tient dans sa capacité à importer ce corrélacionnisme, en raison de son essence pragmatique, dans le champ social lui-même, pour en faire le critérium essentiel de l'erreur des Modernes.

Dissiper la confusion moderne revient alors à considérer que Sujet et Objet ne sont jamais que des positions instaurées de manière subséquente, au sein des pratiques sociales, des productions secondes construites à l'intérieur de la mise en forme pratique de l'existence. C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison qu'on entendra Latour dire que la sémiotique a eu raison avant les autres, ce qui l'a rendue assez marginale dans le champ des sciences humaines et sociales. En effet, en dehors de la recherche latourienne, les autres disciplines traitant du champ social ont été plutôt imperméables à la « révolution »

qu'a pu constituer la proposition de mettre entre parenthèses l'émetteur, le récepteur et le référent, pour s'en tenir aux positions énonciatives inscrites dans la textualité. La sémiotique sortait pourtant ainsi d'emblée de la vision réductionniste du rapport sujet / objet, en proposant en leur lieu et place, à l'instar de la linguistique, la notion d'actant.

2.2 La science

Le domaine scientifique a sans aucun doute été, et demeure encore, le terrain privilégié de la myopie supposée du Moderne. Ce que l'on peut comprendre aisément : la science objective, rationalise, prédit, toutes opérations qui concourent logiquement au sentiment qu'existe bel et bien une réalité bien constituée que la science ne cesserait de dévoiler chemin faisant. Mais, là encore, la confusion guette, qui superpose sans reste des modes d'existence pourtant bien distincts, et donne l'impression qu'il suffit pour faire science de posséder le bon instrument, le bon microscope ou le bon télescope, capable enfin de donner accès au monde tel qu'il est. Latour n'est bien sûr pas le seul à mettre en garde et à enjoindre d'adopter des chemins de science plus subtils. Ainsi, Isabelle Stengers, citée par Tobie Nathan, est proche de cette position dans son propre domaine :

Je soutiendrai que — contrairement à ce que présupposent les épistémologues qui tiennent un énoncé objectif pour un droit auquel peut prétendre tout scientifique rationnel — la possibilité pour une science d'accéder au statut envié de « science dure » est de l'ordre de l'événement, qui se produit mais ne se décrète ni se mérite (Stengers 1992, p. 29).

Les modes d'existence, que cultive Bruno Latour, offrent à la fois une alternative à cette vision et le moyen de comprendre la place de la science dans l'ensemble du champ social. Sommairement, on doit distinguer entre (i) l'objet de la science, à savoir le monde, qui obéit à son propre principe ([REP], le mode de la reproduction risquée pour Latour), indépendamment de ce que peut en dire la science, et se situe donc dans le cas présent hors de notre champ de réflexion, (ii) le discours scientifique lui-même, qui engendre au gré des prises de risque

et des réussites scientifiques des « êtres de science », sous-tendus par le mode d'existence de la référence ([REF]) et enfin (iii) les usages, les actions, les transformations que les savoirs scientifiques rendent possibles, et bien entendu parmi ces usages celui qui nous intéresse au premier chef : la santé.

Lorsqu'il décrit le domaine de la science avec le mode d'existence [REF] ou « mode de la référence », Latour n'est ni moderne, ni suspect de relativisme radical. L'événement qui devient science, pour reprendre le terme de Stengers, est bien du registre de l'événementiel : il aurait pu en être autrement, la science, à ce moment-là aurait pu prendre un autre chemin, aussi productif, ou peut-être moins, mais qui aurait valu pour science dans le contexte de son apparition. L'événementialité relativise, rompt avec l'objectivisme, mais en raison de sa dépendance à l'égard de l'événementialité, de l'histoire, du caractère aléatoire de son apparition, et pas de son contenu, qui lui est bel et bien scientifique. Mais ce contenu pourrait être tout à fait autre, dans une autre histoire de la science. Autrement dit, le chemin de la science est aléatoire, les étapes qui le constituent variables, mais d'une étape à l'autre, d'un moment de science à l'autre, quelque chose se maintient qui fait la cohérence et la validité du discours scientifique. C'est pourquoi [REF], le mode d'existence de la science se définit par un phénomène double et à première vue paradoxal, consistant en l'action simultanée de la variation et de l'invariance. Les êtres scientifiques instaurés au sein de ce mode naissent en effet dans le même temps d'une série de discontinuités et d'un mouvement de maintien pour obtenir une certaine constance malgré les transformations.

Par exemple, dans le passage de la culture de la levure dans la boîte de pétri, à la lame de microscope comportant des mitochondries visibles par le truchement de l'objectif, à la modélisation sur ordinateur des échanges gazeux, à l'article scientifique sur la respiration des levures, etc., il est possible de constater que dans chacune de ces discontinuités, quelque chose se maintient, il y a un point commun, un signifié qui subsiste par-delà la différence, au sein de chaque chaînon composant la « chaîne de référence ». On peut en donner la représentation approchée suivante, qui tente de traduire, elle

aussi, le passage d'une forme qui se maintient grâce à la variété des formes qu'elle traverse et qui la font exister :

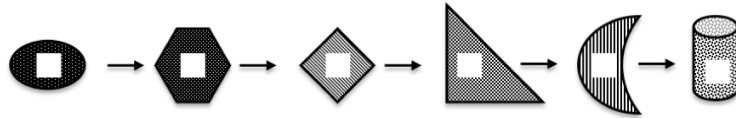


Fig. 4 : Schématisation du mode d'existence [REF]

L'épilepsie nous servira d'exemple pour détailler la chaîne de [REF], puis d'entrée pour interroger le forum de *Doctissimo*. L'épilepsie, ce mal qui « prend par surprise » connu et décrit depuis l'Antiquité, est un fléau qui s'abat sur 40 millions de personnes dans le monde, en se manifestant par des crises, plus ou moins spectaculaires. Cette maladie est une véritable cause de mobilisation aussi bien chez les chercheurs en neurosciences que chez les patients et leurs familles, formant une communauté importante autoproclamée « l'épisolidarité ». Des moyens sont donc apportés à la recherche fondamentale et appliquée s'intéressant à l'activité cérébrale (des neurones, des neurotransmetteurs, des neuro-modulateurs, etc.), système à l'origine du déclenchement des crises.

Du point de vue de [REF], il est possible de distinguer plusieurs maillons de la chaîne de référence associée à l'épilepsie. Ces chaînons correspondent à tous les filtres et accès qui nous permettent d'appréhender scientifiquement la maladie, toutes les étapes nécessaires pour la faire exister, pour l'instituer en tant qu'être scientifique. Ainsi, l'état de crise de l'individu atteint traduit par ses convulsions, ses crises toniques et/ou cloniques, ses divers symptômes cliniques correspondant à l'activité macroscopique est un premier signe constitutif de la chaîne de référence. Un second peut être incarné par les modulations appelées « anomalies » visibles sur la courbe de l'électro-encéphalogramme traduisant l'activité à l'intérieur de l'organe. Cette activité peut aussi relever d'un troisième maillon correspondant aux variations du débit sanguin dans le cerveau, notables sur les images d'un *f-ultrasound*. Un autre élément saillant de la chaîne se manifeste par les modulations de la courbe donnée par le logiciel ordinateur lors d'une expérience

d'électrophysiologie « *field recording* » représentant l'activité électrique synaptique à l'intérieur d'une population de neurones, ce chaînon traduisant ainsi l'activité d'un ensemble de cellules. Cette activité de plusieurs neurones peut aussi être mise en évidence par un dispositif d'imagerie calcique : en fonction de l'intensité lumineuse rejetée par les sondes, on appréhende l'intensité de l'activité électrique. Un autre signe de la chaîne de référence est l'activité d'un neurone, signe médiatisé par les modulations de la courbe donnée par le logiciel ordinateur lors d'une expérience d'électrophysiologie « *patch-clamp* » représentant l'activité électrique synaptique d'un neurone, mesurée au niveau de deux synapses (zones de contact entre neurones). Un autre encore se traduit par les variations de l'immuno-réactivité du récepteur à la somatostatine (neuropeptide inhibiteur qui agit dans le processus de régulation négative de l'embrassement hippocampique) internalisée dans un neurone sur les vues de microscopie confocale, ou encore, pour prendre un dernier exemple de chaînon, celui incarné par les variations sur les courbes du logiciel relié à la *qPCR* (PCR quantitative, PCR pour Polymerase Chain Reaction) mesurant la fluorescence et donc la présence d'ARNm (type *cfos*), étant entendu que plus il y a de fluorescence, plus il y a de concentration en ARN messenger et donc plus il y a d'activité neuronale / électrique, prouvant donc un état épileptique.

Chaque acteur qui travaille sur un de ces points sait qu'il a affaire à un comportement épileptique. Chaque chaînon contribue à la connaissance sur l'épilepsie à son niveau, indépendamment des autres ou non, et plus on élargit la chaîne de référence, plus on connaît l'objet. Ici, chaque point, chaque chaînon, chaque « signe » est la traduction d'un comportement épileptique, et permet d'instaurer des êtres de connaissance par cette forme d'existence spécifique définitoire de [REF], en tant que mode d'accès à l'empirie.

Chaque nouvelle médiation renforce, clarifie, densifie l'accès scientifique à l'épilepsie, et ouvre sur une plus grande prédictivité. Il faut insister sur le fait que chacun des maillons précédemment décrits ne représente pas une suite d'instruments médiatisant l'accès scientifique au monde, mais sont en tant que tel le mode d'existence de la science. Ce *mode*

d'existence, selon la terminologie de Latour, correspond à ce que l'on désignera versant sémiotique comme une *forme d'existence*² : autrement dit une forme qui donne un contenu, « scientifique » en l'occurrence, à un certain type d'expérience humaine.

2.3 Schématisations

À ce stade, on peut proposer quelques éléments de schématisation pour représenter le jeu complexe qui se noue entre les différentes formes de médiation et les pratiques qui les manifestent. La Fig. 5 commence par représenter la manière d'appréhender les modes d'existence de Latour, qui sont des médiations existentielles, comme des formes sémiotiques, associant donc un plan d'expression et un plan du contenu, en explicitant le cas de [REF].

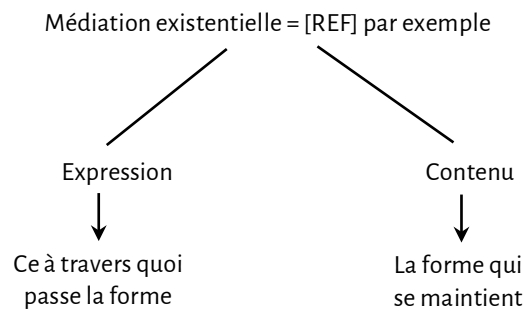


Fig. 5 : La médiation existentielle comme forme sémiotique

² Qui plus est, l'expression « mode d'existence » existe déjà dans la terminologie sémiotique et désigne un mécanisme un peu différent de ce qu'il recouvre chez Latour. *Forme d'existence*, qui permet d'éviter toute ambiguïté lorsque l'on se situe dans la perspective sémiotique, fait écho au concept de *forme de vie*, développé par la sémiotique à la suite de Wittgenstein (Fontanille 2015). Alors que les « formes de vie » sont des entités sémiotiques strictement culturelles, par nature difficilement prévisibles, qui évoluent et se transforment au gré de l'histoire des sociétés, les *formes d'existence* sont en nombre fini, et conditionnent l'émergence des formes de vie. Elles obéissent, à l'instar des modes d'existence latouriens à une logique anthropologique.

Cette forme d'existence s'incarne dans la pratique des sciences, ou plus exactement, dans la rencontre, au sein de pratiques entre les contraintes génériques, qui guident la production du savoir scientifique, et les médias, au sens large (supports, instruments, machines, dispositifs, etc.) :

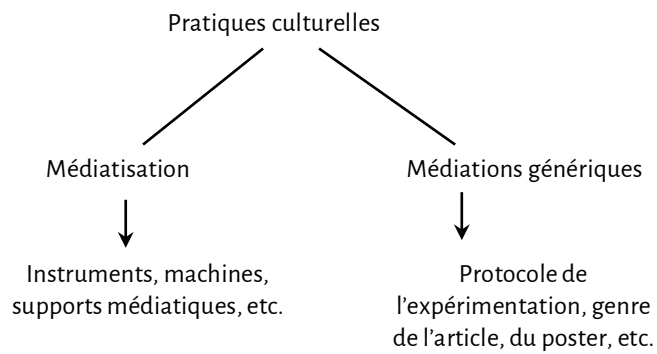


Fig. 6 : Les manifestations pratiques

Enfin, Fig. 7 représente l'ensemble du dispositif, en tentant de traduire le fait que les concepts de *forme d'existence*, de *mode d'existence* et de *médiation existentielle*, en partie superposables, correspondent à des points de vue différents et complémentaires sur une même chose.

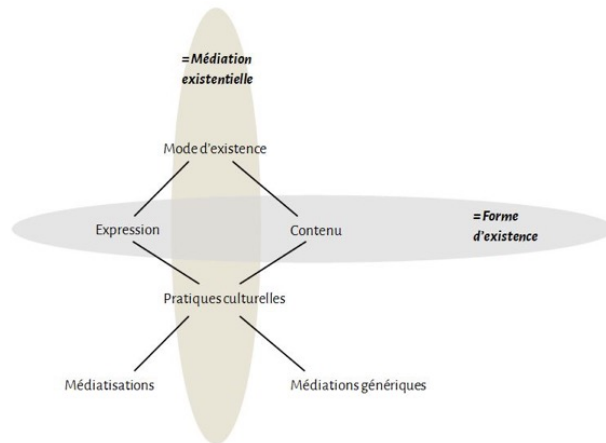


Fig. 7 : De la médiation aux pratiques

3. Les forums médicaux : des médiations en forme d'existence

On peut à présent se demander ce que devient cette précieuse forme d'existence ([REF]), manifestée par la pratique de la recherche scientifique, respectable et respectée, au sein des forums médicaux, à la légitimité plus discutée.

Le phénomène des forums est une des pratiques notables permettant de mesurer la *conversion*, ce passage au « tout numérique », ce topos de la médiatisation de tout et partout. Les forums médicaux dépassent de manière prototypique la simple médiatisation et incarnent par là véritablement une médiation possédant ses propres finalités. Peu légitimes (en tout cas peu légitimés), mais pourtant puissants, ils jouent le rôle d'instance de médiation de la science, participant ainsi de la production puis de la diffusion de l'information scientifique et médicale. La sphère de la science et de la santé est le plus souvent caractérisée par son inaccessibilité supposée (et entretenue ?) se manifestant par l'accumulation des distances langagière, cognitive, institutionnelle et symbolique vis-à-vis du grand public.

Cette pratique des forums se définit par une logique de production particulière, une certaine mise en scène des contenus, par des modalités précises d'énonciation éditoriale, et par la construction d'un lien social indéniable qui en appelle à l'affect et au pathos. Cette pratique est donc analysable sémiotiquement en termes de « médiation générique » et de « médiatisation ».

3.1 Le forum médical comme pratique culturelle

L'ensemble de ces considérations définitoires de la pratique peut être réuni et surtout organisé selon le modèle du « socle médiatico-générique »³, outil conceptuel permettant de com-

³ Couégnas (2013), puis Couégnas & Laurent (2014), et enfin Couégnas & Famy (2015).

Tableau page suivante.

prendre tout l'enjeu du média et du genre dans la construction d'une pratique culturelle.

Devenir usager d'un forum, que ce soit dans la peau d'un animateur, d'un « posteur » actif ou d'un lecteur assidu, c'est s'inscrire dans une pratique culturelle à part entière. Portée par un médium numérique spécifique et répondant à des règles de genre, cette pratique du forum médical fait entrer l'utilisateur dans une toute nouvelle sociabilité qui l'initie à la fois à ce qu'on pourrait appeler une culture « numérique » et qui réinvestit les codes d'une culture « scientifique et médicale » dans sa propre sphère d'humble citoyen lambda confronté à la maladie.

Si l'on s'intéresse aux caractéristiques du plan de l'expression, très proches de la nature du média ici concerné, le *système sémiologique* réquisitionné est essentiellement textuel mais une part de visuel n'est pas à exclure puisque ce texte s'inscrit dans un espace organisé à l'intérieur de zones rectilignes, accompagnées de petites images et où d'autres images (publicitaires cette fois-ci) y sont apposées.

La *morphologie* de cette pratique est aussi remarquable par une série d'inclusions de différentes unités : le « post », comme

SOCLE MEDIATICO-GENÉRIQUE				
	FORMATS MÉDIATIQUES (EXPRESSION)		COMPOSANTES SÉMANTIQUES DE LA GÉNÉRICITÉ (CONTENU)	
<i>Paradig.</i>	<i>Système sémiologique</i>	Image, texte, etc.	<i>Thématique</i>	Les contenus, isotopies, topoï, etc
	<i>Morphologie</i>	cadre, bulle, strip, page, double page, etc.,	<i>Dialogique</i>	Énonciation et modalisation
<i>Syntag.</i>	<i>Distribution</i>	Linéarité, tabularité, englobement, etc.	<i>Dialectique</i>	Transformations narratives
	<i>L'accès, la construction médiatique (la lecture)</i>	Recouvrement par tourne, feuilletage, élan tabulaire, etc.	<i>Tactique</i>	Distribution du contenu

unité minimale correspondant à un commentaire constitutif du fil de conversation, la page, comme unité intermédiaire qui recouvre le fil de conversation précédemment cité et qui peut se démultiplier au besoin si la conversation est conséquente, la « fenêtre », comme contenant dans lequel s'intègre la page et d'autres entités comme les publicités, les étiquettes du sommaire « cliquables » et autres liens hypertextuels.

La *distribution*, quant à elle, est caractérisée par une segmentation qui vient correspondre à une distribution hiérarchique permise par le fenêtrage pluriel : on observe une certaine linéarité dans l'enchaînement et la lecture des « posts » qui se poursuit dans la linéarité de l'enchaînement des pages, mais également une certaine tabularité permise par l'englobement et la disposition éclatée des différentes unités de la fenêtre et la démultiplication de ces fenêtres qui autorise le regard à quitter la linéarité du texte de la conversation et se laisser aller à certains élans tabulaires.

Enfin, l'*accès médiatique* peut être décrit comme un recouvrement par le « clic » permettant de se diriger vers une autre page ou recouvrement par le « défilé » permettant de se diriger vers le bas d'une page.

Du point de vue du contenu cette fois-ci, la composante *thématique* articule à la fois le médical, l'image du médical et l'expérience personnelle de ce même médical ou plutôt l'expérience de la non-santé. La thématique des forums est d'ailleurs intrinsèquement problématique puisque les usagers viennent mutuellement exposer leurs problèmes et tenter de résoudre ceux des autres par le dialogue et le partage d'expériences. Ces différents thèmes sont soutenus et entretenus par les isotopies mésogénériques respectives de la santé et des ressentis intersubjectifs, que nous retrouverons exploitées dans la composante dialogique.

La *tactique* spécifique du forum correspond à la double organisation du contenu répondant d'une continuité paginaire (lecture du fil de conversation de haut en bas, suivi linéaire des posts et de leurs réponses) et d'une continuité transpaginaire (linéarité dans la succession des pages mais aussi une certaine tabularité permise par les étiquettes hypertextuelles qui

permettent un parcours éclaté et une certaine sérendipité dans la lecture).

La *dialectique* inhérente au forum s'articule autour d'une narrativité présumée et intuitive qui organise ses transformations en trois états « santé », « maladie » puis « guérison », mais qui voit son programme narratif se complexifier et ne pas forcément suivre cette linéarité des états. Ce programme narratif s'enrichit d'autant plus que par l'intermédiaire de la pratique du forum, de nouveaux actants (différents actants adjuvants en la personne des autres usagers et modérateurs) viennent s'ajouter aux premiers définitoires de la relation de santé (l'actant savoir, l'actant soignant, l'actant patient, l'actant famille, l'actant maladie). L'intérêt principal est moins porté sur le /faire/ que sur l'/être/ puisque tout l'enjeu est le partage d'expérience et de sentiments, de ressentis sur le /faire/. Le patient et sa famille sont instaurés en tant que sujets d'état, ces états étant largement pathémisés.

Enfin, la composante *dialogique* mêle à la fois une énonciation particulière et une modalisation judicative importante. L'énonciation se caractérise par l'embrayage (assomption énonciative, omniprésence du « je ») et par le débrayage (l'usager débraye la situation sur l'espace du forum), le tout définissant une importante pluralisation des instances énonciatives, confortée par la pluralisation des instances inhérentes à la situation de santé (plusieurs instances médicales, la patient, l'entourage, etc.). D'autre part, le jugement trouve un terrain d'exercice privilégié dans cet espace, clairement appelé par l'exposition voire l'exhibition de l'expérience intersubjective pathémisée.

3.2 Le forum médical comme manifestation d'une médiation existentielle

Voilà décrite, sémiotiquement, la pratique culturelle des forums médicaux, ou plutôt voilà ce que la sémiotique peut dire d'une pratique culturelle, dès lors que celle-ci mobilise un support médiatique. Mais on doit reconnaître que cela ne nous dit pas encore, pas tout à fait, pourquoi ces sites sont parmi les plus fréquentés, et attirent irrésistiblement l'hypocondriaque qui se cache en chacun de nous. C'est à ce stade qu'inter-

viennent de nouveau les modes d'existence latouriens, au cœur des médiations existentielles (*médiation accès*) montrant au passage que ces modes sont plus que de simples et élégantes abstractions socio-philosophiques. Derrière l'ensemble des usages dont les forums sont les vecteurs, on reconnaît, au moins au premier abord, le mode baptisé [FIC] dans l'enquête.

Tous les modes d'existence latouriens paraissent se valoir, car tous sont des manières de passer, en quelque sorte, de l'être, pure virtualité cantonnée dans l'arrière-monde, à l'existence, actualisée dans le cours de pratiques bien réelles. Mais si tous ces modes sont au service de la même visée existentielle, certains, comme [FIC], le mode des êtres de la fiction, ou comme [MET], où sévissent les êtres de la métamorphose, semblent bénéficier d'un statut plus imposant. [FIC] est fondamental car il est la matérialisation de deux propriétés essentielles, étendues d'ailleurs à l'ensemble de tous les modes : l'énonciation et l'actantialité. Propriétés éminemment sémiotiques, et raison sans doute de la proximité affirmée par Latour avec la sémiotique. [FIC], dans sa version restreinte, langagière, c'est en somme la capacité extraordinaire qu'ont tous les discours de représenter, de déléguer dans une forme textuelle, sur des supports variables, l'identité de l'énonciateur. Et seconde propriété tout aussi extraordinaire, le débrayage (la délégation, la représentation dans le texte) produit, ou permet une pluralisation qui permet de rompre le solipsisme du sujet : pluralisation des acteurs, puisque l'énonciateur peut déléguer un « je », convoquer un « tu », ou mobiliser toute la gamme des « ils », pluralisation des temps et des espaces, sur le même principe. Ce mode, textuel dans son principe et par son origine, peut être étendu à tous les matériaux, à tous les supports susceptibles d'accueillir et de donner forme à l'identité d'un énonciateur (sculpteurs, peintres, musiciens, plasticiens, vidéastes, blogueurs...). Les forums sont l'un des avatars de cette propriété, le numérique devenant le matériau « en vibration », un nouveau théâtre de masques pour l'actantialité.

Mais les remarques précédentes sur les composantes de l'expression et du contenu mobilisées, établissant le socle médiatico-générique des forums médicaux, montrent que le matériau « vibre » d'une manière assez particulière : il ne vibre

peut-être pas plus intensément que ne le ferait un livre papier, mais il permet des résonances et des démultiplications jusque là impossibles. S'il y a bien un *homo numericus* en voie de constitution, il lui faut sans doute un mode d'existence à sa mesure, qui vient s'ajouter et relayer les modes d'existence déjà recensés. Bruno Latour n'accomplit pas ce pas, et l'on peut d'ailleurs se poser la question, à la lecture de son ouvrage, de la place à accorder au monde virtuel de l'ère numérique dans son dispositif. Sans doute peut-on estimer que [FIC] suffit pour décrire les pratiques actuelles. Entre les deux positions, c'est-à-dire entre l'invention d'un mode d'existence à part entière et l'arrondissement du numérique par le seul mode de la fiction, nous adoptons une position intermédiaire, qui consiste à spécifier le mode initial. Dans les forums médicaux, notamment, prend corps un mode d'existence caractérisable comme [MULTI-FIC], le mode du multi-fictionnel, qui démultiplie, potentiellement à l'infini, les plans de la fiction. Ce n'est, d'une certaine façon, que le prolongement de [FIC], où l'espace de médiation textuelle peut accueillir un jeu complexe, et sans limite, de débrayage et d'embraye, d'emboitements et de délégations, support de toutes les fantaisies narratives et discursives.

Ce « [MULTI-FIC] » se propose comme une spécification de [FIC], comme son prolongement. Ainsi, il conserve les caractéristiques définitoires du mode [FIC] mais porte une potentialité de déploiement presque infinie, à la fois qualitative, par une multiplication des instances et la coprésence des textes à l'orée du clic, et quantitative, par la prolifération des instances énonciatives et *in extenso* la prolifération des « plans » de [FIC]. Concrètement, il serait possible d'imaginer sur une production [FIC] une pluralisation des instances énonciatives se répondant et s'entremêlant sur une seule page, sur un seul plan, le tout en coprésence effective. Mais si cela est concevable techniquement, la lecture de ce rendu anarchique ne saurait être possible, ou pour le moins compréhensible. La « révolution » numérique tient à cette possibilité d'organiser ce chaos sur plusieurs plans inter-reliés, toujours co-présents mais seulement virtuellement, et donner ainsi à chaque deixis un espace propre et la possibilité de déployer dans son espace de multiples débrayages. Cette coprésence virtuelle est matéria-

lisée par l'existence de liens hypertextuels, s'intégrant dans la linéarité du texte tout en brisant potentiellement cette dernière à tout moment.

De plus, ces espaces éclatés et démultipliés subissent une instanciation assumée, qui se manifeste par le truchement d'avatar, de pseudo, de message-signature, personnalisée même jusqu'à l'expression d'humeur par le biais d'émoticons et de gifs. Les différents posts sont si systématiquement accompagnés de ces entités indicatives que l'association « instance énonçante construite et affichée » et « énoncé » se fait naturellement.

La profondeur transplanaire potentielle qui accorde des espaces de multi-débrayage et la coprésence d'instanciations assumées autorisent le processus définitoire du mode [MULTI-FIC] : l'interaction, que l'on retrouve d'ailleurs comme trait constant des diverses pratiques du réseau (wiki, réseaux sociaux, blogs, etc.).

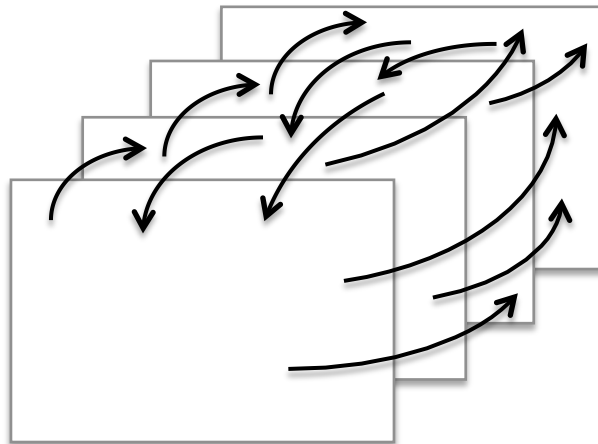


Fig. 8 : Proposition de schématisation pour [MULTI-FIC]

3.3 Les forums médicaux, espace médical alternatif 2.0 ?

Les forums offrent un point de rencontre entre une thématique, généralement complexe et porteuse de tensions sociales, propices à l'épanchement et au dialogue, et un médium susceptible de dénouer ou de « déporter » ces tensions, de les

faire exister autrement. C'est ce qui a été décrit comme association des composantes de la médiatisation et des composantes génériques propres aux forums médicaux, manifestation de ce mode d'existence dérivé qu'est [MULTI-FIC]. Que deviennent à présent la science et la santé dans les forums ? Dès lors que l'on accepte de considérer les forums comme une voie d'entrée dans un nouveau mode d'existence, il est assez tentant, et légitime, de ne plus simplement les considérer sous le seul angle technophobe, recensant les dévoiements à la science médicale que sont potentiellement ces espaces de discussion virtuelle, mais bien de les envisager comme des (médiations) accès, construisant un autre rapport à la science et à la santé. Il s'agit en somme de les regarder plutôt, ou aussi, comme des espaces vertueux, plutôt que de les réduire à n'être que des lieux d'errance coupable pour les patients.

Sur le plan théorique, il faut noter que cela revient à préciser, à articuler, à donner un contenu et une expression spécifiques à la forme d'existence créée par [MULTI-FIC]. Pour l'instant, nous avons dû nous contenter de la relation entre « *Hypertextualité* » (pour le plan de l'expression) et « *Création d'un monde VIRTUEL* » (pour le contenu) ; relation qui décrit de la manière la plus générale possible la *forme d'existence* de [MULTI-FIC], sans rien dire de plus précis sur les forums médicaux, ni sur les forums en général. Il faut donc tenter de préciser l'affaire, et concevoir qu'un mode d'existence est susceptible de recevoir des spécifications lorsqu'on l'envisage comme vecteur de *formes d'existence*.

L'exercice de la médecine, ou plutôt l'art de la médecine, exploite la recherche médicale d'une manière qui fait en partie sortir la science de son mode d'existence originaire. Résumé à sa plus simple expression, l'art médical du diagnostic consiste à relier les signes corporels et verbaux d'un individu à une pathologie abstraite, générale, par l'intermédiaire d'une grille symptomatologique. C'est un travail de médiation particulier, qui relève non pas strictement de [REF] mais plutôt, comme pratique, de [DRO], mode d'existence caractéristique, notamment, de la pratique juridique, du droit qui lui donne son nom. En ce cas, il s'agit de passer de la généralité d'un texte, déjà établi, à des événements particuliers, et de juger de ces

événements particuliers à la lumière du texte de référence. La médiation existentielle, l'effectuation, consiste donc ici dans le passage normatif du général au particulier, dans l'évaluation véridictoire du particulier en fonction de la généralité. Et c'est bien ce qu'accomplit le médecin dans l'exercice délicat du diagnostic, réalisé dans le cadre de la bio-médecine occidentale. Dans cet aller-retour entre signes corporels individuels et symptomatologie généralisante, le patient passe du statut de personne, d'individu appartenant à une collectivité, à un être particulier, c'est-à-dire un simulacre construit comme particularisation d'une généralité. C'est justement, nous semble-t-il, ce qui éclate et se trouve transformé dans la pratique collective des forums médicaux tel que celui de *Doctissimo*.

Il ne s'agit peut-être là que d'une inoffensive et anecdotique envie de partager ces maux, de comparer et de tenter d'en apprendre plus, de briser par les moyens du forum la forteresse des savoirs scientifiques. Mais il est assez frappant de voir que c'est précisément l'un des critères sur lequel Tobie Nathan fait fond dans sa tentative de description des médecines traditionnelles, en les opposant à la bio-médecine :

Le but du « savant », en revanche, est toujours de couper le sujet de ses univers, de ses affiliations possibles, de le soumettre, lui aussi, lui comme tout le monde, de le soumettre, et surtout en tant qu'individu seul, à l'implacable et aveugle « loi de la nature » (Nathan & Stengers 2012, p. 20).

Ou encore :

En matière de psychopathologie, la médecine, et ses dérivés, a toujours pour conséquence, partout où elle installe ses soldats (les médecins), son intendance (les laboratoires pharmaceutiques), ses juges (les savants qui décident du « vrai » et du « faux », de ce qui existe et de ce qui est « imaginaire ») a toujours pour conséquence, disais-je de démanteler les appartenances. Installez un dispensaire à Bamako, et vous ne verrez plus aucun Bambara, plus aucun Dogon, plus aucun Peul — seulement des « sujets », qui deviendront très vite des enveloppes vides, des assujettis, des « accros » de l'ordonnance, des « toxicos » du Lagarctyl-Nozinan-Anafranil-Prozac... (*ibid.*)

À l'inverse, la pratique des médecines traditionnelles vise toujours essentiellement à inscrire le patient dans une collectivité, sans se contenter de le solidariser sans appel avec ses symptômes. L'enjeu est même inverse puisqu'il s'agit justement de désolidariser le patient de ses symptômes en recourant à une intentionnalité invisible.

Les forums ne vont évidemment pas jusque là, en tout cas pas comme ça, car le doctinaute n'est pas un « maître du savoir », et d'ailleurs il n'y a pas réellement, dans les forums, de savoirs de substitution capables de déplacer la problématique de la santé avec autant de science que ne le font les médecines traditionnelles ! Mais la structure [MULTI-FIC] a néanmoins des vertus fort intéressantes en matière de créativité, d'instauration de collectivité et de déparcicularisation. On peut par exemple être frappé, ou pour le moins interpellé, par le parallèle existant entre le réseau de la science [REF], avec son principe de traduction en chaîne, et l'aspect multi-planaire des forums. Un peu comme si les forums médicaux tentaient à leur manière de faire science en rejouant la scène du réseau scientifique. Plus concrètement, on observe dans les sites médicaux du type forums deux dynamiques, complémentaires, qui concourent en quelque sorte à la déparcicularisation du patient : l'effet de *totalisation* et la possibilité toujours ouverte de *l'évitement*, permis par [MULTI-FIC].

La totalisation virtuelle est particulièrement probante car elle joue sur tous les tableaux capables de construire une image cohérente, pleine, vivante de la réalité des patients : dans le vocabulaire sémiotique, nous dirons qu'elle est en effet à la fois thématique, actorielle et spatio-temporelle.

Tous les forums partagent un aspect thématique remarquable, inhérent au socle médiatico-générique du forum : ils impliquent presque nécessairement une tension inaugurale, liée à la prise de parole initiale, déclarative, interpellante, qui appelle les reprises successives. Autrement dit, par nature (médiatique), le forum prend position sur une thématique et crée ainsi nécessairement un espace conversationnel polémique à partir de cette thématique. Pour les forums médicaux, la dimension polémologique de la santé est particulièrement évidente. Cette dynamique polémologique des forums produit

comme automatiquement un effet de totalisation : un point de vue en appelle un autre qui en appelle un autre, jusqu'à saturation éventuelle des possibilités du sujet à traiter. Dans le cas des forums médicaux, cette forme de totalisation thématique est extrêmement productive car elle permet en quelque sorte la création d'un savoir scientifique alternatif, un savoir médical de substitution, ou simplement complémentaire, obtenu à partir de la seule sanction intersubjective. Cette construction totalisante, marque de son appartenance au mode d'existence [MULTI-FIC], joue sur plusieurs plans à la fois, bien distincts néanmoins, mobilisés indifféremment dans l'espace du forum. Dans le cas par exemple de l'épilepsie, qui nous a déjà servi d'entrée dans *Doctissimo*, on observe que les fils conversationnels font systématiquement interagir trois niveaux d'appréhension de la crise épileptique :

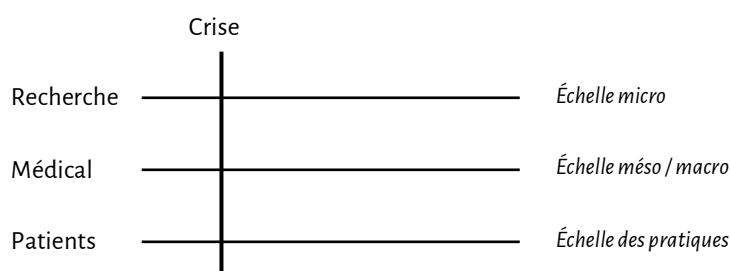


Fig. 9 : La crise épileptique et ses niveaux d'appréhension

La totalisation se fait en convoquant, d'abord le plan de la recherche fondamentale, la science « pure » qui étudie les mécanismes de la crise au niveau microscopique c'est-à-dire celui de la cellule et du réseau de cellules ; elle se poursuit en insérant dans les conversations le plan des instances médicales, qui réinvestissent les connaissances dans une pratique de soins et de prise en charge du patient (diagnostic, pharmacologie, choix thérapeutiques, etc.) ; elle touche enfin le plan des pratiques dans lesquelles évoluent le patient et son entourage, un niveau familial et quotidien pour l'utilisateur, dont les discours en sont fortement imprégnés. L'utilisateur qui a sélectionné,

« picoré » si l'on ose le mot, dans ces sphères distales que nous avons décrites comme plan de la recherche et plan du médical et son propre plan de pratiques quotidiennes, réunit dans le forum, incarnation de [MULTI-FIC], des deixis multiples qu'il reprend à sa charge en discours, avec une assomption énonciative plus ou moins forte. En effet, ce qu'il rapporte de telle ou telle instance médicale peut être relativement assumé, il peut même, dans certains cas extrêmes, contredire la parole experte...

Dans le prolongement de ce qui se passe au niveau thématique, la totalisation exploite également le niveau actoriel. Tout d'abord, en raison des degrés d'assomption énonciative, et de l'interaction entre différents plans, se dessine au sein du forum une galerie de portraits, de rôles qui donnent voix et vie aux différents points de vue exprimés. Du néophyte à l'expert, de l'observateur de hasard au pratiquant intégriste, de l'hypocondriaque s'adonnant aux joies de la mortification virtuelle en passant par le malade chronique au service de la communauté, prend corps un « actant collectif patient », dont l'un des mérites tient précisément à sa faculté à arracher le patient au solipsisme de la particularisation. Il faut insister sur le fait que nous ne prétendons pas que la « mise en forum » est réellement capable de « désolidariser » en profondeur le patient de sa maladie, de le départiculariser tout à fait. Il n'y pas dans les forums de savoir de substitution, ou alors de manière marginale, mais simplement un espace social de substitution qui peut éventuellement favoriser l'apparition de savoirs ne relevant pas strictement de la bio-médecine. Les armes du forum en la matière sont plutôt : le partage des expériences, la démultiplication des facettes liées à la maladie, en lieu et place de l'ascription à un ensemble de symptômes, ainsi que la mise en scène de soi, avec les joies narcissiques liés à « l'avatarisation ». À l'effet de totalisation des savoirs possibles sur le thème s'ajoute donc une totalisation des acteurs, qui se traduit par la création d'une collectivité, sorte de nouvelle instance médicale. Ces deux premières formes peuvent également s'appuyer sur une totalisation spatio-temporelle, caractéristique de [MULTI-FIC], qui abolit les frontières spatiales et temporelles de la communauté.

Enfin, si la totalisation est en quelque sorte la construction positive permise par [MULTI-FIC], il faut également faire droit à une autre possibilité, à un autre mouvement tout aussi fondamental, *a fortiori* dans le cas des forums médicaux : l'évitement, le non enfermement dans une case médicale fixe, la latitude toujours offerte de rebondir, de bifurquer vers d'autres posts, d'autres témoignages sur le sujet, toujours susceptibles de contredire, de corroborer ou de déplacer la perspective sur la maladie. Cette possibilité de rebond perpétuel, second mouvement offert par le feuilletage hypertextuel de [MULTI-FIC], est à l'œuvre dans tous les supports manifestant ce mode d'existence ; il est sans doute pour beaucoup dans l'addictivité, ou disons de manière plus neutre, dans l'attractivité et la relative captation opérée par les médias du virtuel. Mais il prend dans le cas des forums médicaux un poids supplémentaire, en entretenant « en acte » la possibilité d'une désolidarisation, d'un non assujettissement aux symptômes : laissant en somme toujours offerte au « patient voyeur » qu'est le doctinaute l'espoir de voir autre chose et d'être autrement.

Références bibliographiques

- Badir Sémir (2009). « Six propositions de sémiotiques générale », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 112. URL : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674>>.
- Beck Ulrich (2001). *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier.
- Biagini Cédric (2012). *L'emprise numérique*, Paris, L'échappée.
- Couégnas Nicolas (2013). « Sémiotique textuelle du genre », *Pratiques*, 157-158, p. 76-90.
- Couégnas Nicolas & Famy Aurore (2015). « L'interprétation générique des textes. Ou comment le genre et le média participent à l'œuvre », in Ablali D., Badir S. & Ducard D. dir., *En tous genres*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, p. 175-189.
- Couégnas Nicolas & Laurent François (2014). « Style, œuvre et genre : la hiérarchie des composantes textuelles dans le blog *L'autofictif* de Chevillard », in Ablali D., Badir S. & Ducard D. dir., *Textes, documents, œuvres. Perspectives sémiotiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 167-178.

- Dortier Jean-François (2013). « L'avènement de l'Homo numericus », *Sciences Humaines, Générations numériques Des enfants mutants*, 252, p. 28-29.
- Fontanille Jacques (2015). *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège (= Sigilla).
- Latour Bruno (1987). *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2005.
- Latour Bruno (1996). *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte.
- Latour Bruno (2009). *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte.
- Latour Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte.
- Meillassoux Quentin (2012). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil.
- Nathan Tobie & Stengers Isabelle (2012). *Médecins et Sorciers*, Paris, La Découverte.
- Serres Michel (2012). *Petite poucette*, Paris, Le Pommier.
- Stengers Isabelle (1992). *La volonté de faire science*, Paris, La Découverte.
- Touboul Annelise & Vercher Élisabeth (2008). « Communication et santé : entre rationalité marchande, logique d'information et communauté d'intérêts », *tic&société* [en ligne], 2-1. URL : <<http://ticetsociete.revues.org/378>>. (Consulté le 12 octobre 2012).

L'opinion publique numérique : formes de la désignation

Erik Bertin

L'ère du Web 2.0 fait subir des mutations profondes à la société dans son ensemble, par le biais des dispositifs et des pratiques médiatiques. Elle ouvre l'espace discursif à des publics devenus soudain source d'énonciation. Ils interpellent, partagent, critiquent, proposent, commentent et reconfigurent les rapports de force qui gouvernent le champ de la communication... Car cette accessibilité quasi universelle à la production et à la diffusion de signification déplace la « pression rivalitaire » des instances marchandes vers les publics eux-mêmes. L'universalité de l'accès, rendue possible par des dispositifs sociotechniques de plus en plus performants, installe une mise en concurrence généralisée entre toutes les propositions qui circulent dans l'espace de communication. Tout lecteur peut aussi être auteur. Dans cet espace d'hyper proposition, chacun est en rivalité pour la popularité, l'influence et la réputation. La modification des critères d'autorité de la source sur Internet rend possible cette concurrence, reflet de l'horizontalisation de la société numérique. Car la multiplicité des sources d'énonciation, et l'égalité d'accès, modifient en profondeur le régime véridictoire. Le *certain*, le *vraisemblable* et le *crédible* ou le *plausible* ne sont plus l'apanage d'une autorité modalisée selon le savoir et/ou le pouvoir. Autrement dit, chacun, à l'ère digitale, est crédible ou en tout cas légitime.

Cette « horizontalisation » de la société numérique est rendue possible par la dimension sociotechnique et le « techno-

logy enablement » qui l'accompagne. Son rôle est complexe, comme le rappelle Bruno Latour au sujet de la « promesse » (Latour 2000, p. 39-58) : elle libère et promet, tout autant qu'elle contraint et impose. De nouveaux formats médiatiques se sont généralisés, encadrant des pratiques signifiantes et des représentations qui semblent aller de soi.

Ces pratiques communicationnelles multi-énonciatives ont extrait la communication de sa sphère d'origine et marquent une interdépendance des niveaux d'existence et d'action : pratiques transactionnelles, socialisantes, identitaires, informationnelles, ludiques, etc. La diversité et la généralisation de ces pratiques semblent cependant unies par un point commun : toutes mettent en œuvre des procédures de désignation et de légitimation, appliquées à des sujets et des objets, dont les conséquences et les effets sont majeurs.

1. Multiplicité, sélection et décision : l'injonction à prendre position

L'ère du Web 2.0. et sa dimension contributive ont amplifié le rôle du choix et de l'avis personnel, ouvert par la société de consommation de masse. Le régime interactionnel d'internet est en effet gouverné par la multiplicité : multiplicité des sources énonciatives, multiplicité des propositions commerciales, multiplicité des contenus proposés, multiplicité des possibilités d'action et des parcours possibles sur une interface numérique. Cet espace médiatique « d'hyper proposition » manipule le sujet en ce sens qu'il le pousse continuellement à prendre position et à sélectionner au sein de cette massification.

La masse informationnelle exponentielle produite par internet a fait de l'acte de sélection la condition première de l'accès et de l'utilisation de cette masse de données. Cette nécessité sélective caractérise internet dans l'évolution des médias, puisqu'il s'agit d'abord de stocker et d'organiser cette énorme base de données médiatiques, au moyen de nouvelles technologies, pour en permettre l'accès (Manovitch 2010, p. 110-111). L'infrastructure technologique d'internet agit ainsi comme un actant qui effectue en permanence des opérations de sélection et de classement pour le compte du sujet utilisateur. À

la couche de l'outil s'ajoute celle de l'utilisateur, car l'ordre du web confie le tri des informations à l'ensemble des sujets publiants qui, en se citant les uns les autres, donnent à voir les informations de qualité aux algorithmes qui vont ensuite les ordonner pour les faire apparaître dans les moteurs de recherche (Cardon 2013, p. 11). L'ordre du web dans son ensemble repose ainsi sur une vaste logique sélective et évaluative, dont les formes et les degrés sont multiples.

En outre, le web social a fait apparaître des formes d'indexation et d'indiciarisation (Schneider 2013, p. 230-236) des individus et des contenus, sur les réseaux sociaux et les plates-formes numériques de partage ou marchandes. Ces formes, qui vont de la simple mention aux formes intertextuelles du commentaire, ont contribué à diffuser des procédures permanentes de désignation et de légitimation.

Nombre de « like », nombre de vues, nombre de commentaires ; articles les plus partagés, notation des hôtels, des films, selon le public ou selon la critique. Autant d'actes de prise de position individuels qui viennent s'agréger dans un acte de jugement collectif quantifié. Cette quantification s'opère par l'établissement d'une note globale, à partir de l'agrégation algorithmique des notes laissées par les internautes (Beauvisage *et al.* 2013, p. 137). Le nombre d'avis construit la valeur de crédibilité de la note globale, et atteste de la popularité de la source d'énonciation qui propose le dispositif évaluatif (le site marchand par exemple) ou de l'objet évalué. De nombreux travaux ont montré la prééminence du dispositif « Note + Avis » (*id.*, p. 157), qui s'est répandu sur la plupart des sites de commerce électronique. Il repose sur la combinaison de dispositifs de jugement personnel (en organisant la production discursive individuelle) et de dispositifs impersonnels (en construisant une note et un classement).

Ainsi, où qu'il aille, le sujet se trouve confronté à des dispositifs qui donnent forme et efficacité à une sorte « d'opinion publique numérique », rendue visible et dynamique en temps réel. C'est là la conséquence d'une des transformations de l'ère numérique, qui organise la mise en scène publique de l'opinion individuelle. Sans en modifier la nature, les médias numériques amplifient la dynamique de l'opinion,

telle qu'elle était définie auparavant. Au XIX^e siècle, et longtemps après, l'élaboration de l'*opinion* prenait corps dans la sphère privée, dans l'héritage des cercles de lecture où l'on faisait usage de sa raison, avant de se diffuser à la sphère publique (Habermas 1978, p.170-171). De même, dans la société de consommation, les clients exprimaient leur avis dans une sphère privée, soit par le bouche à oreille, soit dans un colloque singulier avec la marque ou l'entreprise, par la médiation de questionnaire de satisfaction, courrier de réclamation, et toutes formes d'échange avec un service client.

Fig. 1 : L'expression de l'opinion personnelle dans la relation marchande

La société digitale opère une transformation de taille : injonction est faite au sujet d'exprimer son opinion et de prendre position dans cet espace médiatique d'hyper proposition. Cette injonction à la prise de position aide à sélectionner dans le multiple, mais elle vise aussi à la reconnaissance individuelle et traduit une aspiration « élective » (popularité, influence). Il peut s'agir d'exprimer son adhésion ou son soutien à une marque (par l'acte de « devenir fan »), d'adresser publiquement un reproche à une marque ou une entreprise sur les réseaux sociaux, qui prend ainsi une valeur collective, de donner son avis sur un produit, de « liker » un contenu ou une marque, etc. Le sujet internaute se trouve ainsi engagé en permanence dans des processus de désignation et de sanction, rendus publics par les médias numériques. De

surcroît, ces processus sont « représentés », à travers des dispositifs de mise en scène de l'opinion et du jugement.

Le sujet de l'expérience numérique se trouve ainsi placé dans une tension constante entre l'actualisation possible de deux rôles actantiels : il peut agir en « représenté », qui reconnaît des représentants qui vont agir pour lui par délégation ; ou il peut agir en « représentant » lorsqu'il est reconnu par le groupe. Nous y reviendrons.

Ces pratiques de désignation collectives, qui consistent sous différentes formes à sélectionner les « meilleurs objets », révèlent par leur ampleur la place centrale des procédures de légitimation dans les médiations numériques. Par l'étendue de leur diffusion, ces pratiques signifiantes semblent s'imposer comme de véritables normes d'interaction sociale.

Ces processus de désignation reposent fondamentalement sur des opérations de sélection. Ces dernières sont prises en charge par des dispositifs qui agrègent les actions individuelles et les convertissent en comportements collectifs. Cette conversion permanente de l'opinion individuelle numérique en sanction collective se manifeste à travers différents dispositifs signifiants (étoiles, échelles, grades, etc.¹), sur lesquels nous allons maintenant nous pencher. Nous nous concentrerons principalement sur trois grands types d'opérations de sélection qui régissent ces dispositifs : l'approbation, la notation et l'élection.

2. Formats médiatiques numériques de la désignation

Examinons les formats médiatiques qui sous-tendent la formation de l'opinion numérique et les processus de désignation des meilleurs représentants d'un ensemble.

Différents travaux montrent l'importance des effets de cadrage des dispositifs sociotechniques (Pasquier 2014, p. 11) dans la réception et la production du faire appréciatif et des procédures de désignation. Le format contraint et oriente, dans des proportions variables. Ceci impose de s'intéresser aux formes et aux articulations sémiotiques qui constituent ces

¹ Voir Bertin & Granier 2015.

dispositifs. Car si le dispositif « Note + Avis » est considéré comme format de référence dans la littérature sur le sujet, il n'est pas appréhendé en tant que dispositif signifiant.

2.1 Le « Like » : l'approbation sans discussion

Le « like » introduit un format conçu explicitement autour de la fonction évaluative : c'est un opérateur d'appréciation, portée sur un sujet ou un objet. Le dispositif technique prédéfinit l'action du sujet² et exerce sur lui une pression prescriptive en ne lui proposant qu'une alternative : « aimer » ou pas. Cette marque d'appréciation individuelle catégorique est agrégée collectivement dans une valeur numérique, ainsi que l'illustre Fig. 2.



Fig. 2 : La sanction du « like »

Ce format conduit ainsi à l'expression d'une opinion personnelle sur un mode fermé et terminatif : « l'éclat » de la prise de position ne connaît pas de déploiement explicatif (Fontanille 1998, p. 105), sous la forme de l'argumentation et du raisonnement. Par son absence de déploiement linéaire et textuel, il coupe court à la discussion. Format paradoxal qui exprime une opinion en « fermant » la possibilité de son devenir ouvert par la force intégratrice de la discussion, qui est

² Voir à ce sujet Peeters & Charlier 1999.

un des fondements de la conception habermassienne de l'espace public (Cardon 2013).

En outre, ce format médiatique introduit un régime sémiotique bien distinct des autres fonctionnalités telles que « partager » ou « ajouter à » par exemple. En effet, le prédicat « aimer » / « ne pas aimer » inscrit cette prise de position dans une rationalité de type passionnelle. Cet acte épistémique mobilise plus que le savoir et le croire du sujet (Greimas 1983, p. 119), il met en jeu l'univers du vouloir de celui-ci et les passions qui le particularisent : ce qu'il aime ou n'aime pas, ses goûts et dégoûts, ses enthousiasmes et ses emportements, passagers ou durables.

Le « like » programme une sanction passionnelle, globalisée à un niveau générique par le lexème qui subsume diverses figures passionnelles particularisantes, telles que le soutien, l'emportement, l'enthousiasme, l'indignation, le goût, etc. « Aimer » fonctionne comme un sème évaluatif générique, qui subsume — et recouvre — des sèmes évaluatifs spécifiques (Rastier 1987, p. 113) qui restent virtuels (étonner, amuser, émouvoir, découvrir, choquer, etc.), ôtant ainsi toute précision et toute forme de nuance au langage évaluatif. Bien plus, le « like » peut sanctionner un contenu que l'on assume positivement, ou que l'on sélectionne sans l'assumer, sur le mode de l'ironie.

C'est donc un geste passionnel, qui actualise la manifestation de l'affect plus que l'expression d'un jugement personnel. Le format invite le sujet à se « pathémiser », en enregistrant un ressenti qui ne s'explique pas et ne se discute pas : c'est le « j'aime / j'aime pas ». Format péremptoire, qui exprime publiquement une adhésion d'ordre émotionnel — l'acte évaluatif « d'aimer » étant indexé dans le fil d'actualités Facebook du sujet —, mais qui « ferme » aussitôt la discussion. C'est ce que traduit l'énoncé critique de la figure 3, en affirmant que la sanction passionnelle du « like » est la manière la plus efficace de clore une discussion. L'accord signifié par le « like » marque une adhésion passionnelle, impuissante à manifester la réserve et le mode concessif du « Oui mais ».



Fig. 3 : Approbation sans discussion

Ce format du « like », base universelle du langage évaluatif numérique, diffuse ainsi un nouveau format d'expression de l'opinion. C'est une opinion sans mise en discours, qui marque davantage un goût ou un engouement spontané. C'est une opinion « cliquable », qu'on réalise ou qu'on virtualise en un geste, et qu'on peut ainsi multiplier sans restriction. Néanmoins, ce format d'opinion « réactionnelle » peut se complexifier d'une dimension syntaxique, lorsque le like se combine avec la modalité discursive du commentaire.

L'adhésion résultant du « like » est une forme de sélection non restreinte : elle consiste à *sélectionner sans exclure*, autrement dit à choisir sans renoncer. Ici la sélection ne présuppose pas une renonciation. Forme d'opinion « *light* », le like favorise la généralisation de pratiques de désignation régies par une valence d'étendue tonique et une intensité atone.

La forme visuelle du « like » joue un rôle déterminant dans ce système sémiotique, en renforçant la logique passionnelle qui la sous-tend. Il fonctionne comme un syntagme visuel à forte valeur iconique. La figure du pouce levé, investie au plan du contenu d'une valeur euphorique, représente le geste de la sanction. Elle convoque en effet le motif culturel de l'approbation collective, en référence au plébiscite de la foule antique. Ce signe iconique qui fonctionne comme un système symbolique, diffuse dans les pratiques numériques une « dramaturgie de la sanction », autour de l'acte de sélection / désignation. Il possède la particularité de syncrétiser puissamment le geste de l'adhésion et de la sanction, en même temps qu'il invite à l'acte pragmatique de la sanction³.

³ Depuis février 2016, Facebook a complété le bouton « like » de cinq autres réactions émotionnelles, au moyen de signes iconiques symbolisant l'engoue-

2.2 La sélection par délégation de savoir

L'incertitude générée par l'hyper proposition est à l'origine de formats médiatiques qui permettent à l'utilisateur de déléguer sa compétence évaluative à des représentants considérés comme « légitimes » pour sélectionner. Autrement dit, on sélectionne les sélectionneurs, dans une opération récursive de méta-sélection. L'actant public devient une instance permanente de sélection et de régulation. Une minorité active exerce régulièrement une sanction, sur la base d'une compétence épistémique (Cardon 2014, p. 215) diverse (un savoir « profane », fondé sur l'expérience et la préférence personnelle, ou un savoir « expert », fondé sur une reconnaissance professionnelle). Cette évaluation de premier niveau est ensuite utilisée — consommée, pourrait-on dire — par la majorité silencieuse. Chaque évaluateur voit sa performance d'évaluateur sanctionnée et mise en discours par le média numérique.

Dans la sélection par délégation de savoir, le sujet s'en remet au jugement de la minorité active. La désignation est opérée par un actant collectif évaluateur, au moyen de dispositifs de notation et de classement.

Ces dispositifs ont pour point commun de reposer sur une articulation syntagmatique entre des formes scalaires qui quantifient la notation, et la linéarité des évaluations individuelles. L'évaluation scalaire revêt de multiples formes figuratives : étoiles (Amazon, FNAC), points (Trip Advisor), smileys et objets figuratifs de toute sorte. Elles procurent une représentation graduelle à l'évaluation, sous la forme d'un système virtuel qui s'actualise entre deux polarités (le moins et le plus).

ment (j'adore), l'hilarité (Haha), l'étonnement ou l'admiration (Wouah), la tristesse (triste) et la colère (grrr). Cet enrichissement du dispositif renforce la dramaturgie de la sanction, en élargissant le répertoire passionnel. Cf. <http://www.graphiline.com/article/22520/utiliser-cinq-nouvelles-emoticones-de-facebook>.

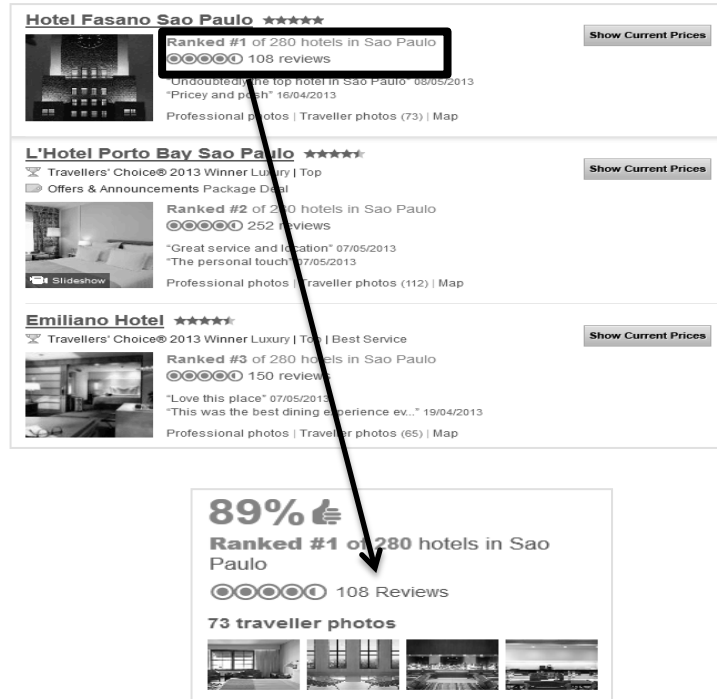


Fig. 4 : Dispositif de notation scalaire et linéaire (Trip Advisor)

Ils donnent forme à un système de notation prédéfini, qui exerce une prescription sur le sujet de la pratique. L'utilisateur voit son jugement formaté par le format qui l'accueille, agrégeant et hiérarchisant le jugement collectif de manière quantifiée.

Il s'agit en grande partie de dispositifs tabulaires qui ont pour caractéristique de dépasser la successivité des énoncés linguistiques de manière à traiter et organiser simultanément des informations de nature différente (Klinkenberg 1996, p. 409-410). Le dispositif tabulaire impose sa signification propre à l'information qu'il réorganise, exerçant une manipulation sur le « sélectionnant » et sur le « sélectionneur ». Chaque unité, chaque énoncé voit sa signification prédéfinie par la place qu'il occupe dans le dispositif spatial et

par les relations qu'il entretient avec les autres éléments. D'une certaine manière, la responsabilité du choix semble déléguée au dispositif lui-même.

L'organisation spatiale et syntaxique de la tabularité produit des effets véridictaires. Elle construit une « rationalité » de la sélection, par l'illusion de cohérence formelle parfaite et de totalisation qui semble épuiser l'objet évalué. Cet effet de complétude est accentué par le caractère multi-modal de ces dispositifs, qui convertissent la même valeur évaluative dans des langages d'équivalence : symbolisation analogique (étoiles, curseur) et valeurs numériques (moyenne, pourcentage). En outre, le sujet utilisateur se trouve confronté à la mise en scène de l'acte de sélection. La représentation scalaire met en discours le système virtuel de la sanction (cinq étoiles, par exemple) et son actualisation dans un récit évaluatif particulier (trois étoiles et demie sur cinq). La représentation scalaire sert donc fortement la mise en scène d'une « dramaturgie de la désignation », qui syncrétise l'épisode de la sanction par le destinataire-évaluateur (la notation, au détriment des explications), et la performance de l'objet évalué qui lui est présupposée.

La multiplication de ces formats tabulaires de notation semble produire un effet paradoxal. Conçus pour optimiser le « tri » dans la masse, et donc aider à la prise de décision, ils accentuent la tension du choix dans la quête perpétuelle du « meilleur objet ». Au fond, la décision accompagnée par ces dispositifs accule le sujet à la réussite de l'épreuve du choix, en lui imposant par une manipulation modale l'obligation minimale d'être compétent dans la délégation, en étant capable de choisir celui qui sait choisir...

2.3 La sélection par élection

Les processus de désignation collectifs du (ou des) « meilleur représentant » s'actualisent aussi, dans les pratiques numériques, sous la forme de l'élection. Qui n'a pas eu l'occasion d'observer la très grande diffusion des dispositifs électifs dans la sphère communicationnelle du Web 2.0 ? Le succès de ces derniers illustre la tension créée par la société numérique entre la multiplicité des choix possibles, des

propositions, et l'aspiration élective individuelle, fruit de l'horizontalisation de la société.

Sémiotiquement parlant, l'élection correspondrait à la forme la plus tonique de la sélection : il s'agit syntaxiquement d'une opération qui vise à exclure les participants, pour n'en retenir qu'un (ou quelques-uns). L'élection de l'un présupposant l'élimination des autres, cette dramaturgie de l'élection, manifestée par la figure du vote, met en scène le *pouvoir faire* du sujet numérique.

Élection par les clients de Casino de leurs produits favoris, vote pour la saveur Danette de l'année, candidature à l'élection du meilleur scénario publicitaire pour une marque, tout est matière à la sanction élective. L'inventaire de ces dispositifs électifs n'est pas ici notre propos, cependant, deux aspects se dégagent dans cette diversité :

- l'élection comme forme (la forme élective, avec ses composantes et leurs relations) ;
- l'élection comme effet ou source d'effet (l'efficacité élective).

La forme élective, comme forme politique d'un processus de désignation, repose sur la combinaison de différentes variables. La finalité de l'élection, les rôles et les relations définis entre les protagonistes. Il peut s'agir de désigner « le meilleur représentant » d'une classe d'objets (un produit, un service, la meilleure photo ou le meilleur scénario publicitaire) ou d'une classe de sujets (l'égérie populaire d'une marque). Les règles et les rôles actantiels des protagonistes varient : le public peut être sujet candidat, et la marque juge ; la marque peut être candidate, et le public juge ; le public peut être candidat, tandis que la marque et le public élargi seront juges. Ainsi les marques Red Bull et Nespresso soumettent-elles au vote du public internaute différentes alternatives de scénario publicitaire, tandis que la marque Doritos appelle les internautes à soumettre leurs propositions de spot publicitaire, jugées par la marque et le public.



Fig. 5 : La marque soumet ses propositions au vote des sujets internautes

Le second aspect concerne ce qu'on peut appeler l'efficacité élective, autrement dit la reconnaissance et la légitimation d'un sujet ou d'un objet comme le « meilleur représentant ». Car l'élection se cristallise dans la sanction du vote, qui enclenche l'actualisation d'un schéma de quête : elle donne mandat pour agir, sur la base d'un contrat de valeurs. Mais ces dispositifs électifs semblent refléter l'aspectualité qui régit la dynamique électorale en général. On observe une amplification de la tension jusqu'à l'événement du vote et de la sanction, auquel succède le plus souvent un désintérêt pour la performance post-électorale. Qui s'intéresse en effet, de manière durable et régulière, au destin du produit élu sur les linéaires ?

L'usage répandu de la forme élective et ses effets de légitimation dans la sélection du « meilleur représentant » ne peut évidemment masquer l'intentionnalité stratégique qui la sous-tend. Ces stratégies de manipulation actualisent en définitive un simulacre électif. Le public paraît faire des choix, mais en réalité il exécute un rôle dans des *scénarii* prédéfinis par la marque (régime de programmation).

Les dispositifs électifs renouvellent les stratégies de manipulation énonciatives. Dans bien des cas, ils visent à manipuler la performance de l'actant collectif à des fins de légitimation par le vote, pour objectiver la sanction populaire.

La marque se place ainsi non plus en position de juge mais d'exécutant de la volonté de l'actant collectif.

3. La fabrique de la légitimité numérique

Cette généralisation des processus de désignation soulève plusieurs problématiques liées à l'émergence d'une opinion numérique, à la construction de sa légitimité et à la dynamique narrative qu'elle induit.

3.1 La forme quantitative de la légitimité

Ces dispositifs de sélection, et les pratiques qu'ils génèrent, contribuent à la fabrique d'une « légitimité numérique », légitimité par le nombre : nombre de « like », nombre de vues, nombre d'avis, notes et classements. Le rôle prépondérant de la note, dans le dispositif de référence « Note + Avis », illustre cette légitimité quantitative aux effets véridictoires rassurants. Car la quantification des prises de position est un format désormais générique qui s'est installé comme une véritable norme dans les usages numériques. Cette diffusion soulève la question essentielle des effets de sens produits par la quantité dans les dispositifs de désignation. On peut rappeler que la quantification numérique consiste, selon Alain Desrosières, à exprimer et faire exister sous une forme numérique ce qui, auparavant, était exprimé par des mots et non des nombres⁴. Elle oblige, dans une perspective sémiotique, à s'intéresser au double rôle du chiffre dans le discours : soit indicateur de quantité (valeur descriptive), soit indicateur de magnitude (Fontanille dir. 1992, p. 7), c'est-à-dire de puissance. Ainsi, une valeur numérique massive, tout comme un nombre restreint, produisent un effet évaluatif. Elle introduit une orientation dans la perception du sujet, susceptible de désamorcer la tension face au processus de décision permanent auquel il est confronté. Ces valeurs quantitatives fonctionnent comme des exposants qui modulent les discours qu'elles accompagnent (Bertin & Granier 2015). Cette grandeur numérique met en scène la sanction collective de l'opinion exercée sur un objet ou

⁴ Cité par Pharabod, Nikolski & Granjon 2013, p. 100.

un sujet, et objectivée par la réalité incontestable du chiffre. Dans son acception sémiotique définie par Landowski, l'opinion désigne à la fois une modalité du jugement, proche de l'incertitude (penser quelque chose en admettant une possibilité d'erreur), et une instance de jugement au savoir incertain (Landowski 1989, p. 43-44). Les valeurs numériques semblent construire, elles, une légitimité numérique dont la compétence épistémique est celle de la certitude rassurante.

En outre, la valeur numérique dans ces dispositifs actualise un processus d'accumulation continu. La mise en discours du comptage manifeste en effet une suite numérique « ouverte », c'est-à-dire sans horizon définitif. L'énonciataire se trouve exposé à un processus d'accumulation toujours inachevé, qui appelle exclusivement son augmentation. Cette orientation augmentative⁵ des grandeurs numériques, propre à ces dispositifs du Web social, suggère l'hypothèse d'un « effet d' enrôlement », à l'œuvre dans ces processus de désignation. Ainsi, ce mouvement massif d'augmentation collective s'impose à la perception du sujet et joue vraisemblablement un rôle d'attracteur, invitant celui-ci à rejoindre l'orientation collective dominante. Cet effet d' enrôlement semble d'autant plus plausible qu'il fait écho aux dynamiques sociales de la notation, qui montrent que plus les contributeurs sont nombreux, plus l'envie de participer à son tour est forte (Beauvisage *et al.* 2014, p. 182-183).

Cette fonctionnalité⁶ d'augmentation ou d'amplification numérique continue joue un rôle central. Elle actualise la mise en scène du procès continu (et orienté) de construction de l'opinion numérique. Elle produit un double effet de légitimation par la représentation de la sanction collective (incontestable, sur le plan véridictoire) et par l'effet d' enrôlement (appel au vote).

L'opinion publique numérique a ceci de caractéristique d'exister en tant que *forme*. Grâce aux dispositifs de visualisation et de mise en scène des valeurs quantitatives, les formats numériques donnent une « forme » à l'opinion — une

⁵ Voir Zilberberg 2006.

⁶ Selon Badir (2007, p. 5-6), le média apparié à une machine développe des fonctionnalités : accentuations fonctionnelles, permutations fonctionnelles, etc.

forme manifestée et dynamique qui permet de saisir ses évolutions, comme un phénomène continu et graduel. L'opinion, devenant une forme « représentée », accède ainsi à l'existence sémiotique. On se trouve confronté à une représentation de la représentation.

3.2 Questionnements sur l'opinion publique numérique

Ces processus de désignation collectifs soulèvent des questions relatives à cette opinion publique numérique, aux traits qui la caractérisent et à ses ambiguïtés. Tout d'abord, si ces processus de désignation semblent concrétiser la promesse idéologique du Web 2.0 d'une culture de la participation et de la démocratisation de la prise de parole, la réalité est plus nuancée. En effet, cette opinion numérique qui sélectionne les « meilleurs représentants » relève du même fonctionnement que la formation de l'opinion dans l'espace public. Car elle reste incontestablement composée de deux groupes : une minorité « active », qui fait usage de sa raison et de l'argumentation publique (qui commente, donne des avis, note, partage, propose), et d'une majorité « attentive », formée par le grand public utilisateur, influencée dans ses opinions et ses décisions par la minorité active. Dans la pratique, la grande majorité des internautes consomment et consultent mais ne contribuent pas (Cardon 2014).

L'hypothèse optimiste sur l'extension du domaine de l'espace public accomplie par le Web, à travers ces pratiques de jugement et d'opinion, est à nuancer. Car ces pratiques de désignation et d'évaluation impliquent l'ouverture à des individus non qualifiés et non légitimes, mettant à mal la conception traditionnelle de l'espace public (Beauvisage *et al.* 2013, p. 159).

Cet élargissement de l'espace public, fortement lié à la quantification numérique, interroge la dimension énonciative de cette opinion. La grandeur numérique et anonyme neutralise en l'effaçant la question de la compétence et de la qualification du sujet. Elle masque les énonciations individuelles, en les agrégeant pour les transformer en valeurs quantitatives. En effet, la quantification entraîne l'effacement du sujet derrière le dispositif, qui facilite le refus de se constituer en énonciataire de

l'opinion émise. Le jugement transformé en clic constitue un « passage à l'acte » plus ou moins déresponsabilisé et désinhibé, à travers le geste anonyme qui l'actualise. À travers ce geste, le sujet semble s'inscrire dans une sorte de proto-énonciation, en sachant vaguement qu'il ne fera rien d'autre que participer aux flux globaux de la masse parlante⁷. Ainsi les dispositifs de désignation poussent la majorité « passive » à multiplier les assertions sans discussion, à travers des formats binaires ou scalaires, tandis que la minorité active s'approprie une forme d'opinion en expansion (l'actualisation discursive et déployée de l'avis personnel).

La contagion des pratiques de désignation du « meilleur représentant » n'est cependant pas une révolution liée aux formats médiatiques du numérique. Mais le numérique accentue et amplifie le phénomène de l'opinion, par son « *enablement* » technologique. Changement de degré plus que de nature, cette injonction à prendre position ne va pas sans risque. L'extrême généralisation de ces dispositifs risque d'affaiblir la valeur de la désignation collective autant que de la prise de décision. Enfin, la dynamique de l'opinion numérique nous confronte à un paradoxe de taille : l'injonction qui nous est faite de prendre position constamment et de la rendre publique se heurte à la difficulté à se forger un avis personnel, puisque l'on est confronté d'abord à l'avis des autres, dans un espace discursif saturé d'opinions et de jugements.

3.3 Vers une dramaturgie de la sanction

L'importance de ces processus de désignation a des conséquences sur la dynamique narrative induite par ces pratiques signifiantes. Ces formats médiatiques concentrent les parcours du sujet sur la sanction et sa mise en scène. À travers les notations et les appréciations, la sanction est devenue la forme narrative par excellence et s'est répandue dans tous les niveaux de l'existence numérique. Cette focalisation sur le

⁷ Ces observations sur la dimension énonciative de l'opinion numérique doivent beaucoup à des échanges avec Jacques Fontanille sur le sujet.

drame du choix et de la décision caractérise, selon Lev Manovich, le mode d'existence du numérique⁸.

Les dispositifs techniques guident l'énonciataire vers l'événement de l'affrontement et de la sanction : comparateurs d'offres, systèmes de notation et de commentaires, geste d'adhésion ou de rejet du « like », procédures électives. À la fois mise en scène du processus de sanction collectif et incitation performative à sanctionner individuellement, ces dispositifs « dramatisent », en l'intensifiant, la trivialité de l'existence numérique quotidienne. Ils font écho également à la forme des « battles », programmes TV qui narrativisent de manière canonique l'épreuve du duel régulé par la sanction du vote collectif (Dîner presque parfait, The Voice, etc.). La dramaturgie du duel et de la sanction qu'il entraîne actualise la structure polémique qui régit puissamment la sphère numérique et communicationnelle.

Cette focalisation narrative sur le drame de la décision et de la sanction ouvre plusieurs pistes de réflexion, que nous ne faisons ici qu'évoquer en partie. Il est possible que cette forme narrative donne au sujet internaute une « prise » sur un environnement de complexité et de multiplicité. Quand paradoxalement, ce monde digital d'accessibilité et de « promesse » (Latour 2000) se transforme en opposant et fait obstacle au parcours du sujet, par la multiplicité des choix possibles, les formats de sanction guident et attirent, ils facilitent et excitent tout à la fois.

La sanction redonne une lisibilité et une orientation rassurantes propres à la narrativité qu'elle introduit, en actualisant un schème narratif porteur d'intensification et de simplification quant au choix du « meilleur objet », dans la multiplicité des parcours médiatiques du sujet.

Références bibliographiques

- Badir Sémir (2007). « La sémiotique aux prises avec les médias », *Semen* [en ligne], 23. URL : <<http://semen.revues.org/4951>>. (Consulté le 12 avril 2014).

⁸ Voir Manovich 2010.

- Beauvisage T. *et al.* (2013). « Notes et avis de consommateurs sur le Web. Les marchés à l'épreuve de l'évaluation profane », *Réseaux*, 177, p. 131-162.
- Beauvisage T. *et al.* (2014). « Une démocratisation du marché ? Notes et avis de consommateurs dans le secteur de la restauration », *Réseaux*, 183, p. 161-204.
- Bertin Erik & Granier Jean-Maxence (2015). « La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique », *Communication & langages*, 184, p. 121-146.
- Cardon Dominique (2013). « Politique des algorithmes. Les métriques du web. Présentation », *Réseaux*, 177, p. 9-22.
- Cardon Vincent (2014). « Des chiffres et des lettres. Evaluation, expressions du jugement de qualité et hiérarchies sur le marché de l'hôtellerie », *Réseaux*, 183, p. 215.
- Fontanille Jacques dir. (1992), *La quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges, Pulim.
- Fontanille Jacques (1998). *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- Greimas Algirdas J. (1983). *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- Habermas Jürgen (1978). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.
- Klinkenberg Jean-Marie (1996). *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
- Latowski Éric (1989). *La société réfléchie*, Paris, Seuil.
- Latour Bruno (2000). « Morale et technique : la fin des moyens », *Réseaux*, 100, p. 39-58.
- Manovich Lev (2010), *Le langage des nouveaux médias*, Paris, Les presses du réel.
- Pasquier Dominique (2014). « Les jugements profanes en ligne sous le regard des sciences sociales », *Réseaux*, 183, p. 9-25.
- Peeters Hugues & Charlier Philippe (1999). « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, 25, p. 15-23.
- Pharabod Anne-Sylvie, Nikolski Véra & Granjon Fabien (2013). « La mise en chiffre de soi. Une approche compréhensive des mesures personnelles », *Réseaux*, 177, p. 98-129.
- Rastier François (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F.
- Schneider Elisabeth (2013). « Indexer et classer sur Facebook : contraintes et ressources des adolescents pour expérimenter le lien social », *Hermès*, 66, p. 230-236.

248 Pratiques émergentes et pensée du médium

Zilberberg Claude (2006). *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

Autour de *Game Of Thrones* sur *YouTube* : des médiations amateurs aux éditorialisations de contenus

Sylvie Périneau-Lorenzo & Bertrand de Possel-Deydier

1. Préambule

En guise de préambule, nous livrons deux précisions. La première est une spécification du propos : nous ne parlerons pas de toutes les médiations spectatorielles possibles (attestées ou prévisibles) à *Game Of Thrones* ni de *Game Of Thrones*¹ dans ses dimensions auctoriales originelles (volets du *Trône de fer* de Georges R. R. Martin, traduits selon les langues en un nombre différent de livres), dans ses dimensions éditoriales (BD, jeu vidéo, série télévisée, etc.) postérieures ou parallèles à l'œuvre littéraire² ou sous les angles communicationnels et promotionnels (forums, informations, applications, bonus diffusés après l'épisode, etc.). La raison est en double. Notre étude n'a pas pour objet les pratiques de réception ou le phénomène de *GOT*. Elle porte, dans un cadre de réception, sur la médiation que font les internautes — et spectateurs supposés — à l'égard de *GOT*, prise sous sa forme de série télévisée, et plus exactement sur ce que les amateurs sont capables d'associer à *GOT*, de produire et d'éditer comme contenus.

¹ Il sera désormais renvoyé à *Game Of Thrones* par l'abréviation *GOT*, aussi en usage chez les *fans*.

² La particularité inédite de *GOT* est que ses adaptations et dérivés ne sont plus nécessairement postérieurs à l'œuvre originelle, qui continue de s'écrire alors que l'univers associé à *GOT* ne cesse de s'étendre.

Découlant de la première, la seconde précision porte sur le type de médiation qui sera ici considéré car ceci a des conséquences sur le corpus d'étude. Et pour décrire la médiation à l'égard de *GOT* faite par des amateurs sur *YouTube*, nous avons besoin d'établir une distinction entre une médiation *homomodale* et *homomédia*, d'une part, et une médiation *hétéromodale* et *hétéromédia*³, d'autre part.

Nous avons choisi de nous inscrire dans une médiation de type *homomodal* et *homomédia*. Privilégier la dimension homomodale (ou coïncidence de mode) implique que, parmi tout ce que les internautes produisent, nous n'examinerons que ce qui relève du mode audiovisuel⁴ puisque tel est celui auquel appartient la série *GOT*. Par ce choix, nous nous plaçons dans la proximité la plus grande entre l'œuvre et les pratiques quant au système d'expression et nous favorisons les points de contact dans l'homogénéité.

En outre, nous avons sélectionné une médiation *homomédia*. Par ce terme, nous désignons le cas où l'objet « médié » partage avec sa médiation le même vecteur médiatique. En l'occurrence, on peut considérer que les médiations amateurs se trouvent — *i.e.* sont éditées et médiatisées — essentiellement sinon exclusivement sur Internet, là où il est tout aussi facile de trouver un accès à la série. Si l'on considère en revanche la télévision (par le biais de la chaîne HBO) comme le média originel de *GOT*, alors les médiations amateurs disponibles sur *YouTube* sont considérées comme *hétéromédia*. Mais il nous semble nécessaire de trouver un lieu d'observation où coexistent la diffusion institutionnelle de *GOT* et ses appropriations amateurs, depuis les médiations simples jusqu'aux éditorialisations⁵ de contenus. En outre, en prenant appui sur

³ Nous établissons ces deux paires de termes par analogie avec la distinction entre médias homochrones et médias hétérochrones de Philippe Marion : « Un média homochrone se caractérise par le fait qu'il incorpore le temps de la réception dans l'énonciation de ses messages », ceux-ci étant conçus « pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée » (Marion 1997, p. 79).

⁴ Des médiations *hétéromodales* existent également : le roman trouve une médiation par la série, la série par le jeu vidéo, le jeu vidéo par les forums sur Internet, etc.

⁵ Ce terme est notamment défini par Dominique Cardon (2011, p. 196) comme l'une des « cinq logiques de classement de l'information ». Or, une éditoria-

Internet, nous nous libérons du caractère artificiel qui pourrait consister à créer une réception spectatorielle là où aucune pratique ne se serait fixée ni aucun observable ne viendrait asseoir l'étude. Ceci explique notre choix de nous concentrer sur *YouTube* comme site d'édition de contenus pour circonscrire notre corpus d'étude et partant notre échantillonnage d'occurrences.

2. Argumentaire

2.1 Médiation et réception

Nous postulons que la médiation peut se concevoir dans le cadre d'une réception et, réciproquement, qu'une des possibilités de la réception est de se manifester comme une médiation.

Concevoir la médiation en la situant dans le cadre de la réception présente l'avantage de s'obliger à en envisager aussi les manifestations et à ne pas jouer exagérément de la généralisation. Nous voulons éviter une acception par trop abstraite, aboutissant à dire que la médiation réside dans le fait de se placer */entre/*, ce qui serait pure tautologie. Symétriquement, envisager la réception sous l'angle de la médiation offre l'intérêt de la traiter comme une relation productive, donc pas simplement sous un angle catégoriel. Cela permet également de l'objectiver par ses manifestations, en y réinjectant des éléments discursifs propres et en sortant des positions figées d'un décodage selon Stuart Hall (1994, p. 36-38) puisque les appropriations amateurs de *GOT* produisent à leur tour leurs propres codages. Les internautes fournissent ainsi leurs propres médiations et éditent véritablement des contenus.

2.2 État des définitions

Nous précisons sous quelles conditions il est possible de parler de la médiation et d'en éprouver les niveaux de validité.

lisation de contenus présuppose une première opération qui nous a intéressés : la désignation titulaire.

Cela suppose tout d'abord d'examiner quelques définitions existantes de la médiation afin de discuter de leur recevabilité et de leur caractère suffisant. Le terme de « médiation » connaît une fortune un peu trop marquée pour qu'elle ne soit pas suspecte d'effet de mode ou de relâchement conceptuel. Pourtant, il nous faut bien souscrire au constat de Jean Davallon sur la puissance d'attraction de la notion :

contrairement à une idée reçue, la superposition de ces deux conceptions de la communication (modèle de l'information et modèle de l'interaction) ne permet pas de saisir ensemble le technique et le social, car manque encore la dimension proprement médiatique. Le modèle de la médiation le peut au contraire dans la mesure où la communication y apparaît comme la mise en œuvre d'un élément tiers rendant possible l'échange social, alors même que les univers de la production et de la réception sont a priori par nature disjoints (Davallon 2003, p. 53).

À ce stade, deux remarques : c'est de cet « élément tiers », dont nous allons nous servir pour notre propre définition de travail. Relevons néanmoins, à travers les propos de Jean Davallon, un point qui devrait nous servir d'indicateur dans nos exercices de vigilance scientifique : le glissement du terme de « médiation » à celui de « médiatique » et la confusion qui peut s'ensuivre. Nous y reviendrons.

Reprenons l'argument qui nous a servi de point de départ⁶ afin d'amorcer le cadre de définition pertinent et valide pour notre objet. Ce texte commence par poser une conception de la médiation comme « double régime d'objectivité », au titre de la validation collective des pratiques et de la prise sur des œuvres. Or, le terme d'« objectivité » est quelque peu ambigu en ce qu'il pourrait être mal compris comme symétriquement opposé à la subjectivité et comme adossé à une véridiction d'emblée positive. En fait, en tant que telle, la médiation est une relation et elle agit littéralement comme une instauration-en-objet. À vrai dire, l'expression « objectalité » conviendrait mieux. En revanche, nous reconnaissons que la médiation fonde un objet

⁶ Il s'agit du texte de Sémir Badir, rédigé en introduction au Colloque « Sémiotique des médiations », Liège, 10-11 juin 2014.

en tant que *son objet*, le localise, et en ce sens, l'objective. Dans le cadre de nos définitions, notamment celles pratiquées dans *Sémiopédia*⁷, la médiation est un terme qui s'applique à différents aspects ou, du moins, qui engage différents niveaux. L'acception de « médiation » fournie par Sémir Badir comme « fonction entre un média et une œuvre ou une pratique culturelle » n'est pas nécessairement incompatible avec celle de Driss Ablali comme « relation à trois termes » qui « s'intercale entre deux objets » (*Sémiopédia*). Il faut juste s'entendre sur les dimensions possibles de la notion de médiation.

Pour ce qui nous occupe, c'est la médiation dans sa dimension de « forme de contenu corrélée à un média » (Badir, *Sémiopédia*) qui nous intéresse dans la mesure où notre terrain d'analyse relève de la méta-communication, entendue comme « communication ayant une communication comme plan de production » (Badir, *Sémiopédia*).

Si l'on examine à quel titre la médiation intéresse la sémiotique et à quel titre la sémiotique comme discipline aurait quelque chose à dire de la médiation, évidemment, la définition de Badir est claire à cet égard. En outre, nous retrouvons également chez Bernard Darras l'identification d'un noyau commun, le sémiotique :

Tout processus sémiotique convoque [...] une médiation, et si l'on voit aujourd'hui de la médiation en toute occasion, c'est que l'on s'intéresse aux processus interprétatifs eux-mêmes. En quelque sorte, l'on assiste à un décentrement et à un déplacement du privilège accordé à la signification vers ce qui permet de l'élaborer. En devenant explicite, la médiation manifeste le rôle des processus interprétatifs dans la construction du sens (Darras 2003, p. 17).

Identifié au terrain sémiotique, cette affirmation plaide pour une extension de la pertinence de la notion, ce qui, à notre sens, n'est pas sans risque. En tous cas, cela semble engager à être attentif aux processus qui permettent au sens de survenir plutôt qu'au simple résultat d'opérations sémiotiques. En revanche,

⁷ *Sémiopédia* est un projet collaboratif de définitions sémiotiques autour de termes clefs pour les pratiques émergentes. En accès restreint à ses membres, elle sera ultérieurement consultable sur : <<http://anr-cemes.com>>.

nous sommes très réservés sur les conditions minimales d'apparition d'une médiation. S'il suffit qu'un processus sémiotique soit présent pour accepter que la médiation apparaisse au titre de l'élaboration interprétative, que dit-on de plus ou d'autre que l'attestation d'un intermédiaire quelconque, indépendamment de sa forme comme de son contenu ? Si nous poussions jusque là, la médiation serait la mise en rapport même, matérialisée par la barre horizontale du signe.

Ajoutons à ces premiers éléments de discussion que le terme « médiation » associe selon Christine Servais (2000, p. 20) deux modes communicatifs distincts : la médiation esthétique et la communication médiatée. Là-dessus, la sémiotique a à se prononcer, eu égard notamment à son rapport à la communication ou à la part relationnelle de celle-ci. De cette synthèse réalisée par la médiation, faut-il retenir effectivement ce double aspect ? Ou bien, montant d'un degré de généralité, ne faut-il pas considérer la médiation comme une double prescription : celle d'un certain type de rapport (cognitif, pragmatique et heuristique puisque engageant à la fois l'efficace et le savoir) et celle d'un contenu interprétatif (variant de la transmission simple à l'élaboration d'un contenu éditorial original). Simultanément, pour se manifester, une médiation ne suppose-t-elle pas d'investir un support, vecteur de cette médiation même ?

2.3 Médiation au sens strict et incidences

À ce stade, et en inférant la double relation de représentation, nous en arrivons à la proposition d'une définition stricte de la médiation comme *représentation-interprétation (en tant que forme du contenu) couplée à un média, instrumentée et véhiculée par ce même média*. En l'état, la représentation fixe, objective et norme tandis que l'interprétation filtre, propose et fait transiter.

Précisons alors le corollaire de notre définition dans sa version simple : ainsi entendu, il faut énoncer l'impossibilité de la médiation sans média, et pas seulement sans intermédiaire. Il est donc bien clair que lorsque nous parlons de la médiation de propriété médiatique, elle ne se présente pas exactement comme la médiation générale, celle dont parlerait un Régis Debray par exemple. En effet, si une médiation est nécessai-

rement médiatée⁸ (c'est même une tautologie), dans sa réalisation, elle n'est pas nécessairement médiatique (réalisée au moyen d'un média) ni même médiatisée (diffusée par ce même média ou par un autre), deux éléments que nous donnons comme conditions de définition.

Pour clore ce parcours de définition, il nous semble que la définition de Badir, avec son économie salutaire (une « forme de contenu corrélée à un média »), abstrait pourtant quelque peu la médiation comme forme, l'isolant d'elle-même comme substance du contenu prévisible. Or, clairement, les *formats* ne contraignent pas que le *dire*, l'expression d'un discours, mais aussi le *dit*, le contenu sémiotique. Ainsi, l'on peut considérer que tous les discours ne sont pas au mieux de leurs finalités pragmatiques selon les médias⁹ et que certains supports formels contreviennent même à l'expression de contenus.

Comme nous l'avons dit au préalable, notre objet d'étude, *Game Of Thrones*, dans sa version de série télévisée¹⁰ fournit un cas idéal¹¹ pour analyser la médiation, notamment par les diverses pratiques spectatorielles qui non seulement prolongent la simple réception mais réarticulent la communication à un nouveau plan de production par l'éditorialisation de contenus associés à *GOT*.

⁸ De son côté, l'immédiat, qui est fréquemment convoqué (Bolter & Grusin 2000, p. 34), souvent dans l'expression figée « Desire for Immediacy » (*id.*, p. 9, 39, 110, 209, etc.), a un statut double puisqu'il est la négation constitutive de la médiation mais qu'il peut également être un simulacre justement produit par la médiation (*id.*, p. 71, 99, 166, etc.).

⁹ C'est notamment la question générale que se pose Patrick Charaudeau, dans son article « La télévision peut-elle expliquer ? » (1998). Même si l'on peut évoquer la physique quantique dans un spot de trente secondes, en expliquer effectivement les mécanismes est une gageure intellectuelle. C'est encore plus net lorsque le contenu suppose un langage qui n'est pas compatible avec les contraintes du système d'expression. Ainsi, comment serait-il possible de tenir un discours en langue des signes avec comme support une photographie constituée d'un unique portrait ?

¹⁰ En juin 2014, la série est dans sa cinquième saison et elle est diffusée, à 24 heures d'intervalle par rapport à la programmation américaine, par la chaîne OCS City. Par ailleurs, les épisodes sont très faciles à trouver sur Internet.

¹¹ Si *GOT* n'est pas la première série à susciter des pratiques amateurs associées, le phénomène prend une ampleur nouvelle, au point que la série apparaît comme un prototype quant à l'éventail des médiations exprimées sous la forme de pratiques.

Pour ce faire, notre démarche est sous-tendue par trois questionnements corrélés.

(i) Qu'est-ce qui, parmi les productions amateurs, ne constituerait pas de la médiation à *GOT*? Autrement dit : quand y a-t-il et quand n'y a-t-il pas médiation spectatorielle, en l'espèce ?

(ii) Qu'est-ce que les médiations spectatorielles à *GOT* apportent comme modification :

– de l'œuvre *GOT*? Si tant est que l'on puisse introduire la paire du support et de l'apport (Dondero 2006¹²) sans brouiller inutilement la définition de médiation comme forme de contenu, qu'est-ce qui sert de support à la médiation et qu'est-ce qui en représente l'apport ?

– de la réception? La médiation influence-t-elle en quoi que ce soit le statut de la réception même, sa réversibilité et sa dépendance ?

– du média? En quoi la forme du contenu qu'est la médiation serait-elle apte à créer quoi que ce soit qui n'appartienne pas à la manifestation corrélatrice au média ou qui modifie les spécificités du média lui-même ?

– du statut des récepteurs et du statut de leur communication : qu'est-ce que les médiations modifient des récepteurs, instaurés *de facto* en médiateurs ?

(iii) Analyser la médiation à *GOT* en expression et contenu nous permettra-t-il de cerner ce qu'elle est comme forme du contenu ?

Ainsi, pour répondre brièvement à (ii), nous pouvons considérer que la vision même d'un épisode de *GOT* ne peut pas être versée au titre de la médiation. Quand bien même, dans sa définition, Ablali (*Sémiopédia*) envisage comme « le genre, le contexte, la cognition » comme médiateur, il n'est pas souhaitable de présupposer cet actant médiateur comme position nécessaire et indépendamment de toute face manifestante tels que des discours ou des traces objectivables de toute sorte. En revanche, dès lors qu'un spectateur se trouve regarder la

¹² D'après l'auteur, qui travaille sur l'écriture photographique, la surface d'inscription, comme « la surface de papier de l'image photographique » constitue le *support* tandis que les modalités d'investissement propres au système d'expression, comme « les configurations de la lumière » en représentent l'*apport*.

série à la télévision ou sur un site de téléchargement, le cadre médiatique, lui, est médiateur de cette vision. À ce titre, nous pouvons dire que le média ne fait pas que rendre possible la vision de l'objet, il s'intercale également entre le contenu et le spectateur, ce qui produit la condition suffisante pour une médiation, indépendamment ensuite des formes que cela revêt ou des valeurs méta-communicatives qui lui sont ensuite associées¹³.

À présent que nous avons posé le cadre général de la médiation, entendue au sens strict, nous allons expliquer comment se déploie le système interne de médiations à *Game Of Thrones*, c'est-à-dire ce que les amateurs créent.

3. Système de médiations à *Game Of Thrones*

3.1 Un bon niveau d'observation des médiations ?

Une question se pose nécessairement lorsqu'on veut étudier des médiations réelles : où se situer et comment constituer ces médiations en objet sémiotique ? L'importance de ce questionnement tient à ceci : plus un objet est hétérogène et composé, plus sa configuration (et donc les éléments pertinents à retenir) vont dépendre de la conception que l'on va avoir de la grandeur correspondant à la configuration.

Outre le fait de trouver aux médiations une régularité de fonctionnement et de morphologie, il faut pouvoir dès le départ les concevoir comme des grandeurs. Ce terme de « grandeur » est défini comme élément existant « antérieurement à l'analyse qui y reconnaîtra une unité discrète, et dont on ne postule que la comparabilité avec d'autres grandeurs du même ordre » (Greimas & Courtès 1993, p. 169). Or, nous pouvons envisager les médiations spectatoriennes comme grandeurs observables à trois niveaux :

¹³ Ces valeurs méta-communicatives sont le plus souvent identitaires. Par la méta-communication, il s'agit autant de fixer le cadre de la communication en faisant usage de réflexivité que de se construire une posture d'interaction. Sachant que chaque page ou chaîne sur *YouTube* constitue un espace d'échange, il est aisé de comprendre à quel point c'est crucial.

- au niveau de la *pratique* (Fontanille 2008) de la médiation spectatorielle, incluant le dispositif (organisation spatio-temporelle) et la logique énonciative y compris méta-discursive ; c'est ici que nous plaçons les modes de médiation ;
- au niveau du *genre*, qui intègre donc la transtextualité ; ici interviennent les registres ;
- au niveau du *format*, qui comprend les normes de constitution spécifiques au plan d'expression, en l'occurrence audiovisuel. C'est ici que nous allons situer notre observation du corpus.

Avec ces trois niveaux, nous suggérons que la *généricité* ou, si l'on préfère, la *propriété genrée* ne se limite pas à la question du genre.

3.2 Le système : déploiement en composantes, formats et registres

Les composantes de la médiation — Précisons que la médiation spectatorielle des internautes amateurs s'implante sur une médiation première, représentée par la série *Game Of Thrones*, qui nous sert d'étalon. Au stade de la médiation simple, les internautes prolongent leur première réception de *GOT* par des reproductions à partir de la série (saison, épisodes, bande-son, etc.) ou bien par des productions de fans. L'éditorialisation suppose plus d'élaboration et souvent une stratégie de communication liée (descriptif des contenus, liens, suggestion de vote ou d'abonnement, etc.).

La médiation générale, entendue comme *représentation-interprétation*, s'appréhende à travers ses composantes, qui sont au nombre de trois, et qui ne peuvent pas être prises isolément.

La première composante est celle de l'authenticité (abrégée en AUTH). Elle instaure une analogie avec l'œuvre source, sa totalité ou ses parties, identiquement à l'univers de référence et à ses caractéristiques. Il existe donc un rapport formel et/ou thématique qu'entretient la production cible avec la production source. Donc, le régime de pertinence qui rend valide cette médiation est celui de l'analogie, allant de la similitude la plus étroite (auquel cas le rapport est celui de la médiatisation simple, éditoriale et l'univers de référence est réitéré) à la

dissemblance la plus forte, avec tous les stades intermédiaires. Or, en termes d'authenticité, la seule « vérité » qui vaille est *Game Of Thrones*, la série elle-même. Donc, nécessairement, l'analogie totale ou le degré de fidélité absolu n'est jamais atteint, sans quoi la médiation devient inexistante. Si l'on interprète la médiation de l'authenticité dans le cadre de son régime de pertinence, celui de l'analogie, elle sera donc interprétable selon un premier axe, celui de la reconnaissance par la conformité. Mais l'interprétation pourra aussi s'orienter selon l'axe de l'évaluation, appréciée positivement ou négativement à proportion de son degré d'extraction.

Une autre composante de la médiation est celle de la scénographie (abrégée en SCEN.) : elle met en œuvre une représentation, que ce soit la narration qui permet de constituer une diégèse, la monstration qui détermine la sélection et les aspects de la restitution¹⁴. Cette composante imprime aux productions des internautes amateurs une raison d'être, *i.e.* une direction signifiante, mise en acte par le *format* d'expression et par le contenu médiatisé. Il importe de souligner que la scénographie est indépendante de l'œuvre médiée. À titre d'exemple, notre corpus contient un « LolCat », qui consiste à éditer sur Internet une photo, une vidéo ou un diaporama d'un chat dans une position ou une situation amusante. Or ce choix de scénographie ne dépend pas de *GOT* et se trouve attesté dans de tout autres contextes. Il positionne en outre la composante de l'authenticité à son niveau le plus bas.

La composante de la normativité (abrégée en NORM.) met en œuvre des règles spécifiques dans l'accès à l'œuvre ou dans l'exercice même de la médiation. Ce système de règles définit les contraintes de la production sous un *format*.

¹⁴ La scénographie chez Maingueneau (1993 ; 1998 ; 2004) est instituée par le discours lui-même et elle entretient un lien étroit avec la manifestation. Maingueneau (2004, p. 193) donne ainsi l'exemple de la lettre : « la scénographie est à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours ; elle légitime un énoncé qui de retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour raconter une histoire, [...] etc. ». La scénographie implique par exemple un énonciateur, un co-énonciateur, une chronographie (temps), une topographie (lieu).

Une analyse du corpus d'étude nous permet de faire apparaître une première dénomination de quelques occurrences ainsi que les décrire selon les composantes citées plus haut. À cette étape de l'étude, nous n'avons pas forcément cherché à donner des dénominateurs génériques pour nos occurrences. Comme le lecteur pourra s'en rendre compte, nous avons plutôt privilégié la différenciation d'occurrences apparemment semblables à travers les spécificités de deux composantes que nous étudierons ensuite, AUTH. ET NORM (voir tableau, p. 263-268).

Dans la composante de l'authenticité, nous avons établi des repères servant à évaluer localement la conformité à la série. Ce sont :

- les scènes de la série, *i.e.* la production de morceaux d'un ou de plusieurs épisodes ;
- les images de la série en tant qu'elles correspondent bien à des images fixes tirées de la série ;
- les sons de la série, par lesquels on reconnaît par exemple les voix, les musiques ou le générique tirés de la série ;
- les personnages, qui sont propres à *GOT*¹⁵ ;
- les événements eux-mêmes : on peut contrôler si les actions correspondent à celles décrites dans la série ;
- la chronologie par laquelle l'on vérifie si le déroulement des actions est respecté ;
- les costumes qui contribuent au monde diégétique et à l'ambiance ;
- l'« univers » qui crée une ambiance générale similaire à celui de la série.

¹⁵ Conformément à la théorie actantielle et à la narratologie, le point de référence est le rôle (Tyrion Lannister, par exemple) et non pas l'acteur qui le joue.

<i>Dénomination d'occurrences</i>	<i>Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.</i>
<p>Résumé, résumé thématique « Trône de fer saison 1 résumé - [Game of Thrones] »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série, chronologie ; – sélection des événements NORM. : règles du résumé SCEN. : faire un état des lieux des actions passées, orienter le résumé selon un angle</p>
<p><i>GOT</i> résumé en dessin animé « Who's This - A Game of Thrones Parody of What's This from The Nightmare Before Christmas »</p>	<p>AUTH. : + personnages, événements, chronologie ; – dessin animé, personnages NORM. : règles du résumé SCEN. : un spectateur raconte la série comme il l'a perçue</p>
<p><i>Trailer</i> « (Huge Spoilers!) Game of Thrones Season 4 Trailer : Introducing the New Characters »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série <i>GOT</i> ; – chronologie NORM. : règles du <i>trailer</i> SCEN. : créer l'attente en dévoilant des bribes du futur</p>
<p>Analyse du <i>trailer</i> « Game of Throne season 4 trailer breakdown »</p>	<p>AUTH. : + images de la série ; – images et commentaires de spectateurs-analystes NORM. : règles du reportage SCEN. : dévoiler les futurs possibles par l'interprétation des bribes données par le <i>trailer</i>, confronter avec le livre <i>Le Trône de Fer</i></p>

Dénomination d'occurrences	Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.
<p><i>Fanfiction, prequel</i> « A Tale of Benjen Stark - A Game of Thrones fanfiction - Winter is Coming... Early!! »</p>	<p>AUTH. : + univers de la série ; – acteurs, réalisation NORM. : règles de la série télé SCEN. : dévoiler un savoir existant mais perdu, oublié</p>
<p><i>WTF Moments</i>¹⁶ « Game Of Thrones Season 4 Episode 3 - Top 5 WTF Moments »</p>	<p>AUTH. : + présence de scènes de la série ; – sélection, commentaire par un tiers NORM. : règle de la critique d'œuvre SCEN. : mettre en avant des moments clefs selon un ordre précis</p>
<p>Clip sur une chanson attestée « House Targaryan, Broken Crown »</p>	<p>AUTH. : + images de la série ; – images et musique étrangères, NORM. : règles du clip vidéo SCEN. : narrer une histoire</p>
<p>Clip sur chanson <i>ad hoc</i> « Damn It Feels Good to be a Lannister »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série, – paroles de chanson NORM. : règles du clip vidéo (images pour illustrer les paroles) SCEN. : montrer la chance qu'ont les Lannister</p>

¹⁶ WTF est le sigle pour « What The Fuck ? », utilisé comme juron d'incrédulité.

<i>Dénomination d'occurrences</i>	<i>Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.</i>
<p>Clip scénarisé « "Game of Thrones" Ultimate Birthday Rap Battle (Featuring Taryn Southern) »</p>	<p>AUTH. : + costumes, noms des personnages, ressemblances physiques, événements et chronologie ; – style musical rap NORM. : règles d'un clip scénarisé SCEN. : transporter dans l'univers de la série mais sur un rythme différent</p>
<p>Clip (changement de couleurs) « Game of Thrones : Seven Devils »</p>	<p>AUTH. : + images de la série, – modifications chromatiques NORM. : règles du clip vidéo SCEN. : faire ressentir une ambiance particulière dans la série</p>
<p>Mise en boucle musicale d'une scène « The Dragons Daughter »</p>	<p>AUTH. : + personnages, événements, – progression NORM. : règles du clip SCEN. : jouer une scène en boucle</p>
<p>Réaction filmée en voyant <i>GOT</i> « Red Wedding Reactions »</p>	<p>AUTH. : + sons de la série ; – images de spectateurs en train de regarder un épisode de la série NORM. : règles de la réaction filmée (du type caméra de surveillance) SCEN. : montrer la réaction des spectateurs face à la séquence</p>

<i>Dénomination d'occurrences</i>	<i>Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.</i>
<p>Réaction fictive en voyant <i>GOT</i> « Hitler Red Wedding »</p>	<p>AUTH. : + images du « Red Wedding », dialogues ; – images et voix d'Hitler NORM. : règles de la réaction filmée et du détournement SCEN. : montrer combien Hitler lui-même est choqué par cette séquence devenue culte</p>
<p>Insultes aux personnages « Les insultes dans <i>Game Of Thrones</i> (<i>Lucien Maine</i>) »</p>	<p>AUTH. : + personnages, ressemblances ; – dialogues NORM. : règles du sketch ou du gag ponctuel SCEN. : dire aux personnages qui ils sont vraiment sur un mode injurieux</p>
<p><i>Crossover</i> : Red Wedding et Walt Disney, « A Magical Red Wedding »</p>	<p>AUTH. : + scène du « Red Wedding » ; – personnages et dialogues de Disney NORM. : règles d'une série télévisée SCEN. : imaginer « Et si le "Red Wedding" était une scène de Disney... »</p>

<i>Dénomination d'occurrences</i>	<i>Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.</i>
<p><i>Crossover</i> : <i>GOT</i> et Astérix « Game Of Thrones VS Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre EPO1 – WTM »¹⁷</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série ; – personnages et dialogues du film <i>Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre</i> NORM. : règle du détournement par le <i>crossover</i> et du court-métrage SCEN. : faire coïncider l'image de la série avec les dialogues et personnages d'<i>Astérix</i></p>
<p>Sitcom « Game of Thrones as a Seinfeld Sitcom - Episode #1 »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série ; – rires pré-enregistrés (sons) NORM. : règles du court-métrage SCEN. : changer le registre d'un épisode</p>
<p>Générique de <i>GOT</i> chanté par un chat « Chat chante le générique de Game of Thrones »</p>	<p>AUTH. : + air du générique ; – personnages NORM. : règles du « LolCat » SCEN. : faire chanter le générique de la série par un chat</p>
<p>Générique orchestre « Opening Theme Live symphonic »</p>	<p>AUTH. : + musique du générique ; – visuel NORM. : règles de la performance musicale SCEN. : jouer le générique de la série avec un orchestre philharmonique</p>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Sc_xOfRslDg, ajouté le 25 février 2014. Consulté le 20 août 2015.

<i>Dénomination d'occurrences</i>	<i>Description par composantes : AUTH. / NORM. / SCEN.</i>
<p>« Qui est Jeffrey ? » « Joffrey Baratheon : Where Is The Birth Certificate ? »</p>	<p>AUTH. : + images de la série ; – commentaires, personnages NORM. : règles du reportage d'investigation SCEN. : savoir qui est le vrai père de Jeffrey</p>
<p><i>Crack ! Vid</i> « Game of Thrones [CRACK!vid] »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série ; - contenus des dialogues NORM. : règles du zapping/medley SCEN. : détourner les paroles</p>
<p><i>Sync</i> « "Medieval Land Fun – Trailer" Extended Trailer – A Bad Lip Reading of Game of Thrones »</p>	<p>AUTH. : + scènes de la série ; – contenu des dialogues NORM. : règles du détournement et du résumé SCEN. changer les voix des personnages</p>
<p><i>RPG GOT</i> « GOT 16 – bit RPG (Uncut) »</p>	<p>AUTH. : + personnages, événements NORM. : règles du court-métrage SCEN. : jouer des séquences de jeu</p>

On peut séparer ces caractéristiques authentifiantes en trois groupes qui possèdent chacun un degré d'authenticité qui s'étend du plus spécifique à la série *GOT* vers le plus générique, représenté par l'univers de l'*heroic fantasy*¹⁸.

En voici une représentation schématique :

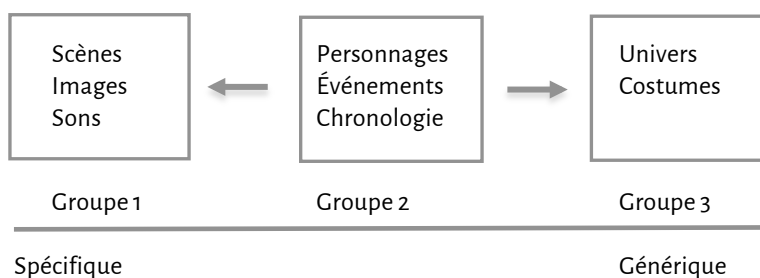


Fig.1 : Classement des repères d'authenticité dans les médiations de la série *GOT*

Le groupe 1 est composé d'images, de sons et de scènes de la série ; il constitue le degré d'authenticité maximale, du point de vue de la spécificité de *GOT*. Le groupe 2 correspond à une authenticité médiane. Il a une position particulière dans la médiation dans la mesure où il sert de pivot, situé entre le spécifique et le générique par les personnages, les événements et la chronologie. Le groupe 3 correspond, du point de vue de la généralité, à l'authenticité minimale puisque les éléments contextuels appartiennent au genre de l'*heroic fantasy*, que ce soit par l'« univers » ou par les costumes. À partir d'un des éléments du groupe 2, qui est donc particulièrement important pour les pratiques de médiations amateurs, on a la possibilité de se rapprocher de la réalisation même de la série *GOT*, vers le groupe 1, ou bien, de s'en éloigner en adoptant un point de vue plus générique, vers le groupe 3. C'est à ce dernier groupe que ressortissent les éditorialisations de contenus par lesquels les internautes amateurs marquent leur existence médiatique et se distinguent ainsi.

Les formats médiatiques : définition et inventaire — Les unités discrètes des médiations spectatoriennes amateurs sont

¹⁸ Un univers fantastique imprégné d'un moyen-âge légendaire.

pour nous des *formats*. Nous trouvons une définition de « format » dans le *Dictionnaire* de De Mauro (2000) qui l'entend comme « schéma de disposition de données structurées »¹⁹. Il s'agit en effet d'une notion qui renvoie à la façon dont, partant d'un support matériel, une configuration formelle spécifique, pré-organise la manifestation d'un certain type de discours.

De façon plus précise, nous trouvons chez Badir (2009) la notion de *format* ainsi définie :

Les formats sont des formes prégnantes, des agencements actualisables dans une œuvre. Ils recouvrent, en étendant très largement la portée, tous les phénomènes qu'on a pu voir désignés, précédemment, sous la qualification de « suprasegmentaux ». La période, le paragraphe, le sonnet, le tableau graphique, la liste, le cadre, la case (de bande dessinée), le plan (cinématographique), la portée (musicale), l'agenda, la page (numérique), la une (de journal) sont des formats.

Cette définition nous intéresse parce qu'elle pointe la prédétermination du plan de l'expression à travers une généralité de l'expression. La prédétermination peut se manifester à travers une disposition, une orientation, un dispositif iconographique, une délimitation, une structuration ainsi qu'un type de composants qui correspondent à une organisation spatio-temporelle (l'ici et maintenant de l'énoncé) mais également à une logique de sens. Dans un autre passage, Badir (2009) énumère une série de termes destinés à nous faire appréhender ce qu'est la forme d'un *format* : « un patron, un modèle à décalquer, un prototype, une macro ». Éloquemment, il poursuit en affirmant : « sa définition est basée sur des valeurs positives, contrairement aux formants (et aux sèmes) dont les valeurs sont différenciatives et relationnelles ». Dont acte : inutile de chercher des propriétés spécifiques puisque celles qui valent sont des propriétés typiques. Le *format* s'appréhende comme une entité autonome et bornée, à la différence d'une séquence, qui peut être considérée comme un élément non autonome composant une entité.

¹⁹ De Mauro 2000, cité par Pezzini 2013.

Un grand nombre de *formats* sont utilisés par les spectateurs de *GOT*, et certains sont explicitement nommés sur *YouTube*²⁰, dans le titre ou dans les lignes de description. Mais surtout, c'est notre première étude, et notamment la composante *NORM.*, qui nous a permis d'élaborer des *formats*, par généralisation des règles de formation. Quant à la méthode, nous n'avons pas exhaustivement rattaché toutes nos occurrences aux *formats* : dans certains cas, le *format* est représenté par une véritable classe d'occurrences plus ou moins similaires ; dans d'autres cas, l'occurrence est unique et vaut comme exemplaire définitoire d'une classe. Voici l'énumération et la définition des *formats* en usage :

– *l'extrait*. Il peut recouvrir des passages plus ou moins longs, depuis la classique scène jusqu'à une saison entière de la série, éventuellement coupée en plusieurs parties. Dans la sélection-diffusion, toute partie iconique ou sonore peut faire l'objet d'une extraction, la bande sonore par exemple. Ainsi, notre corpus compte comme occurrence « Les répliques cultes de Tyrion Lannister – Game of Thrones saison 1 »²¹.

– le *résumé*²² : sous sa forme classique, il renvoie à la reprise des événements importants de l'histoire. Il peut aussi être orienté par un personnage ou par un thème, être réalisé directement avec les images mêmes de *GOT* ou bien en dessin animé.

– le *trailer* (ou bande-annonce). C'est un *format* classique et assez facilement identifiable : il se présente comme un montage d'extraits assorti ou non de commentaires. Il est destiné à éveiller la curiosité sur la suite des événements. Sous ce *format*, nous trouvons de très nombreuses créations, destinées à évoquer des *fanfictions* qui n'existent pas par ailleurs mais dont les trailers s'intègrent à l'esprit de la série en inventant de

²⁰ Eu égard au modèle éditorial ouvert de l'Internet et aux principes de publication de *YouTube*, de nouveaux *formats* sont toujours susceptibles d'apparaître.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=YwR55C5xos4>, ajouté le 28 juin 2012. Consulté le 20 juillet 2015.

²² Sa désignation comme *résumé* est souvent explicite, à travers des désignations comme « Recap », « Best Scenes », « Sumary » incluses dans le titre, ou bien des mentions de durée telles que « Game of Thrones Season 3 (In 4 Minutes) ».

nouvelles maisons (« Game of Thrones – The Unknown House (Fanfiction) [TRAILER] »²³ ou de nouveaux personnages, souvent féminins (« The Lady and the Wolf ♠ Ashara Dayne & Brandon Stark »²⁴).

– le *direct*. Il vise à saisir l'acte spectatorial dans son cours de réalisation (et dans ses suites immédiates) et à mettre en évidence le caractère lui-même spectaculaire de cet acte, filmé par une caméra de surveillance privée. Nous l'avons identifié sous le nom de « réactions filmées », par exemple avec les « Red Wedding Reactions Compilation » ou de « Hitler Watches Red Wedding on Game of Thrones ». Tous les rebondissements (et notamment les morts spectaculaires) de *GOT* fournissent matière à ce *format*.

– le *clip*. Les images et scènes de *GOT* s'organisent sur une base musicale puisqu'il s'agit de les mettre toutes deux en corrélation. Il peut s'agir d'une chanson déjà existante, parfois la même d'un film ou d'une série à l'autre, comme « Broken Crown »²⁵ ou d'une chanson créée ou remaniée pour l'occasion. Nous avons trouvé plusieurs occurrences de ce dernier cas : « Birthday rap », ou « Damm It's feel good to be a Lannister », qui revisite « Damn It Feels Good To Be A Gangsta » des Geto Boys.

– le *court-métrage* : ainsi nommé, il consiste en une brève fiction narrative. L'exemple « A Tale of Benjen Stark – A Game of Thrones fanfiction – Winter is Coming... Early!! », offre un *prequel*, c'est-à-dire un développement qui revient sur des événements antérieurs à l'ouverture originelle de la série, en l'occurrence, sur une disparition mystérieuse. Ce format est assez peu usité des amateurs mais plus volontiers à partir d'animations.

– la *saynète*. Il s'agit de créer une courte scène selon un principe théâtral. Elle est attestée sous forme de sketch par les

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=2zFGJr3dPvM>, ajouté le 17 octobre 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=a0LLWlnkPDc>, ajouté le 29 mars 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

²⁵ Sur *YouTube*, cette chanson de Mumford and Sons est ainsi associée tantôt à des séries, comme *Supernatural*, *Black Sails*, *Sons of Anarchy*, etc., tantôt à des personnages (House Targaryen, Sansa Stark, Loki & Thor, etc.).

« Insultes dans *Game Of Thrones* » qui consistent s’attaquer aux personnages.

– le *reportage* : en tant que *format*, il fait une enquête sur un ou plusieurs aspects de la production, sous une forme d’impressions, d’évaluations, des critiques ou même de prévisions²⁶. À ce *format* appartiennent ce qui est nommé « WTF Moments » et un trailer commenté ; tous deux montrent un dispositif de plateau avec les extraits de la série incrustés à l’arrière-plan. On trouve également un reportage à structure explicite d’enquête, intitulé « Where is the Birth Certificate ? », que nous avons traduit par « Qui est Jeffrey ? »²⁷. Ce *format* est particulièrement investi par les amateurs pour des contenus ayant trait aux prédictions ou élucidations des zones inexplicables de la série.

– le *zapping* : outre le zapping proprement dit, qui consiste à balayer achronologiquement la série, nous avons aussi rencontré le procédé du « Crack ! Vid ». Les « Crack vid(eo) », aussi abrégés en « Crack »²⁸ font alterner des images, sons et scènes de *GOT* en séquences plus ou moins longues, entrecoupées d’écrans télévisuels (noirs avec de la neige ou affichant la mire) et rythmées par des musiques additionnelles.

Certains de ces *formats*, comme les *extraits*, les *trailers* ou même les *reportages* (dont ceux intitulés « Behind The Scene » qui révèlent les coulisses de tournage), ne sont nullement

²⁶ Il est d’ailleurs significatif de voir que les contenus éditoriaux non amateurs ressortissent au *format* du reportage, *format* standard du discours journalistique, comme c’est le cas avec le « Le résumé de “Game of Thrones” en quatre minutes » produit par *Le Monde*, sur un *registre* ludique.

²⁷ Il est possible que le titre se réfère à l’affaire du certificat de naissance de Barack Obama, qui n’est pas né aux États-Unis mais à Hawaï. On peut voir sur Internet des photos qui montrent des manifestants tenant une pancarte indiquant « where is the birth certificate mister Président ? ». Nous classons cette vidéo dans le *registre* polémique tout comme a soulevé une polémique le fait qu’un président des États-Unis ne soit pas américain de naissance.

²⁸ *L’Urban Dictionary* donne cette définition du terme : « Basically, crack is silly, intentionally non-serious, and has a high tendency to be extremely crazy and unfounded, such as purposeful OOC-ness or playing on clichés, inside jokes, and/or fanon ». « OOC » est un sigle utilisé pour « Out Of Character », défini pour sa part comme « A term used in roleplay when a person wants to step outside of their character for a minute and speak as themselves », ce qui n’est que très partiellement le cas de nos occurrences. <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crack&page=2>>. Consulté le 20 juillet 2015.

spécifiques d'une réception spectatorielle amateur et sont courants, quels que soient les médias. De leur côté, le *zapping* ou le *reportage* ne sont pas non plus spécifiques du média Internet. D'autres pratiques natives d'Internet, comme les « WTF Moments » ou « le LolCat », témoignent d'une institutionnalisation et ne prennent *GOT* comme objet que par opportunisme. D'autres, enfin, forment une classe d'occurrences tout à fait propre aux médiations spectatorielles amateurs et même apparemment propre à *GOT* : ce sont les *directs*.

Tous les *formats* sont susceptibles de se combiner. Ainsi, l'occurrence, « Game Of Thrones – L'histoire derrière la fiction – Motion VS History #1 »²⁹ relève pour moitié du résumé, et pour l'autre moitié du reportage.

Voici la schématisation que nous donnons du plan de l'expression et du plan de contenu, correspondant à la médiation entendue comme *représentation-interprétation (en tant que forme du contenu)*. Les *formants* sont conçus comme ce qui est structuré à partir des expériences sensibles. Pour sa part, le *format* n'entre dans aucun système de conformité mais se présente comme entité positive et correspond au contraire à ce qui structure.

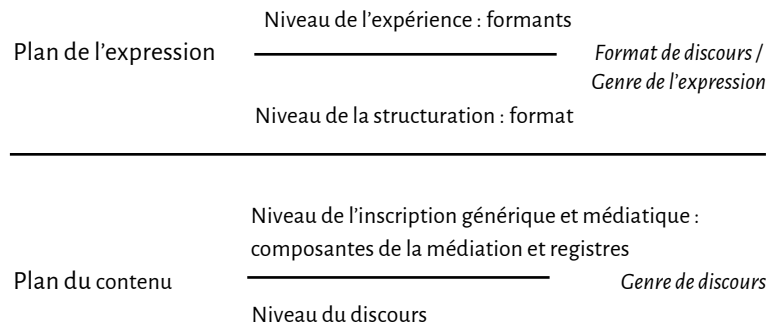


Fig. 2 : Schématisation de la médiation

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4XPTCPWTJAK>, ajouté le 13 avril 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

Les *formats* offrent des régularités formelles et aboutissent à des *genres de l'expression*, tandis qu'au plan du contenu, nous pourrions distribuer ces *formats* en quatre genres : l'extrait et le trailer dans l'*hommage de fan*, le court-métrage et le clip dans la *création amateur*, le reportage et le direct dans l'*enquête*, tandis que la saynète et le zapping appartiennent au *gag*.

Les registres — Les composantes de la médiation, dans l'effectivité de leur investissement, sont spécifiées par des *registres* (REG.) qui indiquent ainsi la visée de la production. De la sorte, les *formats* prennent une tonalité particulière puisque le *registre* livre l'effet dominant et traverse la médiation. Nous nous sommes servis des travaux de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982) et notamment de sa « rosace » qui décrit des registres tonaux de pratiques hypertextuelles.

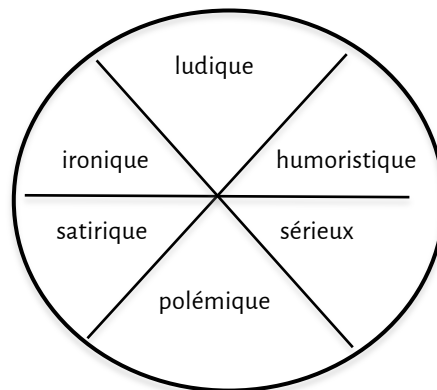


Fig. 3 : Les registres, d'après la classification de Genette (1982, p. 36-39)

Comme la terminologie de Genette est explicite, nous allons seulement fournir quelques justifications quant au repérage des registres dans le corpus. Cependant, le registre ludique nous paraît utile à préciser d'emblée. En effet, il introduit un jeu — au sens littéral comme figuré — qui se manifeste par toute forme d'écart : une plus grande ou soudaine légèreté de ton, un décalage, des dissonances, une présence de l'aléa, un pari sur l'avenir... À titre d'exemple, le « Red Wedding » ou mariage sanglant devient ludique une fois traduit dans l'univers Disney

(« Magical Red Wedding »), dans la mesure où l'on s'essaye à deviner quel rôle de la série se trouve représenté, qui par la figure du Prince Charmant, qui par celle de Cendrillon.

L'humoristique se retrouve dans l'occurrence « Game of Thrones vs Asterix and Obelix : Mission Cléopâtre EPO1 – WTM » par la substitution des voix originales de *GOT* au profit de celles de Jamel Debbouze en Numerobis et de Monica Bellucci en Cléopâtre. D'ailleurs, l'amateur qui produit ce contenu fait figurer à la fin du titre ses initiales, WTM (*i.e.* What's the Mashup ?), ce qui crée un effet de circularité puisque le *mashup* est un principe de création par combinaison³⁰. Mais on le trouve aussi dans « Le Zap Game of Thrones de Miss Kim »³¹ dont la chaîne s'est spécialisée en zapping et qui neutralise ainsi les effets satiriques de ce qu'elle collecte puisque le principe est plutôt de voir tout ce qui se produit de remarquable à partir de *GOT*.

Quant à l'ironique, nous l'avons identifié facilement dès le titre de « Hitler Watches Red Wedding on Game of Thrones ». Dans cet exemple directement tiré du film *La Chute (Der Untergang)*, Oliver Hirschbiegel, 2004), Hitler pleure sur le sort tragique des Stark, famille clé de *GOT*, quasi entièrement massacrée à l'occasion de noces. Cette compassion s'avère peu crédible, s'il en est et comme les répliques en allemand sont conservées, les fausses traductions affichées leur offrent une contradiction permanente. Il constitue une case souvent vide de notre distribution en registres, faute d'occurrences dans certains formats.

Quant au satirique, il nous suffit de convoquer l'exemple du « LolCat » qui raille la solennité du générique originel de *GOT*. L'occurrence « Tyrion Slaps Joffrey For 10 Minutes To Achilles Last Stand » fournit un cas intéressant de transformation satirique d'un extrait, d'abord diffusé non remonté, puis mis en boucle à partir des quatre mêmes plans de quatre secondes, le tout sur une durée totale de 10 minutes 45 secondes.

³⁰ Le *Cambridge Dictionaries Online* le définit comme « a type of recorded music or video that consists of parts of different songs or images that have been combined ». <<http://dictionary.cambridge.org/fr>>. Consulté le 20 juillet 2015.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=AKUBBbVCFK4>, ajouté le 5 mars 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

Le registre polémique trouve une incarnation particulièrement probante avec « Joffrey Baratheon : Where is the Birth Certificate ? », dans lequel les commentateurs entretiennent — à raison — la polémique autour des origines incestueuses du jeune roi Jeoffrey. Mais nous avons aussi trouvé « 5 Théories #12 sur Game of Thrones »³² qui proposent de se faire une opinion à propos des théories circulant autour des faits inexplicables de la série, comme les origines de Jon Snow ; or, tant que les épisodes suivants n'éclairent rien, les théories peuvent continuer à circuler et à diviser les internautes. De même « Everything Wrong With Game Of Thrones Episode 1-2 in less than 6 minutes! » est un *zapping* polémique qui s'amuse à dénigrer *GOT* en énumérant les prétendus travers et clichés de cette série culte. Dans un esprit beaucoup plus douteux, « GAME OF THRONES PRANK – Real Life Lannisters » propose un canular qui confronte des individus pris au hasard à une situation d'inceste calquée exactement sur *GOT*.

Le dernier *registre*, le sérieux, s'illustre avec « A Tale of Benjen Stark » dans la mesure où ce court-métrage raconte ce que la série n'a pas raconté pour l'instant, tout en s'inscrivant dans la plus stricte imitation de l'œuvre originale. De plus, ce film a donné lieu, tout aussi sérieusement, à plusieurs reportages de tournage, sous l'étiquette générique de « Behind the Scene » (BTS)³³.

À présent, nous pouvons présenter un échantillon de travail issu de notre corpus, classé en *registre* et en *format* (cf. pages suivantes).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=zLpu9xzFtP8>, ajouté le 7 avril 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

³³ Avec le titre « BTS (Extended) – A tale of Benjen Stark », <https://www.youtube.com/watch?v=46W6PrkLjXs>, ajouté le 18 septembre 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

<i>Intitulé de chaque élément de l'échantillon</i>	<i>Registre</i>	<i>Format</i>
<ul style="list-style-type: none"> – « Top 7 Funniest Moments in Game of Thrones - Warning Funny! »³⁴ – « Skulls of Great Dragon »³⁵ 	<ul style="list-style-type: none"> – ludique – sérieux 	<i>Extrait</i>
<ul style="list-style-type: none"> – « (Huge Spoilers!) Game of Thrones Season 4 Trailer : Introducing the New Characters »³⁶ – Honest Trailers - Game of Thrones³⁷ 	<ul style="list-style-type: none"> – sérieux – satirique 	<i>Trailer</i>
<ul style="list-style-type: none"> – « Game of Thrones Season 5: Cool map shows where everyone is right now »³⁸ – « "Medieval Land Fun – Trailer" Extended Trailer – A Bad Lip Reading of Game of Thrones »³⁹ – « The Idiot's Guide to Game of Thrones (Season 4) »⁴⁰ – « Trône de fer saison 1 résumé - [Game of Thrones] »⁴¹ – « The Ultimate Game of Thrones Recap »⁴² 	<ul style="list-style-type: none"> – ludique – satirique – humoristique – sérieux – ironique 	<i>Résumé</i>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1oOaitdbuhM>, ajouté le 22 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BmZ41UgbYo8>, ajouté le 14 mai 2011. Consulté le 20 juillet 2015.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=HVMLqYEd1vY>, ajouté le 21 février 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SVaD8rouJno>, ajouté le 1 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=x9bVpkigy5s>, ajouté le 8 avril 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5Krz-dyD-UQ>, ajouté le 16 oct. 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=MynQ4k6Xu8Y>, ajouté le 9 avril 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DwpLOJZCpA4>, ajouté le 27 mars 2012. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=_KpsDoYvu5c, ajouté le 4 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

<ul style="list-style-type: none"> – « Game Of Thrones Season 4 Episode 3 - Top 5 WTF Moments »⁴³ – « Comic-Con- Game of Thrones Fan Costumes »⁴⁴ – « Joffrey Baratheon : Where Is The Birth Certificate ? »⁴⁵ – « 20 WEIRD Facts about the Cast of Game of Thrones » 	<ul style="list-style-type: none"> – sérieux – humoristique – polémique – ludique 	<i>Reportage</i>
<ul style="list-style-type: none"> - « A Tale of Benjen Stark - A Game of Thrones fanfiction - Winter is Coming... Early!! »⁴⁶ – « A Magical Red Wedding (A Disney / Game of Thrones Parody) »⁴⁷ – « GoT 16 – bit RPG (Uncut) »⁴⁸ 	<ul style="list-style-type: none"> – sérieux – ludique – satirique 	<i>Court-métrage</i>
<ul style="list-style-type: none"> – « "Game of Thrones" Ultimate Birthday Rap Battle (Featuring Taryn Southern) »⁴⁹ – « Damn It Feels Good to be a Lannister »⁵⁰ – « Opening Theme Live symphonic »⁵¹ 	<ul style="list-style-type: none"> – humoristique – humoristique – sérieux 	<i>Clip</i>

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=OSpR3SaTEos>, ajouté le 20 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=s4v52yhwpk>, ajouté le 22 juillet 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Yzw2ZiMt3y4>, ajouté le 20 juin 2012. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XGqdsMSkges>, ajouté le 18 septembre 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=DbqHR2rcopo>, ajouté le 11 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oCruJzlWefE>, ajouté le 7 septembre 2011. Consulté le 20 juillet 2015.

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=M3vcReSWDY8>, ajouté le 7 mars 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=6oZnn2_jDIc, ajouté le 17 juillet 2011. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VBNYUMvJoeo>, ajouté le 5 juin 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

<ul style="list-style-type: none"> – « Chat chante le générique de Game of Thrones »⁵² – « The Dragons Daughter »⁵³ 	<ul style="list-style-type: none"> – satirique – ludique 	
<ul style="list-style-type: none"> – « Red Wedding Reactions Compilation »⁵⁴ – « Hitler Watches Red Wedding on Game of Thrones »⁵⁵ – « Dreams Crushed: Jon Snow reaction (with subtitles) »⁵⁶ 	<ul style="list-style-type: none"> – ludique – ironique – sérieux 	<i>Direct</i>
<ul style="list-style-type: none"> – « Game of Thrones les morts les plus stupides best of »⁵⁷ – « Les insultes dans <i>Game Of Thrones (Lucien Maine)</i> »⁵⁸ – « Game of Thrones Rules Your Sex Life (S.4 SPOILERS!) »⁵⁹ – « Game of Thrones Prank - Real Life Lannisters »⁶⁰ – « Tyrion Slaps Joffrey For 10 Minutes To Achilles Last Stand »⁶¹ 	<ul style="list-style-type: none"> – ludique – satirique – humoristique – polémique – satirique 	<i>Saynète</i>

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=hr6ZXss3BqM>, ajouté le 23 août 2012. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵³ Il existe plusieurs versions et plusieurs durées pour « The Dragons Daughter » : 3'08" (<https://www.youtube.com/watch?v=RMvt13PtV5I>), une heure (<https://www.youtube.com/watch?v=6An34ropf84>) ou dix heures (<https://www.youtube.com/watch?v=k-gujfhGZ3g>). Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=78juOpTM3tE>, ajouté le 3 juin 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=nZC4NHPMlqU>, ajouté le 4 juin 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kJbWocR2oQs>, ajouté le 16 juin 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=qqscATTue94>, ajouté le 15 avril 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=YBNB8uT39bk>, ajouté le 28 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NdOE8H1fLHg>, ajouté le 24 juin 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IjVkXZSJrEg>, ajouté le 11 mai 2015. Consulté le 20 juillet 2015.

<ul style="list-style-type: none"> - « Game of Thrones [CRACK!vid] »⁶² - « Game of Thrones-Effets Spéciaux-Special effects [SAISON 4] [HD] - Zapping du Gamer #4 »⁶³ - « Game Of Thrones Zapping (Comedy) »⁶⁴ - « Everything Wrong With Game Of Thrones Episode 1-2 in less than 6 minutes! »⁶⁵ - « Every On-Screen Death In Game Of Thrones, In Under 3 Minutes »⁶⁶ 	<ul style="list-style-type: none"> - humoristique - sérieux - satirique - ludique - ironique 	<i>Zapping</i>
--	---	----------------

4. Conclusion

Ce travail est une tentative pour circonscrire ce qui est pertinent dans la médiation spectatorielle, entendue comme pratique amateur qui met en jeu une *représentation-interprétation (en tant que forme du contenu) couplée à un média, instrumentée et véhiculée par ce même média*, en l'occurrence Internet.

Au titre de la composante de l'authenticité, nos occurrences autorisent un rapport à *GOT* qui est la première condition de possibilité de la médiation. Dès l'instant où cette composante disparaît tout à fait, nous nous trouvons dans une autre logique que celle de la médiation. Or, à mesure qu'elle s'affaiblit, augmente proportionnellement la pratique amateur de l'édito-

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qYNeT2nzEgA>, ajouté le 26 avril 2011. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=vZY5bxPuzbE>, ajouté le 8 juin 2013. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=vanSQNU3bHI>, ajouté le 10 juillet 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=qiSU5g7eExc>, ajouté le 21 septembre 2013. Cette production est donnée comme un travail de création universitaire. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zSUVnPNsbMI>, ajouté le 21 octobre 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IYvhnjqXc1U>, ajouté le 3 avril 2014. Consulté le 20 juillet 2015.

rialisation de contenus. Par conséquent, grâce à la composante AUTH., nous pouvons localiser ce qu'est le support de la médiation à *GOT*, tandis que les autres composantes, NORM. et SCEN., forment les apports de cette médiation.

Nos occurrences ont pu être rangées dans des formats au titre de la composante de la normativité qui établit des règles, d'ordre méréologique dans le cas de l'*extrait* ou du *résumé*, mais aussi d'ordre pragmatique dans le cas du *trailer*, en l'espèce celui du discours d'annonce. Notre stabilisation des formats peut être discutée à deux titres. Tout d'abord, nous avons continué à trouver de nouveaux formats de médiation, à mesure de l'avancée du travail : une occurrence nous a amené à mobiliser le *zapping* comme format supplémentaire. En outre, l'hybridation des formats ou la reconfiguration séquentielle est toujours possible ; ainsi, trouve-t-on l'*extrait* dans à peu près tout format.

De son côté, la composante scénographique s'avère délicate en tant qu'elle porte à la fois sur du contenu et sur de l'expression et qu'elle est donc imprévisible pour la face des contenus discursifs. D'une certaine façon, elle déplace le problème plus général du format vers le genre de discours et ses finalités.

Il est évident que nous avons dû faire des choix dans la direction prise par notre étude, et écarter certaines questions habituellement posées. Celle des opérations, tout d'abord, n'a pas été traitée. Ainsi, nous avons décrit en tant que format l'interprétation sur un registre sérieux du générique de *GOT* par un orchestre symphonique. Pour autant, ce classement laisse de côté l'opération de substitution entre les deux interprétations musicales, alors que le choix de l'orchestre symphonique a indubitablement un effet d'amplification. À titre d'exemple, quand on parle de médiation spectatorielle, l'interaction ne se fait pas seulement entre une œuvre source qui serait envisagée comme *intentio operis*, l'œuvre cible et le média. Particulièrement, depuis la médiation comme fait d'une réception d'amateurs jusqu'à l'éditorialisation de contenus, il convient d'élargir notre appréhension de la médiation pour accepter qu'elle puisse aller dans différents sens. Ainsi, en cas de transformation, la médiation peut aller dans deux sens, c'est-à-

dire aussi bien en direction d'une fiction existante comme *GOT* qu'à partir de *GOT* comme c'est le cas du « LolCat »). Et dans le cas d'une « cross fiction », à partir du procédé de *crossover*, la médiation est évidemment double et bi-directionnelle.

Si nous n'avons pas non plus développé les finalités associées aux médiations, cela ne veut pas dire que nous concevons une médiation indépendamment de ce qu'elle occasionne. Ainsi, il serait intéressant d'analyser les phénomènes d'institutionnalisation et de publicisation des amateurs que ce soit par la popularisation de leur production, par leur statut de « fans » ou par leur création de chaînes sur *YouTube*.

Pour analyser la médiation, plusieurs partis-pris d'observation sont possibles dont chacun possède ses travers déformants. Si nous la concevons comme présente dans presque tout, à l'aune d'une définition large, nous comprenons sa puissance mais rien d'elle, tant elle se dissout dans son omniprésence ; reste la solution d'en analyser les niveaux ou les corrélats. Si, à l'inverse, nous en avons une conception trop étroite, et que nous la mettons en évidence, nous réalisons sa présence mais au détriment de sa puissance. La solution est alors de l'envisager comme principe transversal. Nous pouvons aussi analyser la médiation pour ses contenus. Elle devient alors une forme sémantique, souvent chargée axiologiquement, comme c'est le cas typiquement de la médiation culturelle, ce qui restreint la possibilité de comprendre sa productivité. Si, à l'inverse, nous analysons la médiation pour ses expressions, elle se fige alors dans des canons, patrons et routines, empêchant de saisir ses mécanismes déclencheurs.

De ce fait, nous avons décidé de mettre au plus bas tous les indicateurs possibles afin d'approcher la médiation telle qu'en elle-même dans sa dynamique formelle, donc avec le moins de prédétermination possibles. De surcroît, avec l'exemple de *YouTube*, nous nous sommes concentrés sur une médiation exclusivement médiatique et nous avons montré que les internautes sont loin de produire des contenus sans aucune règle comme en témoignent les *formats* et les divers *registres* qui peuvent les traverser. Les pratiques amateurs se structurent comme n'importe quelles pratiques culturelles. Pour preuve : les stratégies que les internautes adoptent vis-à-vis de *GOT* leur

confèrent un statut, soit de fans rattachés à une (ou plusieurs séries), soit d'éditeurs de leurs propres contenus et leur permettent de se réapproprier ainsi la culture industrielle.

Deux directions peuvent donc prolonger opportunément notre travail : les mécanismes formels privilégiés par les amateurs transversalement aux registres et aux formats (montage d'extraits, *crossover*, mélange entre scènes de « régie » et citations fictionnelles...) et l'analyse d'un registre particulièrement prolifique quels que soient les formats : le registre satirique. En effet, *YouTube* s'est révélé comme un laboratoire où s'élaborent les formes de la production culturelle, par des usages progressivement stabilisés. Suivant les travaux de Pierre Achard, « un "registre discursif" concret, ne se réduit pas à un "genre" (présence de marques formelles) » et il nous faudra donc compléter notre analyse du « genre » formel » par celle du « "registre" social pour décrire les formations discursives » (Achard 1990, p. 77) des internautes amateurs. Croiser les deux nous permettrait de dégager les médiations spectatorielles prototypiques à *GOT* et d'élargir aux prédilections amateurs pour les formats et registres éditoriaux sur Internet.

Références bibliographiques

- Achard Pierre (1990). « Le style et la langue. Réflexions autour d'un ouvrage de H. Weinrich », *Langage et société*, 53, p. 75-84.
- Badir Sémir (2009). « Six propositions de sémiotique générale », *Actes Sémiotiques* [en ligne], <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2946>>.
- Bolter Jay D. & Grusin Richard (2000). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Cardon Dominique (2011). « L'ordre du Web », *Médium*, 29, p. 191-202.
- Charaudeau Patrick (1998). « La télévision peut-elle expliquer ? », in *Penser la télévision*, Paris, Nathan.
- Darras Bernard (2003). « Entretiens avec Jean Caune, Bernard Darras et Antoine Hennion », in Thonon M. dir., *Médiations et médiateurs*, *MEI*, 19.

- Davallon Jean (2003). « La médiation : la communication en procès ? » in Thonon M. dir., *Médiations et médiateurs, MEI*, 19.
- Genette Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (= Points-Essais), 1992.
- Dondero Maria Giulia (2006). « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible*, 2, p. 11-31.
- Fontanille Jacques (2008). *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F.
- Greimas Algirdas J. & Courtés Joseph (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.
- Hall Stuart (1994). « Codage/décodage », *Réseaux*, 68, p. 27-39.
- Maingueneau Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau Dominique (1998). *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- Maingueneau Dominique (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Marion Philippe (1997). « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, 7, p. 61-87.
- Pezzini Isabella (2013). « Stratégies de condensation dans les formes brèves. La forme brève comme genre médiatique, entre standardisation et créativité », in Périneau S. dir., *Les Formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web*, Paris, CNRS Éditions.
- Servais Christine (2000). « D'un procès à l'autre. Pour une esthétique des médias », *Recherches en communication*, 13, p. 101-120.

Présentation des auteurs

Driss Ablali est professeur de sciences du langage à l'université de Lorraine et membre du CREM, Centre de Recherche sur les Médiations (EA 3476). Ses thèmes de recherche portent sur la sémiotique des textes et genres de discours ; l'analyse du discours et recherches informatisées ; l'analyse des discours sur corpus (médiatique, scientifique, politique, et littéraire) ; l'épistémologie de la sémiotique et théories linguistiques.

Sémir Badir, maître de recherches du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS à l'université de Liège, est un linguiste spécialisé en sémiotique. Son projet intellectuel est celui d'une épistémologie conforme aux pratiques discursives du savoir. Il est l'auteur de *Hjelmslev* (Belles-Lettres, 2000), *Saussure. La langue et sa représentation* (L'Harmattan, 2001), *Epistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev* (Honoré Champion, 2014).

Jan Baetens est professeur d'études culturelles à l'université de Leuven. Ses travaux portent à la fois sur les rapports texte / image, essentiellement dans les genres mineurs comme la bande dessinée ou la novellisation, et sur l'écriture contemporaine, avant tout dans le domaine poétique (qu'il pratique lui-même). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont récemment *The Graphic Novel* (avec Hugo Frey, Cambridge UP, 2014) et *À voix haute* (Les Impressions Nouvelles, 2016), un essai sur (mais aussi contre) la pratique des lectures publiques de poésie.

Erik Bertin est docteur en sémiotique et enseigne à Sciences Po. Il est directeur général adjoint chargé des stratégies chez McCann. Membre responsable de l'ANR CEMES, il élabore une vision critique du champ de la communication mercatique et de ses mutations. Il a publié récemment, avec Jean-Maxence Granier, «La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique » dans la revue *Communication et langages*.

Julia Bonaccorsi est professeure en sciences de l'information et de la communication à l'université Lumière Lyon 2 et membre d'ELICO (EA 3147). Spécialiste des transformations médiatiques du texte et de l'image, elle est attentive à l'analyse située de la culture écrite et de ses mutations, à la croisée de la sémiologie et de l'ethnographie, notamment à propos de questions urbaines. Elle a publié en 2016 « Le sens collectif de l'écran dans la ville » dans *Interfaces Numériques*.

Nicolas Couégnas est maître de conférences à l'université de Limoges et directeur adjoint du Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS). En 2014, Il a soutenu une HDR et publié *Du genre à l'œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité* (Lambert-Lucas, 2014). Il coordonne l'ANR CEMES (2013-2017). Ses travaux portent sur les médiations sémiotiques et sur la perspective anthroposémiotique.

Aurore Famy est doctorante et enseignante en sciences du langage à l'université de Limoges. Ses principaux travaux de recherche portent sur les modes d'existence et les médiations discursives et s'inscrivent plus généralement dans un courant anthroposémiotique. Sa thèse de doctorat s'intéresse au rôle des discours dans la construction des savoirs scientifiques en particulier ceux sur l'épilepsie.

Christophe Genin est professeur de philosophie de l'art et de la culture à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les croisements culturels dans le cadre d'une théorie critique globale de la culture. Derniers ouvrages parus : *Le street art au tournant. De la révolte aux enchères* (Impressions Nouvelles, 2016) ; *Kitsch dans l'âme* (Vrin, rééd. 2016) ; *Genre, sexe et égalité* (dir., L'Harmattan, 2014).

Sarah Labelle (université de Paris 13) mène des recherches sur les enjeux politiques et éducatifs des médias et plates-formes qui visent à une plus grande implication des publics (opendata, serious games, mooc...).

Elle étudie les politiques et stratégies d'innovation et analyse les valeurs et normes mobilisées par les acteurs. Elle croise analyses sémio-discursives et enquêtes de terrain (FING depuis 2012, Etalab en 2016).

Massimo Leone est professeur de sémiotique et de sémiotique de la culture auprès du département de philosophie de l'université de Turin. Son dernier ouvrage en français : *Sémiotique du fondamentalisme religieux : messages, rhétorique, force persuasive* (L'Harmattan, 2014).

Docteur en sciences du langage et en sémiotique, *Anthony Mathé* étudie la communication marchande et les pratiques médiatiques dans une perspective à la fois langagière et info-com. Il est à la fois consultant indépendant (mode, beauté, nutrition) et chercheur associé au Celsa-Sorbonne où il enseigne la sémiologie du corps.

Eleni Mouratidou, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris 13 et membre du Labsic. Ses travaux interrogent les enjeux stratégiques et communicationnels des politiques de représentation dans les industries culturelles et créatives.

Sylvie Périneau-Lorenzo est maître de conférences en sciences du langage à l'université de Limoges (EHIC). Sa recherche porte sur une sémiotique de l'audiovisuel et des médias (stratégies énonciatives, temporalités, médiagenie, etc.). Elle a dirigé en 2013 *Les Formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web* (CNRS Éditions). Pour l'ANR CEMES, sa recherche est consacrée à la remédiation médiatique, aux pratiques numériques amateurs (*fanfictions* ; forums experts).

Nicole Pignier est professeure des universités à l'université de Limoges. Sémioticienne, elle interroge les liens entre esthésie, perception, design et design d'usage. Elle appréhende notamment la relation entre formes et finalités éthiques du design des objets et des environnements. Elle co-dirige avec Benoît Drouillat la revue scientifique *Interfaces Numériques* qu'elle a créée en 2012.

Bertrand de Possel-Deydier est doctorant en sémiotique à l'université de Limoges. Ses travaux de thèse sont liés aux utopies numériques et aux modes de diffusion des pensées transhumanistes dans les sociétés technologiques. Sa contribution à l'ANR CEMES se concentre sur les

pratiques de transformation médiatique et sur la modification de formats et de fonctions dans les processus de l'intermédialité.

François Provenzano est enseignant-chercheur au Centre de Sémiotique et Rhétorique de l'université de Liège, où il anime la revue *Signata – Annales des sémiotiques*. Ses recherches actuelles portent sur la rhétorique du discours social, la circulation sociale du discours théorique et l'histoire des idées linguistiques. Il vient de diriger, avec Émilie Goin, le dernier numéro de la revue *Exercices de rhétorique*, sur le thème "Les rhétoriques du peuple" (<https://rhetorique.revues.org/448>).

Brigitte Wiederspiel est maître de conférences en sciences du langage à l'université de Lorraine et membre du CREM, Centre de Recherche sur les Médiations (EA 3476). Ses thèmes de recherche portent sur la sémantique référentielle, la linguistique textuelle et la médiation numérique.

Table des matières

Introduction. Pour une sémiotique des pratiques émergentes, ou : à quoi pense un médium ?	7
<i>Sémir Badir & François Provenzano</i>	

PREMIÈRE PARTIE : ESTHÉTIQUES DE LA RÉFLEXIVITÉ MÉDIATIQUE

Le roman-photo, média / médium	25
<i>Jan Baetens</i>	
Le <i>street art</i> , un indicateur d'intégrations urbaines ?	45
<i>Christophe Génin</i>	
Le design produit, un média (pas) comme les autres	65
<i>Anthony Mathé</i>	
L'intermédiation comme tension énonciative entre des supports, des dispositifs et des horizons de référence : le cas des opéras retransmis au cinéma	89
<i>Vivien Lloveria & Nicole Pignier</i>	

DEUXIÈME PARTIE : POLITIQUES DE LA RÉFLEXIVITÉ MÉDIATIQUE

Medium djihadiste et pensée fondamentaliste : un aperçu sémiotique	105
<i>Massimo Leone</i>	

290 Pratiques émergentes et pensée du médium

Le monde de l'Open data : les jeux sémiotiques et esthétiques
de la « visualisation » comme rhétorique de la transparence 131

Julia Bonaccorsi

Des « machines à savoir ». Analyse des stratégies énonciatives
des plates-formes mooc 151

Sarah Labelle & Eleni Mouratidou

TROISIÈME PARTIE : ÉMERGENCES ET RÉFLEXIVITÉS MÉDIÉES

Textualité de la médiation numérique en situation de
souffrance

Driss Ablali & Brigitte Wiederspiel

177

Médiations sémiotiques et formes d'existence : de la science
aux forums médicaux 201

Nicolas Couégnas & Aurore Famy

L'opinion publique numérique : formes de la désignation

Erik Bertin

229

Autour de *Game Of Thrones* sur YouTube : des médiations
amateurs aux éditorialisations de contenus 249

Sylvie Périneau-Lorenzo & Bertrand de Possel-Deydier