III. Médiation-régulation : le sens en société

Le poids éthéré de la médiatisation. De la matérialité diaphane du média à son investissement comme environnement

Pierluigi BASSO FOSSALI
Université Lumière Lyon 2,
Laboratoire ICAR/ENS de Lyon

1. Une science des médiations

1.1. De la technique à la technologie

Une définition actualisée de la *sémiotique* pourrait se limiter à affirmer qu'elle est la science de toutes les médiations qui filtrent l'élaboration du sens au-delà des déterminations biologiques. La médiation est donc coextensive au terrain d'enquête électif de la sémiotique, ce qui a été reconnu dans la tradition saussurienne, avec la notion de *valeur différentielle*, aussi bien que dans la tradition peircienne, où le terme *signe* peut être remplacé par celui de *medium* [1]. La signification linguistique traite le *devenir* comme un enchaînement de médiations imparfaites, en couplant l'infinitude de l'espace référentiel avec une productivité inépuisable de l'environnement sémiotique.

Toutefois, ce caractère général de la médiation risque de conduire la réflexion théorique vers une indétermination de taille (à quel niveau la médiation se situe-t-elle ?), de pertinence (pour quel enjeu pratique est-elle mobilisée?), de niveau de complexité (à quel degré d'application récursive est-elle enfin stabilisée et appréciée ?). À ce propos, la sémiotique des codes a risqué d'aplatir les *sémioses* qui animent, en revanche, la vie des cultures selon des dynamiques fortement différenciées, soit interconnectées et alors polémologiques, soit séparées par des plans de pertinence distincts. D'ailleurs, les sémioses ne sont jamais élaborées *in vitro*, étant donné que les variables spatiales, temporelles et actorielles filtrent le déroulement, la tenue et l'appréciation de leurs articulations signifiantes. Ainsi, le destin des médiations sémiotiques est d'être, à leur tour, médiatées.

Dans le cadre de cette contribution, nous voudrions travailler sur la notion de *média* en tant que dispositif qui exprime la technique d'organisation d'une institution et cherche à reconfigurer les appréhensions du sens au-delà des scènes sociales qui reconnaissent déjà la juridiction de cette dernière. On assiste alors au passage qualitatif d'une *technique* qui exprime une approche homogène au champ de son exercice statutaire à la *technologie* qui prétend exporter le logos de la technique ailleurs. En ce sens, la *médiatisation* est vécue comme une imposition hétéronomique aux domaines de circulation des entités culturelles ; bref, elle est saisie comme une exportation d'une rationalité vers d'autres patrimoines préexistants avec des conséquences imprédictibles à partir de la technologie tout comme à partir de l'héritage culturel. Il y a 3000 ans que la lettre est devenue une technique scripturale exportée progressivement comme un facteur d'organisation globale : commerciale, administrative, politique, médicale, artistique, etc.

La technologie relève, ainsi, à la fois d'une découverte de projection possible et d'une sorte de « médiocentrisme » exercé de manière abusive par rapport à l'élaboration située de la

[1] « All my notions are too narrow. Instead of sign ought I not say Medium ? » (Peirce 1906, MS 339).

technique. La médiatisation est donc une refiguration des communications entre les domaines sociaux doublement inattendue : par la discontinuité qualitative apportée et par le caractère « insinuant » de cette technique exportée en tant que logique, même si encore indéterminée quant à son efficacité[2].

1.2. Topique de la médiation

Cela dit, nous devons distinguer aussi les médias technologiques d'autres formes de médiations, bien qu'elles soient fortement corrélées les unes aux autres, selon des aménagements plus ou moins complexes. Dans des contributions précédentes[3] (Basso Fossali 2007, 2008 et 2009a), nous avons cherché à éclaircir une topique de la médiation par rapport à un espace pratique dont la délimitation est déjà le fruit d'une perception écologique qui vise à l'élaboration d'une prise d'initiative (par thématisation actantielle) ou d'une réaction (par détection événementielle). La tension hétéroréférentielle entre des scénarisations pragmatiques et des scénarisations événementielles (cf. Basso Fossali 2009b) doit être convertie (i) dans une homogénéisation dialectique entre les valeurs *opérables* (disponibles à l'initiative) et les valeurs *opératives* (en vigueur et contraignantes) et (ii) dans une dissimilation de *rationalités* qui traitent séparément les finalités anthropiques, les investissements et les appréciations des contingences relationnelles, et une téléologie cosmologique fuyante, voire absente (pur hasard). Cette double conversion construit non seulement le hiatus constitutif entre *grammaire* et *environnement de travail*, lequel alimente les jeux de langage en en dramatisant les résultats, mais aussi l'implication paradoxale des acteurs, poussés à dissocier radicalement des terrains d'engagement au détriment de la hiérarchisation préalable des cadres de validation et de justification. Ainsi, on peut bien contempler et caractériser analytiquement les attitudes qui sont à la fois têtues et nihilistes, furieuses et stratégiques, doxiques et cyniques.

À la construction des paysages de sens gérables par systèmes d'opposition, on substitue ainsi des jeux de médiations qui visent la (re)production des hétérogénéités et des disproportions, en donnant aux dynamiques sémiotiques des raccourcis complexifiants et décomplexifiants qui nient toute architecture unitaire et solidaire de la culture (Basso Fossali 2015a). Bref, il y a un degré qualitatif de la culturalisation à partir duquel chaque niveau d'organisation du sens montre sa tenue insuffisante et la nécessité conséquente de les protéger tous avec des médiations ultérieures, enveloppantes ou emboîtées, en tout cas hétérogènes pour ce qui concerne leur principe d'organisation. Cela semble motiver le passage de l'écologie perceptive à l'organisation linguistique[4], de cette dernière à l'institutionnalisation

[2] Par rapport à notre réaction à l'avilissement de la *communication* dans la théorie sémiotique actuelle (Basso Fossali 2008), on a l'intention d'ajouter ici une critique à la marginalisation des médias en tant qu'agents suspects de la massification de la culture, sans qu'ils puissent revendiquer une appartenance et un apport à cette dernière. L'interprétation critique de leur rôle social doit aller de pair avec la reconnaissance de leur contribution à l'écologie sémiotique et aux équilibres reproductifs de la culture.

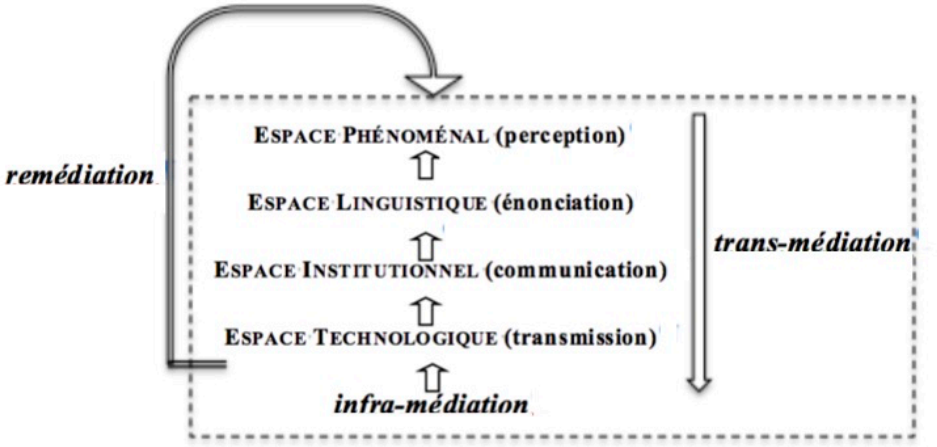
[3] Cette contribution ne cherche qu'à faire le point sur une série des propositions théoriques déjà publiées ; sa visée est critique et intégrative, tout en restant une esquisse partielle d'un traité de sémiotique des médias. La présentation des concepts utilisés et des principes reconnus l'emporte sur les exemplifications ; d'ailleurs, les illustrations ne pourraient pas cacher le fait que l'approche ici utilisée est « constructiviste » et donc préparatoire à l'enquête de terrain et à l'analyse de corpus.

[4] L'instauration des conventions signifiantes relève dès le début d'une fracture des axes de sémantisation que la saisie phénoménologique peut exemplifier. Par rapport à la vie des ombres et de la lumière qui la conditionne, les *actantialisations* respectives ne peuvent pas s'établir sur le même plan, vu qu'on cherche à dissimiler le jeu d'ombres de la régie de la lumière. L'*actant de contrôle* est l'exemplification d'un *médium* qui peut être absorbé dans la représentation à travers la logique d'une projection énonciative ou, en revanche, il peut être attribué à la

différenciée des domaines sociaux jusqu'aux spécialisations techniques internes à chaque environnement de travail.

1.3. Paliers d'organisation et dynamiques médiatrices

La reconnaissance de l'organisation *rhizomatique* des signes par rapport à leur connexion interprétative[5] n'est que le reflet du dualisme entre *homogénéisation* et *hétérogénéisation* qui affecte chaque tentative de résolution hiérarchique, caractérisée par une gestion du sens qui voudrait être à la fois « immersive » et « méta-observatrice », ou encore, expérientielle et instauratrice. De manière plus précise, dans des études précédentes nous avons reconnu au moins quatre paliers de distribution de la gestion du sens – la perception, l'énonciation, la communication et la transmission –, chacun caractérisé par un espace de médiation particulier – phénoménal, linguistique, institutionnel et technologique[6] – et lié aux autres à travers des syntaxes productives diversifiées : l'infra-médiation, la trans-médiation et la remédiation.



scénarisation matérielle qui la conditionne. Pour le médium c'est donc la classe hyperonymique qui contient les médias en tant que dispositifs technologiques.

[5] Cela correspond à la vision peircienne de l'organisation de la culture. Umberto Eco a traduit cette vision dans le concept d'*encyclopédie*, mais le terme métalinguistique se prête avec ambiguïté à une relecture doxique qui le redirigerait vers la dénotation d'une organisation pleinement accomplie, hiérarchique et validée par un statut institutionnel.

[6] Dans Basso Fossali (2008), on a distingué : a) des *espaces phénoménaux* (ou « médiaux »**)**, qui se proposent comme des actants de contrôle des valeurs sensibles ; l'espace phénoménal est celui qui filtre la *perception* ; b) des *espaces linguistiques* (ou « médiationnels ») qui surgissent du réinvestissement des valeurs sensibles pour construire des ordres multiples de signification sur une base *fictive*. L'espace linguistique est celui qui soutient l'*énonciation* ; c) des *espaces institutionnels* (ou « médiateurs ») qui distinguent les enjeux linguistiques selon les divers domaines sociaux. Chaque domaine permet une commensurabilité entre pratiques sociales sur la base d'une organisation de valences spécifiques (juridiques, artistiques, scientifiques, etc.). L'espace institutionnel est celui qui règle la *communication* selon des possibilités performatives et des implications identitaires spécifiques ; d) des *espaces technologiques* (ou « médiatiques »), qui réorganisent les variables phénoménologiques (spatiales et temporelles). L'espace médiatique est celui qui permet la *transmission* à travers une technologisation des supports.
Chaque espace propose une sorte d'écologie des relations (c'est-à-dire, une grammaire actantielle couplée à un environnement de référence) qui règle la circulation des identités et qui donne une proportion précise aux prises d'initiative et aux événements.

Si l'*infra-médiation* relève des conditions de possibilité qu'un espace plus général impose toujours aux espaces plus spécialisés (selon une lecture ascendante, par rapport à la schématisation), la *trans-médiation* décrit un mouvement génératif de la culturalisation (lecture descendante), en signalant des passages qualitatifs sur le plan de la complexification et de la différentiation[7]. Quant à la remédiation (cf. Bolter et Grusin 1999), elle explicite que la technologisation opère comme un dispositif de *rentrée* (*re-entry*) sur les conditions phénoménologiques d'appréhension des valeurs sensibles, en activant ainsi une restructuration potentiellement infinie des dynamiques trans-médiatrices et des grammaticalisations infra-médiatrices.

2. À la recherche des logiques médiatiques

2.1. Du dispositif au média

Si nous avons consacré récemment une étude à la *remédiation* (Basso Fossali 2016a), cette fois nous voudrions, comme on l'a dit, focaliser notre modeste contribution sur la notion de *média* en tant que forme de médiation technologique. Or, il nous semble que le média peut être caractérisé par trois propriétés fondamentales :

a) il prévoit un dispositif de *redétermination* des identités culturelles et de *promotion* de leurs interactions à travers une *restructuration* des variables spatiales, temporelles et actorielles ;

b) en promouvant la mobilisation des ressources linguistiques et l'expression des identités institutionnelles à travers des conditions renouvelées d'appréhension du sens, le média se dévoile en même temps comme un *filtre*, plus ou moins *diaphane*, qui laisse émerger partialement sa *composition interne* ;

c) il impose son rôle de *tiers* à travers sa capacité à assurer une *contingence interne* ; en effet, par rapport à l'enchaînement des énonciations filtrées et protégées par des espaces institutionnels (*implémentation* réglée des textes et des objets), le média se propose aussi comme un *environnement* perméable, capable d'influencer et d'attirer d'autres systèmes, tout comme de promouvoir la créativité linguistique.

Ce dernier point mérite immédiatement un approfondissement ; le passage qualitatif d'un dispositif élaboré par un système institutionnel au *média* relève de l'émancipation du premier des conditions d'*implémentation dédiée* de certaines entités *statutaires*[8], traitées par une programmation explicite[9]. Le *dispositif* est conçu pour scénariser des relations à travers une

[7] De manière prototypique, on peut décrire trois passages fondamentaux : (i) du *phénoménal* au *linguistique*, à travers une transposition de l'expérience sensible selon des économies des valeurs alternatives qui, en multipliant les mondes discursifs de référence, établissent des rapports d'interprétation mutuelle ; (ii) du *linguistique* à l'*institutionnel* : ce passage donne une stabilité aux mondes élaborés discursivement et articule leur autonomie relative avec des perspectives de commensurabilité ou des traductions, ce qui permet des communications moins indéterminées et capables de souder des liens sociaux ; (iii) de l'*institutionnel* au *technologique* : ce passage permet de franchir (de manière réelle ou mythique) la condition de coprésence des acteurs de la communication et de conquérir une dimension *distale* (Rastier 2011) des valeurs à négocier, certes nécessaire à la diffusion et à la pérennisation de la culture. La trans-médiation est un processus prototypique de culturalisation qui est toujours en compétition avec d'autres parcours d'enrichissement sémiotique, tels que l'infra-médiation et la remédiation. Cette compétition ne peut que soustraire la culturalisation à tout déterminisme.

[8] Vu l'importance que le terme « statut » a acquise en sémiotique, on promeut ici l'emploi de l'adjectif *statutaire*, « ce qui est conforme aux statuts ». D'ailleurs, cela ne fait que donner suite à une tradition juridique.

[9] L'*implémentation* réalise une actantialisation institutionnelle de l'objet. La garantie d'une certaine solidarité entre énonciation et implémentation semble assurer un procès d'interprétation guidée, c'est-à-dire une

rationalité homogène, avec des potentialités protocolaires de dynamisation et d'autorégulation, ce qui semble stabiliser momentanément la dialectique entre des stratégies d'initiative et des tactiques de réponse. Il y a des opérations performatives capables de partager leur efficacité entre les interactants impliqués.

L'autonomisation d'un domaine exprime des dispositifs afin d'exhiber une sorte de médiation « aseptique » qui valorise seulement l'émergence et le traitement de valeurs dont il réclame une sorte d'appropriation, tout comme le caractère « propre » de cette revendication. Le dispositif se « médiatise » dès qu'il sort de la juridiction technique nécessaire au bon fonctionnement de certaines fonctions sociales codées, ce qui veut dire qu'il transforme l'autoréférentialité du domaine dans une tension vers une *distalité*, certes visée, mais dont on doit encore accepter la disproportion, l'hétéronomie, la réserve de formes de vie actorielles irréductibles aux rôles actantiels joués. Bref, le dispositif peut s'élever au statut de *média* dans la coalescence créée entre les *espaces d'implémentation* (continuité de la rationalité praxique codée) et l'*environnement* (avec son éloignement constitutif de la rationalité qui l'interroge) ; en effet, le média *catalyse*[10] des reconfigurations des conditions d'exercice du patrimoine sémiotique dans la dissimilation « *in vivo* » entre *appropriation* et *possibilisation*, *implémentation* et *environnement*, ce que nous voudrions argumenter de manière plus détaillée dans les prochains paragraphes.

2.2. La médiatisation

La *médiatisation* prévoit une *tiercéité* des dispositifs mobilisés qui devient prédictive d'autres médiations selon une hétérogénéité et une événementialité d'occasions de filtrage. C'est pourquoi le caractère actantiel générique d'un *médium* devient un environnement de redéterminations et de promotions des identités (*média*), au-delà de la juridiction d'origine et donc sans une cartographie préalable ou prévisible de ses réponses filtrantes. La relation entre la médiatisation et la communication est d'ailleurs motivée par le fait que cette dernière caractérise une pratique qui doit renégocier une distribution asymétrique des valeurs, en proposant alors de nouvelles relations implicatives à travers une redétermination publique des identités et une réduction de l'indétermination intentionnelle et intersubjective[11]. Voici alors qu'un dispositif qui voudrait imposer une scénarisation actantielle canonique ne peut que se déstabiliser face aux aspects contingents et aux exigences reconfigurant la communication, en s'ouvrant comme un médium qui affaiblit ses structures internes pour laisser passer une hétérogénéité possible de valeurs échangées (cf. Luhmann 1996).

Bien qu'une enquête historique sur les phases d'affirmation d'un dispositif technologique soit toujours nécessaire, on peut faire ici l'hypothèse que les trois propriétés que nous avons attribuées au média seraient le fruit d'acquisitions successives suivant tendanciellement un parcours prototypique :

i) l'*enracinement public du média* en tant qu'espace de communication, selon une généralisation d'un dispositif qui sort d'une élaboration institutionnelle afin de filtrer des identités et des interactions au-delà de leur statut initial, ce qui transforme l'implémentation

---

problématisation herméneutique de l'identité de l'objet. Il s'ensuit que l'implémentation n'est que la toute dernière couche de précaution d'une concertation d'énonciations qui cherchent à envelopper les identités culturelles, pour protéger leur économie sémiotique face à l'environnement (la sémiosphère).

[10] Sur la notion de *catalyse* dans la tradition sémiotique, et en particulier dans les travaux de Barthes et de Lotman, voir Basso Fossali (2015b).

[11] Pour une présentation plus précise de nos thèses sur la communication, voir Basso Fossali (2008 ; 2013).

des projets énonciatifs dans une « trans-mission » susceptible de modifier leurs potentialités performatives et leurs réceptions ;

(ii) cette « déspécialisation » du média[12] donne suite à la pleine *promotion du média en tant qu'environnement de travail*, ce qui lui procure une certaine transparence, même quand on assiste à une réorientation des pratiques avec des phénomènes de nouvelle spécialisation ; cette « pleine » médiatisation ne peut que produire et alimenter un inconscient médiatique, de plus en plus répandu dans la société ;

(iii) l'affirmation de l'architecture interne du média non seulement laisse une empreinte sociale de plus en plus profonde, mais structure aussi un *dépôt symbolique* capable de marquer une époque entière ;

(iv) l'établissement d'un couplage privilégié de la société avec un média ne peut qu'alimenter des phénomènes de remédiation qui substituent la mythisation de son pouvoir à son influence prééminente, certes réelle mais relative et contingente.

Ce parcours canonique montre comment l'exaltation de la technologie impliquée dans la médiatisation de la société est bien paradoxale et n'est pas du tout capable de défendre son déterminisme flatteur et abusif. Le dispositif subit avant tout une extension excessive à travers une ouverture à l'expérimentation sociale ; son appropriation laisse bien les traces d'un impact, mais à condition d'être traitée paradoxalement comme une tiercéité neutre, encore arbitraire. Ainsi, sa sédimentation symbolique trouve une consistance thématique explicite dès que le média a déjà laissé son empire à des courants de remédiation qui finalement installent une rétrospection archéologique (cf. Krauss 1999).

Naturellement, au-delà de la validation historique de ce parcours canonique, on doit immédiatement reconnaître des résistances et des échappatoires. Sans vouloir trop concéder aux conjectures, on peut faire l'hypothèse que les évolutions des dispositifs *hypermédia* et l'affirmation d'un *métamédia* comme l'ordinateur (cf. Manovich 2001 ; 2013) ont introjecté et transformé la syntaxe que nous avons présentée ici de manière cavalière. D'ailleurs, la coalescence des technologies disponibles et la permutation assistée des unes avec les autres semble accomplir une montée en complexité de la sémiosphère, caractérisée finalement par une médiatisation de second ordre. Ainsi, l'âge numérique a rendu encore plus éthéré le poids des médiations jusqu'au point où les dispositifs sont devenus inter-pénétrables, en laissant aux usagers les caprices hypermédiatiques de la visualisation des données et de la textualisation locale (cf. Hansen 2004, p. 21). Le *rendering* tend ainsi à substituer l'interprétation, en mettant l'accent sur le caractère expérimental des perceptions disloquées et toujours reformatées selon des formes dont les paramètres de stabilisation ne sont plus préétablis. Le paradigme herméneutique est alors dépassé par une « esthésiologie » qui conduit à affirmer une nouvelle épopée du corps, définitivement libéré des formes cristallisées des patrimoines sémiotiques[13]. D'ailleurs, l'allègement sémiotique semble contribuer en soi à la perte de confrontation avec les *œuvres* au profit d'une consommation en quête de gratifications locales.

[12] La *tiercéité* du média répond à l'ambition la plus accentuée de son domaine d'origine, c'est-à-dire la conversion de son autonomie en dominance possible d'autres domaines. C'est pourquoi la transparence médiatique s'affirme aussi comme un redoublement factice de l'espace de référence des institutions externes, en provoquant une « dédomanialisation » des termes (Rastier 2011, p. 147 et ss.) et une *figuralité* traductrice accentuée.

[13] Pour des questions d'espace, nous sommes obligé de renvoyer à d'autres contributions une analyse de l'environnement créé par les nouveaux médias.

2.3. La remédiation des formes de vie

Les parcours de médiation impliquent constitutivement des tensions asymptotiques vers le vertige de ses formes extrêmes : celle de la *prothèse*, où la médiation est totalement introjectée et celle de la matière totalement récalcitrante et intraitable (aucune *interface* disponible). En deçà de tout vertige, on vit dans les médiations, sans besoin d'un référent ultime (interne ou externe), en négociant des mondes discursifs qui nous obligent à rester « à califourchon » entre l'instauration des *modes d'existence* fictifs mais manipulables (cf. Latour 2012) et l'assomption d'une ligne de fuite expérientielle réclamant un centre focal et une inhérence véritable du sens.

Certes, de manière parallèle à la thématisation de l'instance subjective dans le réseau des médiations, il faudrait prendre en compte le destin de l'objet ; en effet, le média (i) impose de nouveaux supports, matériels et formels, en se proposant comme un espace d'instanciation qui ne peut que stimuler un changement évolutif ou innovateur des pratiques ; (ii) il établit aussi des modalités d'activation et de diffusion publique de l'objet, en remplaçant le vieil espace d'implémentation dédié par une circulation extensive et compétitive ; (iii) il conditionne enfin la forme de vie de l'objet, sa diffusion et sa pérennisation, en participant à la stabilisation de sa sémiosphère.

Cela semble motiver encore une fois l'utilisation de l'expression « média » pour désigner un espace technologique qui, d'une part, a redessiné positivement la communication dans un domaine social, en offrant un dispositif culturel spécifique, et qui, d'autre part, a créé, par détermination négative, son environnement opératoire.

2.4. Implémentation et déterritorialisation

Sur le plan heuristique, la théorie du média ici proposée permet d'utiliser toujours au moins deux perspectives de lecture des phénomènes sociaux médiatisés :

(i) la logique *rétroductive*, laquelle vise à reconstruire *à postériori* les productions sémiotiques et les relations communicatives que le média a permises, au-delà des scènes d'implémentation et d'autres cadres interactionnels déjà codés ;

(ii) la logique *interstitielle*, qui montre la perméabilité filtrante du média en tant qu'environnement enveloppant les acteurs (sujets et objets) et cultivant un certain « jeu » entre l'implémentation statutaire et la recréation locale.

D'une part, nous avons une *archéologie médiatique* qui montre le rôle des médias dans la diffusion et la pérennisation de la culture ; d'autre part, nous trouvons une *prospection* de l'indétermination médiatique dans sa capacité à jouer un rôle tiers qui va « exproprier » ou, en tout cas, conditionner l'ethos des figures institutionnelles et la force illocutoire des actes linguistiques. Certes, on risque bien une banalisation de cette distinction, vu qu'elle semble reproduire la divergence entre l'« histoire réalisée », en tant que résultat corroboré par une série de facteurs causaux, et le « devenir incertain de l'histoire », qui se fait en temps réel et qui est observé au fil du présent. Il faut préciser alors que c'est l'impact de la médiatisation sur la perception et sur l'espace-temps phénoménal qui transforme l'évaluation de l'actualité dans un plan des constatations directes, en temps réel. En outre, le caractère paradoxal de la médiatisation est exactement la mixtion entre une implémentation réussie de certaines productions culturelles et une *déterritorialisation relative*[14] du cadre praxique qui leur serait originairement propre. Cela montre bien que toute médiatisation est une remédiation et que le

[14] Cf. Deleuze et Guattari (1980).

hiatus entre l'implémentation localement adaptée (« véhiculation[15] ») et la déterritorialisation provoquée (« expropriation relative ») mesure la distance historique du média de sa « domanialisation » définitive, avec l'attribution de langages et d'institutions propres (juridiction).

D'ailleurs, la condition « historique » d'un média est toujours hybride, déchirée entre des remédiations toujours opérées et des reterritorialisations réussies ; ainsi, on peut évaluer à la fois la pénétration de la télévision dans l'histoire d'une société et la stratification progressive d'une histoire autonome du média, sans que la seconde puisse être une partie de la première comme dans une relation méréologique. En effet, le décalage entre l'environnement et l'espace d'implémentation est introjecté par le média, vu que chaque remédiation est à la fois une *possibilisation*[16] de la culture et une reconstruction de ses espaces de manifestation : perceptif, linguistique, institutionnel.

2.5. Organisation et trans-mission

La médiatisation semble jouer la carte d'une implémentation disproportionnée qui rouvre la finalité codée par statut et l'*intentio operis* de la production sémiotique vers une téléologie incertaine, là où les organisations sociales sont moins concentrées sur l'expression des projets définis qu'à la recherche d'une justification nouvelle. D'ailleurs, il y a un lien intime entre les organisations sociales et la médiatisation : chaque organisation doit élaborer des réponses contingentes par rapport à l'indétermination construite par les procès communicatifs mêmes, vu que l'exploitation des médias implique un contrôle seulement partiel des productions sémiotiques diffusées. Mais l'aspect le plus important à souligner est que l'organisation, dans son *ajustement relationnel proactif* à l'environnement (Basso Fossali 2011), risque de coïncider avec la technique qui permet seulement de gérer ce dernier, en perdant toute focalisation sur les valeurs effectivement traitées pour s'assurer seulement de la stabilité statutaire et de l'efficience locale. La médiatisation acceptée telle quelle peut alors se transformer en une performativité opportuniste, en recherche d'une finalité quelconque, indifférente à l'impact sur les autres organisations et sur les autres formes de vie.

Cela dit, il est bien évident que la médiatisation peut être en revanche une ouverture de l'organisation à l'ajustement avisé aussi bien qu'à l'innovation, mais à la condition de préserver une dialectique entre la finalité élaborée et la finalisation médiatiquement située. C'est pourquoi on devrait étudier toujours avec une forte aptitude critique le couplage entre les organisations culturelles et les formes de médiatisation, en signalant que la transmission cache une transposition et qu'elle devrait se décliner alors dans une réinterprétation (cf. Rastier 1995). Le mot d'ordre sera plutôt une *trans-mission*, c'est-à-dire une problématisation délicate de la finalisation (de l'implémentation à la circulation environnementale), ce qui va nier tout passage conservatif de l'existant à l'existant ou de l'expérience à l'expérience, selon un véritable *barrage tiers* devant l'« être », tout comme devant la seule « autoréférentialité ».

Pour conclure sur ce point, bien au-delà de l'attestation de la multiplicité des langues et des langages, la médiatisation montre un moteur culturel de tension différentielle et de mobilisation identitaire, en signalant un hiatus entre projet et finalisation qui expose les *valeurs d'existence* et les *valeurs d'expérience* (cf. Fontanille 2007) à des facteurs d'indétermination en amont et en aval. D'ailleurs, le succès culturel des techniques

[15] Cf. Eco (1975, p. 132).

[16] À partir de la tradition luhmanienne, nous avons défini la *possibilisation* comme le déplacement de la gestion du possible du *système* à l'*environnement*, ce qui permet l'irréductibilité de la vie des langages au réservoir interne d'occurrences virtuelles et à leurs combinaisons grammaticales.

médiatiques ne se mesure plus à partir de leur efficience protocolaire, mais sur leur capacité à absorber une dose appréciable de contingence, en reproduisant sur une autre échelle l'exposition à l'indétermination qui serait propre à toute énonciation, surtout en l'absence d'un espace d'implémentation dédié (cf. Goodman 1984), c'est-à-dire d'une enveloppe protective d'autres énonciations. Le média ajoute des conditions d'*expérience* aux conditions d'*existence*, en créant un décalage productif entre les deux : un espace de « jeu ». L'instauration ne suit pas une généalogie médiatique, mais une production « remédiée », accompagnée par une sorte de « sevrage », de désaccoutumance par rapport au domaine d'origine, afin d'explorer d'autres conditions d'appréhension et même d'auto-perception.

3. Retombées sociétales : un petit aperçu

3.1. L'extension hors juridiction et la tension poïétique

La médiatisation ne peut pas être identifiée avec la simple véhiculation, ce qui problématise déjà la transmission de la culture, même en-deçà des aspects interprétatifs toujours impliqués dans cette dernière. La tiercéité du média émerge dans la déconstruction de la notion réductrice de *canal* (cf. Rastier 1995), lequel a poussé, par le passé, à concevoir la communication comme (i) isolée et donc déconnectée de tout appareil d'implémentation en guise de protection de son efficacité et/ou (ii) comme sécurisée seulement par des cadres cognitifs activés par les interactants. En revanche, la scène pratique, au-delà du rôle joué par la communication et par des textes, est toujours enveloppée par d'autres formations discursives et couplée à un cadre institutionnel plus ou moins codé et explicite. La médiatisation touche alors une structuration plus délicate que la simple organisation d'un texte ou d'un agencement de tours conversationnels. Le caractère extensif de la médiatisation, par rapport à une focalisation seulement intensive de la « canalisation », relève donc d'un réarrangement de la dialectique entre *ouverture* et *clôture* de chaque jeu de langage.

Selon la vision réductionniste du canal, la véhiculation ne serait qu'un transport à travers un médium inerte (excipient) de l'activité instauratrice ; au contraire, le médium culturel comporte, dans son action diffusive, une *catalyse* qui restructure aussi l'horizon fiduciaire et implique une certaine imbrication entre ses propriétés et les propriétés des entités sémiotiques hébergées. Comme nous l'avons souligné, le média n'est pas totalement transparent et en tout cas il laisse des traces de ses filtres. Cela réclame une attention particulière sur l'infrastructure médiatique ; en particulier, une sémiotique des supports doit toujours enquêter l'espace *substantiel* de la médiatisation qui peut osciller entre le pleinement « formé » et une résistance matiériste.

En tout cas, les relations entre l'entité sémiotique et son média ne sont jamais réductibles à une tension classique entre la figure et le fond ; il y a des incrustations tout comme des figures énonciatives impliquées dans la présence médiatique même. D'ailleurs, la médiatisation n'est qu'une *tension poïétique de l'implémentation de la culture* qui se décrit paradoxalement comme une émancipation sous des conditions hétérogènes, en essayant presque le jeu de hasard pour être réellement productive. Bref, la condition autopoïétique de la culture passe par un certain oubli des conditions posées à elle-même, ce que la transversalité aléatoire de la médiatisation semble opérer. D'ailleurs, les médias ont une qualité tout à fait exceptionnelle, celle de concilier les tensions communicatives vers les zones *distales* (cf. Rastier 2001) de l'environnement avec l'expérimentation de la pénétration de ce dernier dans les noyaux les plus organisés des domaines sociaux et de leurs institutions (Basso Fossali 2016b).

3.2. Catalyse médiatique et démocratisation

L'ambiguïté de la médiatisation est qu'elle s'annonce souvent comme une révolution transversale aux domaines sociaux et qu'elle représenterait en même temps une économie des valeurs culturelles d'arrière-garde, prête à diffuser avant tout le sens commun, la production de masse, le conservatisme. Tout simplement, la technologie est angoissée par sa propre implémentation publique et son pouvoir catalytique semble corrélé à la vitesse de sa prise sur la masse, condition première pour un positionnement sur le marché. Mais notre visée est, ici, moins d'illustrer une sociologie des médias contemporains que de contribuer plus modestement à une réflexion générale sur la médiatisation en tant que telle. Cela dit, son portrait d'instance *aseptique* dans la véhiculation expressive, *sceptique* dans la diffusion des contenus et *ascétique* par rapport au « poids » des implications politiques n'a pas résisté à la confrontation avec l'histoire, bien que l'« innocentisme » du média (il est neutre en soi et il est penché vers le mal ou le bien selon des finalités hétéronomes) soit encore bien répandu et défendu. D'ailleurs, on a répondu à cette version édulcorée avec une culpabilisation prééminente, à partir d'une lecture captieuse du slogan de McLuhan « the medium is the message ». La nécessité de la théorie s'explique donc par l'exigence de sortir de telles visions radicalisées et antinomiques, afin d'étudier de manière moins idéologique les catalyses opérées par les médias.

D'une part, le support ne se substitue pas aux entités sémiotiques convoquées dans une scène communicative, même quand cette dernière ne pourrait pas se constituer sans la prestation médiatrice d'un dispositif technique. D'autre part, le média ne peut qu'activer une restructuration des valorisations et des modalisations, y compris de l'horizon fiduciaire et des évaluations épistémiques. En plus, sur le plan expressif, la médiatisation implique une texture renouvelée de l'action (instauration), accompagnée d'ailleurs par une nouvelle texture de l'événement aussi (réception), ce qui réalise proprement l'extension environnementale de la tiercéité, dont les filtrages sont toujours une reconfiguration des couplages sémiotiques et, donc, des conditions d'énonciation et de communication.

Le rôle de « facilitateur » du média peut être perçu soit comme transitif, en prolongeant une circulation du sens là où elle deviendrait autrement impossible, soit comme intransitif, vu que les conditions d'accès à la logique technique du média sont finalement moins asymétriques que les conditions de départ. En ce sens, la tendance à l'adoption bilatérale d'un média de la part des partenaires (inter)culturels semble engendrée par une sorte de provocation « douce » : s'élever à la compétence technique demandée par une correcte exploitation du média peut être aussi une disponibilité à s'adapter au niveau de l'interlocuteur. C'est pourquoi l'histoire des médias a difficilement vu le développement des emplois « tranquillement » élitistes. L'accès à la technologie médiatique est poursuivi alors comme une démocratisation simulée où le dispositif semble alléger le poids des capitaux sociaux déjà acquis, sans les attaquer pour autant.

Si le caractère prescriptif du média est immédiatement perçu dans la communauté sociale, c'est parce que, de manière implicite ou inconsciente, il est vu comme un facteur environnemental, comme une source de nouveaux enveloppements culturels. En effet, la médiatisation s'impose comme une interface entre le niveau d'élaboration et de traitement des objets et celui des pratiques d'interprétation et de jouissance, ce qui conduit à la promotion des formats (versant expressif) et des statuts (versant sémantique) *ad hoc* des entités sémiotiques. Toutefois, dans sa restructuration d'une actantialisation communicative et, donc, d'une confrontation sociale, la médiatisation inscrit ce formatage tactique préventif dans un réseau d'instances instauratrices et médiatrices concurrentes, produisant ainsi des

conséquences indéterminables à l'avance. C'est pourquoi la recherche d'un caractère *spécifique* de chaque média a coopéré de manière involontaire à leur codification institutionnelle, en montrant en même temps la faiblesse du point de départ, vu le caractère environnemental et aspécifique que la médiatisation implique.

3.3. La déspécialisation et les reterritorialisations malaisées

La propriété catalytique des médias ne consiste pas en leur pouvoir unilatéral, mais dans leur capacité à déplacer les enjeux sémiotiques de l'héritage culturel et à alléger ainsi les poids sociaux déjà attestés et contraignants, avec leurs différences dramatisées et leurs légitimations incrustées. Les médias ouvrent finalement de nouveaux vides communicatifs (Basso Fossali 2016b), des terrains apparemment plus sauvages pour les énonciations, en les invitant à thématiser des confrontations inexplorées et à établir des connexions inédites. La restructuration des variables sensibles n'est que le passage obligatoire à travers cette « dynamisation sourde » du social, opéré par la tiercéité du média afin d'entendre et de se faire entendre différemment. En plus, aujourd'hui, cet avancement technologique qui opère une déspécialisation paradoxale de la société de la communication s'articule avec la réduction des interfaces et les avancements exceptionnels dans l'élaboration des prothèses, ce qui semble conduire vers l'exploitation des réalités virtuelles, même au profit d'autres formes de socialisation, apparemment affranchies des ancrages identitaires.

La dés-autonomisation des domaines est d'ailleurs le corollaire d'un poids de plus en plus éthéré de la médiation, ce qui s'accompagne d'un *redoublement de la société* (Luhmann 1996). Le caractère invisible et omniprésent des filtres médiatiques, vu leur nature désormais tacite, finit par activer une autoréférentialité forte des dispositifs, qui s'imposent comme des systèmes de référence où il y a l'illusion d'une vision stratégique absolutisée, intégrée et dépourvue des restrictions classiques des domaines institutionnels. Le paradoxe est alors une pénétration interstitielle des médiations dans la fiction d'une performativité optimisée de chaque instance systématique. Cette contradiction ne peut que conduire la société à un état d'émergence continue, avec la perception d'un risque de perte d'un contrôle qui n'a jamais vraiment existé : il n'y a que des agences communicatives conspiratrices (Jameson 1992). Cela ne peut corroborer l'idée qu'il y a eu un développement d'une culture médiatique « spectrale », qui évite de constater ses pathologies pour lutter en faveur d'un passé originel, et surtout d'un futur passé, d'un progrès promis, seulement fantasmé(s).

D'ailleurs, entre l'exemplification d'un patrimoine préexistant et la restructuration identitaire des entités culturelles diffusées, la médiatisation institutionnalisée demande une sorte de désistement au questionnement des altérations apportées, afin de ne pas déstabiliser l'enracinement identitaire des partenaires de la communication. L'imposition d'un environnement médiatique codé semble suggérer une continuité expérientielle même là où il y a une hétérogénéité des instances convoquées, qu'elles soient originelles ou des simples succédanés.

La reterritorialisation forcée des médias semble engendrer une retraite progressive de filtres sémiotiques spécifiques, une homogénéisation qui réduit les hiérarchies entre les énonciations et suggère une perméabilité entre des économies sémiotiques douées des ancrages les plus disparates. Pourtant, l'appauvrissement des mailles structurelles cache une exemplification de conformité mal conditionnée et une réouverture à des contingences imprévues par la logique interne des textes historiques hébergés. Certes, afin de résoudre ce *reconditionnement* dérangeant et anarchique, la textualité peut bien accepter de se soumettre et d'introjecter la « logique » du média, de manière à transformer de nouveau un en-

vironnement en un espace d'implémentation privilégié. Il va sans dire que l'industrie médiatique ne doit pas trop se préoccuper pour trouver des auteurs zélés.

4. Puissance médiatique et contrôle institutionnel

4.1. Fenêtre théorique sur le rôle des médias dans la sémiotisation

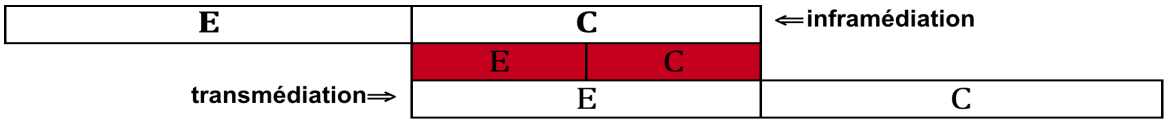
La sémiose en acte ne peut pas se limiter à une articulation déterminée entre une expression (un signifiant répertorié) et un contenu (un signifié figé), car elle est affectée par une dynamisation toujours imperfective qui relève de trois facteurs :

(i) la *finalisation syntaxique* : le procès, comme logique du système, se traduit dans un traitement continu du sens qui ne reconnaît que des passages énonciatifs et des phases narratives (la gestion de la signification relève toujours d'une *sémiose implicative* par rapport au *devenir*) ;

(ii) la *résonance paradigmatique* : chaque production sémiotique n'est que la résolution locale d'une concurrence avec d'autres solutions énonciatives. Il s'ensuit que la réalisation discursive effective reste toujours enveloppée par une « archéologie du possible » qui va qualifier les reprises des formes, les exclusions, les inclusions allusives, les innovations formelles (l'apparente subjectivité de l'énonciation relève toujours d'une *sémiose positionnelle* par rapport aux systèmes et à leur environnement de travail) ;

(iii) le *repliement réflexif* : l'énonciation, qui se voudrait autonome, rencontre, dans son instauration, des supports et d'autres formations sémiotiques, qui obligent à accepter une certaine « perméabilité » et par conséquent des *catégories participatives*, selon l'acception de Hjelmslev. Cela active un parcours énonciatif réflexif qui vise à opérer des dissimilations d'instances, tantôt sous forme de *trans-médiation* (réflexivité *productive*), tantôt sous forme d'*infra-médiation* (réflexivité *rétroductive*, vers les conditions de possibilité de l'identité sémiotique traitée). C'est pourquoi la culturalisation de l'appréhension et de la production du sens relève toujours d'une sémiotisation de deuxième ordre et plus généralement d'une *sémiose récursive*.

Cela peut nous conduire à relire aussi les *métasémiotiques* dont l'élaboration ne renvoie pas à une opération codique qui « corrompt » (selon une clé connotative) ou « sublime » (selon une aspiration métalinguistique) la forme d'origine ; elle relève en revanche d'une médiation qui va complexifier la signification, selon (i) une densité (infra-médiation) ou un raffinement majeur (trans-médiation) des pertinences appliquées et (ii) une exposition spécifique à l'indétermination de l'environnement d'interprétation.



Pour ce qui concerne l'infra-médiation, nous pouvons préciser mieux les points suivants :

a) le média n'opère qu'une *repertinentisation* (Eco 1975, p. 333) de l'arrière-plan des opérations énonciatives et productives en tant qu'enveloppe sémiotique susceptible d'en soutenir et partager le destin (durabilité et diffusion) ; cette contribution ne peut que resémantiser son existence et affirmer sa présence diaphane à travers des incrustations (coalescence des traits) et des ajustements des énonciations (formats et statuts *ad hoc*), ce qui

semble « densifier » la territorialisation et donc la « prise » des formes sur un environnement de référence ;

b) si la trans-médiation technologique ne peut que déboucher sur une remédiation qui tend à stimuler des réinitialisations de la culturalisation (entre autres, la « mutation » perceptive et l'élaboration métalinguistique, laquelle peut en découler en raison d'une transformation épistémologique), l'infra-médiation offre une ligne de déformation cohérente, transversale, en redessinant une densité d'interconnexion qui représente une autre dimension de la sémiosphère exploitable par les formes de vie : l'ordre de la justification et de l'éthique, là où chaque émancipation et chaque raffinement se révèlent inachevés et incrustés de cohabitations encore compromettantes.

Quant au schéma ci-dessus, il a seulement la fonction de suggérer qu'il n'y a pas de resémiotisations sans l'intervention d'une médiation transversale et que le passage métasémiotique d'une signification à l'autre reste moins un facteur explicatif qu'une donnée à expliquer par voie d'analyse. D'ailleurs, l'adoption en sémiotique du paradigme de la *complexité* supposerait que chaque schématisation n'est qu'un cadre diagrammatique valable pour la détection des médiations encore manquantes. À la place d'un réductionnisme concessif, le schéma peut bien (se) revendiquer (comme) une piste heuristique encore ouverte, perméable à d'autres actants de contrôle et sensible aux ruptures de la linéarité géométrique qui nous obligeront à élaborer d'autres schématisations.

Cela dit, notre contribution devrait entrer davantage dans la modélisation des relations entre (a) le plan de l'expression des textes et des objets, (b) les structures d'implémentation des cadres institutionnels, (c) la texture diaphane des supports médiatiques. Le risque de la schématisation ne pourrait qu'apparaître opportun afin de constater pleinement les conséquences de nos argumentations qui visent (i) à problématiser le rôle des appareils institutionnels d'implémentation, au-delà de la présence des structures *épitextuelles* et *péritextuelles*, et (ii) à contester la réductibilité des médias à de simples véhicules d'information. L'implémentation est *topicalisante*, *préservative* et *résistante*, préoccupée des activations des valeurs patrimonialisées ; la médiatisation est *fuyante*, *diffusive* et *infiltrante*, consacrée à jouer la carte de l'extension de pertinence et de l'interpénétration des domaines sociaux. Est-ce que la résistance à se doter d'une schématisation s'explique cette fois par l'hétérogénéité de la conceptualisation de l'espace sémiotique même, vu que la textualisation, l'implémentation et la médiatisation ne se rejoignent pas dans un même plan actantiel, mais seulement à travers des catalyses et donc par le biais de structurations articulatoires locales ?

Les relations entre l'*espace d'implémentation* et un *terrain de jeu de langage* relèvent d'une séparation *statutaire*, afin de dissocier les fondements de certaines *valences* des opérations sur les *valeurs* qui en sont affectées. L'« osmose » locale entre les deux espaces de pertinence ne peut que provoquer une déstabilisation des finalisations respectives par rapport à un couplage culturel qui assurait précédemment des marges efficientes de manœuvre ; ou plutôt la confluence reste une illusion, un trompe-l'œil, car la suture expressive permanente serait une véritable catastrophe catégorielle et modale pour le domaine social concerné.

Nous avons élaboré une schématisation de cette « séduction » insoluble entre le cadre d'implémentation et l'œuvre dans quelques contributions récentes (Basso Fossali 2015c ; 2016b). Toutefois, on devrait aborder ici la relation entre les espaces énonciatifs (d'implémentation ou d'instauration) et l'espace médiatique, dont la caractéristique principale est de combiner sa texture fine, capable de s'insinuer et de soutenir le plan d'expression des instances institutionnelles et textuelles, avec sa dissolution dans l'environnement, ce qui atteste une disponibilité à jouer jusqu'au bout le rôle d'instance « tierce » qui renonce à préserver l'autonomie de sa composition structurale et identitaire. L'actantialisation séparée

mais combinée des espaces d'instauration et d'implémentation d'objets, qui est la condition de possibilité de la *mémoire culturelle*, se transforme médiatiquement en une tension bipolaire qui est à la base, en revanche, des processus catalytiques de la culture ; cette tension soutient à la fois la multiplication d'occasions de scénarisation actantielle (le média favorise la communication là où autrement elle serait impossible) et un dépassement de toute frontière praxique, s'ouvrant ainsi sur une redéfinition des conditions perceptives. Le média est une enveloppe *auratique* qui trouve sa consistance réactive seulement là où elle trouve des projets sémiotiques : grâce à sa tiercéité, le média offre des supports à l'instauration et des dispositifs à l'implémentation, sans détruire la fiction d'une polarisation sociale d'instances différenciées. D'une part, le média a une expression « répondante » ; d'autre part, il s'étend « à géométrie variable » ou comme une matière dispersée dont la sémiotisation reste en puissance. Devant une institution, le média opère un recadrage du point de vue prévu par les appareils d'implémentation, mais il peut interpénétrer des domaines différents à partir d'une sorte de « rémission » des points de vue et des finalisations.

La banalisation du média a été pratiquée comme une sorte d'exercice apotropaïque face à son pouvoir social ; aujourd'hui il faudrait reconnaître qu'il reste un objet d'étude difficilement traitable par la théorisation classique. On pourrait avancer l'hypothèse qu'il représente une sorte de *sémiotisation négative*, où les expressions et les contenus semblent presque se repousser. La rencontre avec des organisations codées va provoquer une sorte de glissement entre l'*antisémiose* du média et les signes *domanialisés*, en stabilisant progressivement un « chemin de roulement » qui va comparer différentiellement deux vitesses et deux textures : les dynamiques actorialisantes qui débouchent sur la circulation convergente d'objets médiatés, et les *cénesthésies* ambiantes qui ré-impliquent leurs formes de vie dans l'espace distal, en montrant un horizon destinal à resignifier. Hors de la prise sur les appareils et sur les objets culturels, le média reste « atmosphérique », un environnement qui réserve un champ météorologique de catalyses improbables, donc informatives, une fois réalisées. Il est clair alors que l'*antisémiose* du média s'oppose aux contraintes des architectures culturelles et réserve un nouvel rôle de protagoniste au corps, ce que la médiologie souligne aujourd'hui avec insistance (cf. Hansen 2004). C'est pourquoi la médiatisation peut conjuguer une finalisation protocolaire des « produits » culturels, qui demande le respect des certaines « recettes » de base, avec l'apparence d'un espace ouvert à l'exploration perceptive : en effet, c'est un environnement « sensible » dépourvu de préjugés actoriels, vu que les traits figuratifs sont libres de circuler, les identités accueillies n'étant désormais que *spectrales*.

4.2. Petite synthèse sur la complexité de la médiatisation

L'environnement de référence est un produit négatif des médiations, lesquelles peuvent le densifier de nouveau ou le transposer à des fins de raffinement, selon une dialectique entre l'ordre des justifications et l'ordre des projets qui seule peut résoudre le manque de fondements ultimes de la culture. La médiatisation exhibe la caractéristique de conduire les termes dialectiques à une distance critique extrémisée, là où l'infra-médiation signifie une reproblématisation de l'autonomie des institutions et de leur langage interne et là où la trans-médiation implique une réinitialisation, une remédiation globale des conditions de perception et d'autoréflexion épistémologique.

Cette tension dialectique, exacerbée par la médiation technologique, ne peut que contester toute interprétation trivialement transmissive de cette dernière. D'ailleurs, une vision épidémiologique de la culture n'est qu'une posture pour accompagner une crise d'un paradigme interprétatif dans notre société, en laissant jouer librement son rôle à la

médiatisation, sans exercer aucun contraste critique. Les sciences sociales ont compris comment se confier au jeu de hasard. En ce sens, l'ignorance des savoirs sémiotiques peut aller de pair avec l'attestation du pouvoir médiatique, en transformant la célébration d'une économie d'explications causales dans l'attestation de l'évidence empirique, de l'impact quantitatif. Par contre, l'ordre de complexité que la sémiotique invite à prendre en compte implique :

(i) la double contingence des supports et des signes supportés, ce qui oblige à connecter deux généalogies qui passent de l'étrangeté à la familiarisation ;

(ii) la transposition de finalisation, la « trans-mission » qui seule peut recadrer radicalement les enjeux (re-médiation) ou s'enraciner de nouveau dans un héritage culturel, en participant de métamédiations déjà actives et coalescentes.

Bref, il y a au moins deux ordres d'analyse à réaliser : d'une part, l'actantialisation de la scène médiatique et, d'autre part, l'arrangement actoriel (position, implication, réflexion). Cela montre bien le passage qualitatif entre l'*implémentation*, qui relève d'une série de compléments énonciatifs pour l'interprétation réglée (codée et légitimée) de certaines identités « objectales » et « subjectales », et la *médiatisation*, laquelle prévoit une réouverture infra-médiale et trans-médiale des fondements institutionnels et des conditions environnementales d'exercice de leurs fonctions et de leurs actes de langage. Cette réouverture veut dire que la saisie linguistique et la saisie phénoménologique des terrains de confrontation culturelle n'ont plus de relation économique qui répond aux opérations autonomisantes des domaines sociaux institués ; bref, la médiatisation réinitialise les conditions d'auto-perception de la société et les « vagues » de la remédiation donnent une forme de vie dynamique, fluctuante et indéterminée même aux dispositifs, lesquels avaient imposés par le passé une certaine refiguration des autres entités culturelles[17].

4.3. La puissante sémiose défective de la médiatisation

Le média est donc un terrain d'expression « aspécifique » qui redessine les conditions écologiques de perception et d'énonciation, en demandant des justifications nouvelles aux institutions[18]. Pourtant, cette resémiotisation puissante peut aller de pair avec une fluidification déproblématisante des ajustements pratiques, car la médiatisation peut simuler un conservatisme de façade et en même temps donner l'impression d'un vaste horizon d'opportunités transversales. Du reste, la médiatisation est à la fois l'expression d'un cadre social d'institutions qui l'ont produite et instaurée et la négation que la transposition des conditions communicatives des identités puissent être soutenues et légitimées par les formes d'organisation précédentes. L'ambition médiatique initiale cache normalement sa trahison finalisante.

En outre, il y a une rhétorique spécifique du média qui est toujours *tierce* en rendant chaque interaction « impaire » ; d'une part, il affiche des structures plus faibles, presque transparentes afin de se proposer comme un support « au carré » (il va « remédier » les supports d'origine des objets) ; d'autre part, il peut laisser entendre une certaine supériorité, sa tiercéité élective qui finalement restructure la scène communicative, en influençant les hiérarchies habituelles jusqu'au moment où il impose sa présence impérative (pour exister socialement, il faut être médiatisé). L'ambiguïté de son pouvoir est liée à cette attitude

[17] En ce sens, l'idée d'assumer les médias comme une simple technologisation de la scène d'implémentation révèle pleinement son réductionnisme.

[18] On se trompe toujours dans l'anticipation abusive du caractère informatif, éducatif, politique, etc., des (nouveaux) médias.

apparemment concessive, vu qu'il autorise les entités culturelles diffusées à s'efforcer de nier ou d'ignorer la forme d'organisation médiatique qui les soutient ; mais il attend seulement que l'accoutumance se transforme en dépendance.

Toutefois, si la dénégation de l'influence médiatique est toujours alambiquée et obtuse, il faut reconnaître aussi que la puissance médiatique est relativisée par l'impossibilité d'opérer une réattribution véritable de la production sémiotique supportée, ce qui fait souffrir les détenteurs d'un pouvoir médiatique d'une faiblesse chronique dans l'élaboration autonome des valences. L'autoréférentialité médiatique est alors contrebalancée par des indices communicatifs qui pointent vers un « ailleurs », ce qui semble pousser les médias vers le recours à la mythification : s'il y a une hétéronomie des valences, sa source doit être au moins non localisable et sans reconstitution historique possible.

Toutefois, l'auto-historisation d'un média, à travers ses opérations métadiscursives, ne doit pas être seulement cataloguée comme une tentative pathétique, car les conditions de mythification restent à sa charge. On fait alors confiance à l'indétermination médiatique, on tente le sort, comme si l'implication dans sa tiercéité était moins la garantie d'une nouvelle existence (préservation) qu'une implication dans un autre ordre expérientiel et opérationnel. Le succès virtuel est d'ailleurs préférable à la pleine marginalisation sociale, même si on finit par entériner le propos que le non-médiatisé soit immédiatement perçu comme inactuel.

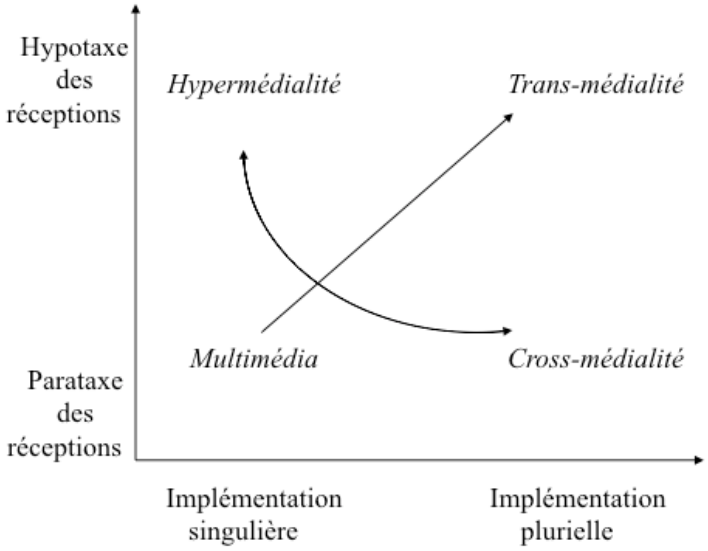
4.4. L'économie des remédiations

Si les alternatives dans la production du plan de l'expression sont limitées par le médium, la communication est moins dispendieuse, mais moins informative aussi[19]. Toutefois, cette idée qu'on doit économiser les formes d'autant plus que la diffusion est vaste et aspécifique ne semble plus une véritable contrainte pour les *métamédias*, qui font de leur versatilité un principe-clé de leur compétition technologique. La médiatisation actuelle peut multiplier les formats, non seulement tolérer leur coalescence historique, comme si la diversification d'éditions pouvait alimenter une pluralisation de contacts et d'achats et finalement une anti-économie de la réception. L'économie ascétique des vieilles technologies de communication laisse de plus en plus la place à la tendance proliférante et superfétatoire des hypermédias et des exploitations trans-médiales. Cela explique aussi la dissimilation nécessaire entre, d'une part, une *trans-médiation* transitive qui conduit à une véritable remédiation et, d'autre part, une trans-médiation réflexive (*cross-médiation*) qui s'offre comme une déclinaison et une saturation éventuelle des transpositions médiatiques du même projet culturel. La dépense et le risque de la remédiation, avec sa destination indéterminée vu les réappropriations aspécifiques et incertaines des interprètes, sont alors substitués par l'optimisation d'une production massive apte à la diversification de choix improvisés et au prolongement maximal des consommations.

La *cross-médialité* implique qu'une entité culturelle trouve son identité distribuée dans des manifestations médiatiques différenciées et mises en réseau. Toutefois, chaque manifestation est abordée singulièrement ; la *trans-médialité* seule parvient à une appréhension intégrée de toutes les manifestations de cette entité culturelle, au-delà de leur enracinement médiatique.

[19] Dans la médiatisation, on profite d'une coalescence de deux économies concurrentes : (i) le médium impose des contraintes réductrices ou extensives du plan de l'expression convoqué par les pratiques sémiotiques accueillies ; (ii) à cette sémiose dynamisée en sens ascendant s'oppose une autre économie, celle de l'énonciation qui prime sur les propriétés plus atones du support à travers des interconnexions internes plus denses et capables de développements métasémiotiques majeurs réfléchissant sur les potentialités du médium même.

Afin d'améliorer l'intelligibilité des espaces technologiques, on peut suggérer de distinguer quatre formes de médiations de l'entité culturelle à partir de deux oppositions : implémentation singulière *vs* plurielle et parataxe *vs* hypotaxe des réceptions. Grâce à cette schématisation catégorielle on pourra reconnaître le *multimédia* comme une plateforme d'accueil des entités culturelles polysémiotiques qui respecte leur textualité individuelle à travers une saisie dédiée (fenêtre) ; l'*hypermédia* comme une forme multimédiale qui ajoute la réception simultanée de plusieurs entités culturelles ; le *cross-média* comme une pluralisation des plateformes technologiques pour s'ajuster aux formes transcendantes de manifestation de la même entité culturelle ; la *trans-médialité* garantirait en revanche un cadre synoptique de réceptions simultanées des formes transcendantes de manifestation.



4.5. Le contrôle institutionnel

Comme nous l'avons suggéré, dans la gestion des variables spatio-temporelles et dans la refiguration de la dialectique entre l'actantialité et l'actorialité, la médiatisation opère des formes d'enveloppement des scènes pratiques. On parle d'« enveloppement » car la médiatisation active une sensibilisation spécifique aux conditions d'existence ; en plus, la récursivité de la sémiotisation qui s'exprime à travers le média est antinomique, car son pouvoir « enveloppant » va de pair avec le caractère presque « auratique », impalpable, de sa figure sociale et la diaphanéité de ses opérations de filtre. Cela laisse ouverte la question de la « direction » du média, sur le plan de la gouvernance (actorialité) tout comme de sa syntaxe « filtrante » (actantialité).

Scénarisation au carré, la médiatisation offre de nouvelles chances aux identités sociales, à partir de ce qui échappe encore aux conduites habituelles, réglées par des jeux de langage qui auraient bien d'autres possibilités structurelles et d'autres combinaisons possibles. Or, la médiatisation semble faire passer au second plan la stabilité des praxis et l'autonomie des domaines afin de montrer l'exploitation possible de ce qui échappe à un premier contrôle codique et énonciatif (une nouvelle matière de contenu est enveloppée en vue de nouvelles sémiotisations) ; cependant, comme nous l'avons vu, la licéité sociale de la remédiation passe exactement par la subordination de la dynamisation au continuïsme, voire au conservatisme des institutions. L'échappatoire du média semble demander un surplus de métadiscours afin d'enrégimenter ce qui a été déconditionné et indéterminé ; paradoxalement, l'irritation des

institutions peut devenir un prétexte pour augmenter leur production des contraintes, ce qui contraste avec les retombées infra-médiatiques qui inviteraient à justifier de nouveau, en revanche, les fondements du contrôle social et la rationalité des dispositifs. Normalement, on cherche à faire passer la réflexion sur l'impact infra-médiatique comme une mission d'arrière-garde, face à l'avenir fructueux d'une économie culturelle qui a trouvé un nouvel enveloppement. L'emphase sur le progrès peut alors s'accompagner d'une rhétorique de la remédiation technologique, sorte d'*Aufhebung* de la culture qui l'a exprimée. En ce cas, l'épopée du média devient le refoulement des antinomies internes à la culture au profit de l'avènement d'une époque nouvelle.

5. L'axe médiatique

5.1. Désarticulation des niveaux d'organisation et compénétration des instances

Par rapport à la schématisation des plans de pertinence de l'élaboration sémiotique proposée par Fontanille (2008), nous avons déjà remarqué que la vision anatomique doit s'accompagner d'une analyse de différents régimes « physiologiques » et que la progression des niveaux relève d'une relation inversement proportionnelle entre la détermination sémiotique et l'appropriation énonciative (au signe anonyme codé correspond une forme de vie inéchangeable mais aussi indéfinissable). Or, la question médiatique montre bien une physiologie perturbée par des éléments exogènes et transversaux par rapport à la topique pratique. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'aspect crucial de ce facteur incident est la finalisation, vu que la programmation de l'action ne peut vraiment pas simuler avec quelque espoir de succès sa pureté rationnelle et son caractère unilatéral. Ainsi, la stratégie, avec ses agencements d'actions et d'exploitation de réactions, se trouve le plus souvent pré-formatée sous forme de *protocoles*, voire expropriée de son autonomie modale par des dispositifs institutionnels, mais on a vu comment ces derniers finissent par ajouter de nouvelles conditions environnementales. L'équilibre culturel exemplifié par la médiatisation, ou le circuit vertueux de la remédiation, est une compensation entre l'imposition de cadres modaux et l'affranchissement environnemental.

L'axe médiatique est alors ce qui sépare un fonctionnement linéaire des relations inverses entre la détermination sémiotique et l'appropriation énonciative, c'est-à-dire entre, d'une part, l'instauration des signes et, d'autre part, la revendication d'une forme de vie. En particulier, l'axe médiatique se positionne entre les objets et les scènes pratiques, en montrant que l'exigibilité praxique est conditionnée par une animation de la scène qui ne relève pas seulement des perceptions esthésiques et sémantiques, mais d'un espace culturel qui tend à la fois à formater et à animer les cadres d'interaction. Cet espace modal, qui influence les investissements de sens, peut rationaliser et légitimer les prises d'initiatives des acteurs seulement s'il se structure en des domaines qui donnent l'idée d'élaborer des finalisations spécifiques et relativement autonomes.

Le sujet sémiotique est normalement confronté à une animation d'un scénario qui, bien qu'informé par des langages, prévoit aussi une dialectique entre des fonctionnements et des événements. Ainsi, l'objet n'est pas inerte et son statut sémiotique cache une neutralisation, voire une refoulement de son animisme. C'est pourquoi les machines aident les actions mais signalent aussi l'expropriation d'une initiative praxique libre, en exigeant un savoir-faire *ad hoc* entre l'assomption prothétique et la manipulation de l'interface proposée. L'axe médiatique est alors la démarcation d'une restructuration bilatérale des initiatives et des animations, des conditions pratiques et du fonctionnement des dispositifs.

L'animation est un formatage narratif débrayé où la médiatisation signale que la dialectique déjà codée entre système et environnement peut se rouvrir à des conditions hétéronomes et incertaines. Bref, la médiatisation montre que la *rentrée* des dispositifs sur les conditions d'exercice des institutions qui les ont créés n'est pas une simple introjection et anticipation de la logique de ces dernières. Grace à la tiercéité des médiatisations, la saveur particulière d'une culture est toujours une mixtion de « modalisation » et d'« atmosphérisation ».

On sait bien que la césure qualitative entre une scénarisation et l'actantialisation d'une population d'objets n'est finalement que l'abandon d'un *espace transitionnel* où les identités « subjectales » et « objectales » se testent simplement à travers une dissimilation des frontières et un ajustement actantiel par agrégation des forces et des résistances. L'animation médiatique n'est alors que la mise en tension maximale des scénarisations, à savoir la distanciation exacerbée entre les pratiques et les dispositifs, en signalant une antinomie maximale entre l'instauration spécialisée et contraignante d'instances sémiotiques et une appropriation d'un environnement de référence de plus en plus vaste. La résonance culturelle légitime serait liée à des échos de plus en plus différés et/ou éloignés. La pudeur de l'homme de culture s'exprime dans sa capacité d'attendre les finalisations et les légitimations.

Les lieux institutionnels, c'est-à-dire les espaces d'implémentation des dispositifs, ne sont que les membranes qui permettent la séparation entre un environnement et les jeux de langage, ce qui construit un interstice vital entre la possibilisation existentielle pure et l'organisation réglée des échanges communicatifs. La médiatisation semble renouveler cet interstice à travers un dispositif si ambitieux qu'il résulte disproportionné, susceptible de reconfigurer les grammaires institutionnelles. En outre, la pluralité et l'hétérarchie des institutions favorisent des contrôles différenciés et partiels de la contingence, ce qui rend plus perméable et diffus l'environnement médiatique ; il peut pénétrer partout jusqu'au point de dépasser l'hétérogénéité institutionnelle avec une sorte de redoublement du monde de la référence.

Comme nous l'avons suggéré, la mobilisation des valeurs par les acteurs et l'animation des scénarios par les institutions semblent montrer des tensions dynamiques que le média peut envelopper de manière à possibiliser de nouveau leurs compositions et leurs contrastes, selon une série d'effets antinomiques : une sorte de re-naturalisation des contraintes imposées (impact trans-médiatique) et une ré-interrogation des justifications (impact infra-médiatique). D'ailleurs, le spectacle de la déterritorialisation institutionnelle est cultivé comme le versant extrinsèque d'un écran qui peut bien cacher des reterritorialisations progressives de la part des pouvoirs.

Dans la théâtralisation de la culture, nous avons besoin de deux fictions : l'autonomie des instances instaurées et une implication commune régulatrice. Il y a donc deux axes de scénarisation, linguistico-énonciative et médiatico-situationnelle, qui résistent à une articulation solidaire afin de se disposer sur des plans de gestion du sens décalés[20]. Cela permet de transposer à l'infini la dialectique entre existence et expérience identitaires, en procurant un moteur reproductif à la sémiose culturelle avec son caractère imperfectif.

À partir de l'axe médiatique, action et passion, initiative et événement sont transposés dans un cadre de compénétration des organisations du sens, en les obligeant à une réaction re-systématisante. La médiatisation est ainsi entropique et en même temps activatrice des restructurations internes à la culture.

[20] La médiatisation montre finalement la condition originaire de la culturalisation qui doit procéder en opérant sur deux actantialisations en même temps : la structuration de la scène en tant que terrain de jeu et les conditions du réglage hétéronome de ce dernier. L'actant de contrôle médiatique donne du « jeu » au jeu, ce qui est propre à l'émancipation productive de la culture.

5.2. Le rôle de l'interprétation entre déconditionnement et appropriation

L'*interprétation*, en tant que pratique de ré-implication dans la finalité de la production sémiotique, prévoit une mise en scène critique, avec un dispositif de lecture et de jouissance où l'immersion est contrebalancée par la comparaison, l'exigence traductive, l'appréciation détachée, le jugement. L'interprétation ne peut pas attester seulement l'organisation des entités sémiotiques, mais elle doit conduire l'enjeu de la sémiose vers une gestion d'une dialectique qui reste ambivalente, avec des mouvements restrictifs (instauration d'un plan d'existence) et des mouvements ré-implicatifs, qui activent une expérience. Mais il est clair que l'interprétation peut se conjuguer seulement à une infra-médiation[21], à une réinterrogation des finalités sémiotiques et à une trans-médiation qui explore la réouverture du sens du patrimoine sémiotique mobilisé. De manière plus simpliste on pourrait affirmer que les pratiques interprétatives luttent contre une consommation sans rétrospection et un usage sans prospection, sauf que le double filtrage critique que nous pouvons opérer démarre d'un axe médiatique où la territorialisation du sens n'est plus sécurisée par une organisation systématique solidaire et consistante. À travers l'axe médiatique on accepte de passer de l'architecture culturelle à la vie de ses formes en plein air.

Il s'ensuit que les pratiques interprétatives ne sont que le corrélat de la reconnaissance des prestations médiatiques, lesquelles travaillent sur le couplage entre, d'une part, le patrimoine sémiotique (signes, textes, objets) et, d'autre part, les prises d'initiative, les élaborations stratégico-tactiques, les implications toujours en quête de finalités qui sont propres aux formes de vie. Le facteur émancipateur de la culture prévoit que la capacité de traiter la *distalité* d'ancrage des valeurs soit réappliquée à ses productions, de sorte que le couplage entre les acteurs et la sémiosphère ne puisse jamais se contenter d'un ajustement transitionnel. On cherche la juste distance, en acceptant même la désappropriation locale, l'ingratitude institutionnelle aussi.

Au fond, toutes les pratiques interprétatives signalent la réouverture d'une distance, la confrontation des énonciations avec un vide, une absence partielle de protection, ce qui responsabilise l'interprète et lui consigne l'aspect critique d'une opération qui ne peut pas se décliner dans une simple transmission. Le passage par le patrimoine implique, traverse et perturbe l'identité de l'interprète en lui demandant de le transformer dans un parcours qui n'a pas de territoire préalable, mais un environnement qui se fait pendant le chemin.

Aux instaurations obsédées par la restructuration unilatérale du paysage du sens, il faut ajouter les catalyses provoquées par le croisement entre les organisations sémiotiques autoréférentielles et les médiations transversales et apparemment dépourvues de défense, ce qui donne une consistance et une épaisseur sensible à l'expérience culturelle. À travers la médiatisation, la puissance précaire mais concentrée des institutions accepte une tiercéité extensive car encore plus inconsistante, même si susceptible de favoriser de nouveaux couplages entre patrimoine et expérience. Le *nomos* médiatique des dispositifs pousse leurs convocations anonymes à l'organisation qu'ils président dans une raréfaction ultérieure de leur présence, en accomplissent une conjoncture paradoxale entre la célébration et le sacrifice de la culture. La médiatisation est à la fois un achèvement et l'avènement d'une nouvelle

[21] L'*inframédiation* favorise une sémiose globalisante, *rétroductive*, qui enveloppe les entités sémiotiques concernées de manière à rétablir leur condition de diffusion et de pérennisation. Toutefois, cette *rétroduction* ne peut que rouvrir les enjeux de la mémoire culturelle et les valences de son assomption : l'implémentation, qui sécurise l'instauration, ne peut pas empêcher une dynamisation vive et expérimentale.

indétermination ; en tout cas, elle est une complexification du futur, de plus en plus non linéaire et difficile à suturer narrativement.

Cette radicalisation de la tiercéité exprimée par le média ne fait que montrer qu'entre les différents plans d'organisation sémiotique il n'y a pas une immédiate articulation, que l'intégration des niveaux architecturaux de la culture n'est qu'une utopie et finalement une réification des chances sociales de continuer un mouvement d'élaboration instauratrice qui ne craint pas l'infinitisation des frontières. L'intégration souple n'est qu'un cas d'appropriation bilatérale des plans d'organisation selon un ajustement qui suit finalement une rationalité convergente et une axiologie plus ou moins solidaire. On sait bien que le travail de l'interprétation commence exactement quand cette intégration par emboîtements successifs, qui protègent un plan de sens homogène, n'est plus immédiatement exigible. Dans les mouvements interprétatifs, chaque appropriation est imparfaite, relativement inappropriée et susceptible de renégocier encore et encore la justesse de son approche, d'apprendre d'autres finalisations possibles à partir des plans d'organisation de la culture enquêtés. Et finalement l'interprétation tombe dans un terrain où ses cadres d'intégration décalée et toujours renvoyée à des affinements successifs ne sont plus enveloppés comme une frontière souhaitable du traitement du patrimoine sémiotique. Il arrive alors que l'appropriation visée n'est plus ni sous le format de la justesse, ni sous celui de l'enquête herméneutique : la syntaxe culturelle se prolonge vers la possibilisation et ce déplacement du possible du système à l'environnement est réalisé par une tiercéité médiatique qui est l'expression maximale d'une certaine institution, sa proposition d'une refiguration de l'environnement qui ne manquera d'affecter la « génitrice » aussi. La médiatisation est alors saisie comme une « crise » bienvenue et bienveillante, une instance presque aveugle, voire chaotique qui concède toutefois un déconditionnement des habitus interprétatifs afin de réinitialiser des perceptions et des émotions. Cela n'est qu'une motivation renouvelée pour une prise de position de l'interprète, sauf les risques d'une spectacularisation qui n'aime que les surfaces expressives.

Bref, la médiatisation fonctionne comme une exemplification nue de tiercéité, l'initiation à un autre cadre générateur d'organisation, ce qui conduit après coup à s'enfoncer dans des repliements infra-médiatiques ou trans-médiatiques (voir ci-dessus). Dans cette réémergence d'une sorte de « primauté » de la médiation, la possibilisation garde la mémoire culturelle mais lui offre de nouvelles exigences d'intégration internes, des ruptures qui augmentent l'entropie mais qui concèdent aussi des horizons de resémantisation.

D'ailleurs, on a déjà signalé par le passé que la remédiation est aussi une thérapie et que la culture cherche les crises pour s'exprimer au mieux dans les soins administrés à elle-même. Le média touche alors la tension interne la plus délicate de la culture, sa précarité physiologique : il doit réinitialiser deux mouvements antinomiques, celui de la détermination sémiotique, avec des productions, des codifications et des implémentations institutionnalisées, et celui de la ré-implication dans un environnement qui n'a pas de terrains nécessairement prédéterminés. Le média finit par donner du « jeu » aux jeux, en combinant héritage et explosion, appropriation et possibilisation. Ainsi, la médiologie a pleinement le droit de signaler l'impact des remédiations sur une époque.

L'axe médiatique est la ligne d'émergence d'une discontinuité dans la transmission de la culture, signalée par la non-intégrabilité entre les efforts des déterminations sémiotiques (codages, élaborations textuelles et d'objets, organisations institutionnelles) et les protocoles d'implémentation et de gestion des identités culturelles. À la sublimation métasémiotique des pouvoirs instaurateurs des institutions on substitue une infection sémiotique chronique : la médiatisation, la rentrée des dispositifs sur les institutions, ce qui signale une sorte

d'inversion du contrôle et de récusation des caractères appropriés des généalogies sémiotiques[22]. En effet, la célébration des nouveaux médias va de pair avec leur infidélité.

La banalisation des remédiations historiques est encore plus grave si on pense à la complexification des régimes sémiotiques qu'elles apportent. De la reconnaissance des formes on doit passer à l'émergence de formes nouvelles, générées par le croisement contingent de plusieurs instances hétérogènes. Il n'y a pas un ordre caché à valoriser grâce à la médiatisation ; cette dernière procure des transformations non-linéaires, des réarrangements inconséquents, des digressions, des perturbations qui répondent à d'autres perturbations. Plus que la transmission du patrimoine sémiotique tel quel, la médiatisation nous consigne la face négative de l'appropriation, les informations et les compétences encore manquantes, en signalant qu'il y a encore du « jeu », des marges de manœuvres pour réaliser et stabiliser d'autres couplages entre les systèmes identitaires et la sémiosphère de référence. Dans cette complexification, un rôle est joué aussi par les matières convoquées, par le grain des supports, par l'appropriation dissipatrice du média : la médiation ne parle pas distinctement, elle murmure en arrière-plan sa densité éparpillée, son atomisation qui n'accepte plus une analyse selon les répertoires déjà codés. La tiercéité du média opère une réinitialisation puissante car on ne peut pas la regarder en face, la discrimination de sa forme étant momentanément dissipée dans sa contingence catalytique, dans ses filtrages denses et diaphanes.

Références bibliographiques

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2007), « Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, n° 3, « Intermédialité visuelle », Limoges, Pulim, p. 11-55.

— (2008), *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli.

— (2009a), « L'espace du jeu », *Nouveaux Actes Sémiotiques* (en ligne), http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2801.

— (2009b), *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Roma, Aracne.

— (2011), « Organisation et politique des valorisations. Petite réflexion autour l'écologie de la communication », *Communication & Organisation*, vol. 39, p. 73-93.

— (2012a), « Possibilisation, disproportion, interpénétration: trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie en sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 115,http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4138

— (2012b), « À nous la philologie. L'implémentation numérique du cinéma et l'identité filmique dans l'horizon théorique de Gérard Genette », *Cinéma & Cie*, vol. XII, n° 18, Spring 2012, p. 101-12.

— (2013), *Semiotica a prova d'esperienza*, Milano, Unicopli.

— (2015a), « Émancipation et disproportion : pour une problématisation de la notion de culture en sémiotique », *in* P. Marillaud (éd.), *Culture et valeurs*, Toulouse, Université Jean-Jaurès, p. 65-81.

[22] Dans les écrits autographes de Saussure on reconnaît l'« essence double du langage » tout à faite particulière car, d'une part, le signe n'est que local, arbitraire, indifférent à la visée transmissive, d'autre part, il est comme le personnage de la légende, un objet qui vit de son statut transcendant par rapport aux versions énoncées. Ainsi, le signe n'est qu'un piège dans l'investissement énonciatif vu que les tours de la parole entre les acteurs sociaux continuent à signaler une crise endémique de la transmission dont le signe est porteur sain. L'infection sémiotique conduit à la défaillance de toute transmission simple : la transmission culturelle n'est qu'une intermittence légendaire et toujours apocryphe.

— (2015b), « Le rythme étranger et la catalyse ponctuelle de la culture. Dialogues possibles entre Barthes et Lotman », *Signata*, n° 6, p. 447-62.
— (2015c), « L'interprétation dans son espace phénoménologique : jeux de langage et implémentation publique », *Metodo*, vol. 3, n° 1, p. 113-38.
— (2016a), « La remédiation directe : reconfigurations de la scène énonciative en temps réel », *in* T. Migliore (éd.), *Rimediazioni. Immagini interattive*, Roma, Aracne, p. 59-82.
— (2016b), « Les espaces de l'énonciation sous la sollicitation de leurs vides : le discours comme optimisation de l'expérience », *in* M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. Tore (éd.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, p. 388-413.
BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, The MIT Press.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
FONTANILLE, Jacques (2007). « Paysages, expérience et existence », *in* I. Marcos (éd.), *Dynamiques de la ville. Essais de sémiotique de l'espace*, Paris, L'Harmattan.
— (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
GOODMAN, Nelson (1984), *On Mind and Others Matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.); trad. fr. part. *L'art en théorie et en action*, Paris, L'Éclat, 1996.
HANSEN, Mark B.N (2004), *New Philosophy for New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
JAMESON, Fredric (1992), *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press.
KRAUSS, Rosalind (1999), « *A Voyage on the North Sea » : Art in the Age of the Post-Medium Condition »*, London, Thames and Hudson.
LATOUR, Bruno (2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
LUHMANN, Niklas (1996), *Die Realität der Massenmediem*, Oplande, Westdeutscher Verlag.
MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.
— (2013). *Software Takes Command*, London-Ney York, Bloomsbury Academic.
PEIRCE, Charles Sanders (1906), *Logic Notebook* (1865-1909), MS 339.
RASTIER, François (1995), "Communication ou transmission ?", *Césure*, n° 8, p. 151-95.
— (2001), « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Journal des anthropologues*, n° 85-86, p. 183-219.
— (2011), *La mesure et le grain*, Paris, Champion.

La mémoire comme médiation sémiotique : valeurs, stratégies et figures de la reconnaissance

Antonino BONDÌ,
LIAS-IMM
École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris)

Préambule

En présentant son étude désormais célèbre consacrée aux relations entre phénoménologie de la mémoire, épistémologie des sciences historiques et méditations sur l'oubli, le philosophe Paul Ricœur avouait être atteint par un *trouble* devant la prolifération des manifestations *politiques* de la mémoire – « pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire[1] » et de l'oubli, écrivait-il. Pour Ricœur, la mémoire et l'oubli forment un couple indissoluble et se constituent comme deux forces dynamiques s'équilibrant entre elles de façon ininterrompue. Il s'agit d'un équilibre nécessaire et pour autant intrinsèquement précaire qui se manifeste dans des *traces* – mnésiques, neurologiques, documentaires et culturelles. Un équilibrage, donc, une tension permanente entre des instances qui ne peut pas être statique, aussi bien dans les configurations et dans la fixation des valeurs partagées par les communautés que dans la circulation sémiotique, figurative et figurale des traces elles-mêmes.

Le statut du concept de *trace* a toujours représenté pour la sémiotique un défi important. Cet article essayera d'aborder, à partir de la question de la *mémoire* comme opérateur sémiotique, le statut de la *trace*, et de montrer qu'en tant que ressource particulière, la mémoire est un *lieu* propre de la médiation sémiotique. Nous entendons par médiation sémiotique, du moins au premier abord, toute forme de *reprise* et de *relance* des formes sémiotiques et toute *transposition* possible d'une ressource dans tout contexte possible. Nous y reviendrons par la suite. Nous envisagerons de comprendre la *médiation sémiotique* qui est à l'œuvre dans la mémoire (comme processus cognitif et comme lien social fabriquant des identités), en tant qu'opération cognitive définissant la *sémiose*, celle-ci entendue à son tour comme *construction des formes* et en même temps comme *perception environnementale*[2]. Il s'agit de mettre en place une perspective écologique de la sémiose, et de voir que la médiation est un opérateur de *complexification* par des actions inépuisables de reprise et de re-valorisation.

1. Mémoire et oubli : fabrique(s) d'identités et moteur(s) de médiations

Lorsque l'on aborde le couple « mémoire-oubli » dans leur relation et leur concurrence dynamique, comme il a été suggéré par Ricœur, on peut d'abord remarquer que mémoire et oubli permettent aux sujets la construction de leurs existences avec des scansions temporelles plus ou moins bien déterminées (le passé, le présent ou le futur), ainsi que les programmations énonciatives et praxéologiques encadrant l'ensemble des actions autant individuelles que

[1] Ricœur (2000, p. 9).
[2] On trouvera une discussion sur cette conception de la sémiose comme *perception sémiotique* et comme *construction perceptive* dans Bondì (2012) et Bondì (2015).

collectives[3]. Il s'agit d'une dimension de *programmation* et d'organisation de la sémiosphère temporelle qui ne néglige pas la dimension d'improvisation, de fragmentation et de fractionnement nécessaire et propre aussi bien à la mémoire qu'à l'oubli. De ce point de vue, Bertrand Gervais a montré que l'oubli et la mémoire se manifestent comme des sortes de *prothèses cognitives* ou plutôt comme des *forces cognitives*[4] indéniables et indépassables, que l'on peut capter toujours tant en amont qu'en aval des dispositifs narratifs et de construction d'identités ainsi que des performances énonciatives[5]. En s'appuyant sur une suggestion de Paul Valéry, pour qui « l'oubli est l'adaptation de l'être au présent de l'esprit », ainsi que sur les observations de Pascal Quignard, ayant souligné à son tour que la mémoire est « d'abord une sélection de ce qui est à oublier, ensuite seulement une rétention de ce qu'on entend mettre à l'écart de l'emprise de l'oubli qui la fonde[6] », Gervais remarque que l'oubli se présente comme l'un des moteurs premiers de notre pensée, s'imposant dans un moment de déséquilibre et de fractionnement de n'importe quel paysage mémoriel plus ou moins partagé. Cela se met en scène non pas par des stratégies intentionnellement construites et étayées, mais par une sorte d'*imposition* ou de *survenance* non délibérée et inconsciente, de même que dans le *musement* chez Peirce : « on ne peut se forcer à oublier, comme on ne peut se forcer à muser. Ce ne sont pas des choix, mais des événements cognitifs[7] ». D'ailleurs, cette position est en résonance avec celle de Ricœur lui-même dans son commentaire critique sur la pertinence des travaux neurologiques concernant la mémoire, et plus spécifiquement sur l'effacement des *traces mnésiques*. Le philosophe français pensait que « l'oubli a partie liée avec la mémoire », et en concluait que les stratégies de l'oubli, ainsi que dans certaines conditions « sa culture digne d'un véritable *ars oblivionis* », obligent à ne pas classer cet oubli par l'effacement des traces mnésiques. Déjà au niveau biologique, il faut voir dans le phénomène d'effacement des traces le lieu où fait son apparition l'« idée paradoxale » – pourtant prolongeable dans d'autres domaines de l'expérience humaine – selon laquelle

> l'oubli peut être si étroitement mêlé à la mémoire qu'il peut être tenu pour une de ses conditions. Cette imbrication de l'oubli dans la mémoire explique le silence des neurosciences sur l'expérience si inquiétante et ambivalente de l'oubli ordinaire. Mais le premier silence est ici celui des organes eux-mêmes. À cet égard, l'oubli ordinaire suit le sort de la mémoire heureuse : celle-ci est muette sur sa base neuronale. Les phénomènes mnémoniques sont vécus dans le silence des organes. L'oubli silencieux est à cet égard du même côté silencieux que la mémoire ordinaire. (Ricœur 2000, p. 553)

Donc, il y aurait une *complémentarité* originaire et constitutive entre mémoire et oubli, qui ne va pas sans tensions internes rendant inlassablement et intrinsèquement *dramatique* – et nourrie d'une forme *d'intrigue* constitutive du sens – chaque emprise de la mémoire ayant affaire à la *reconnaissance* du soi. Cette forme de reconnaissance se réalise dans l'instant présent, tout comme dans le prolongement d'une transmission culturelle et d'une

[3] Les idées de *programmation énonciative* et de *praxéologie* sont à encadrer à l'intérieur d'une réflexion sur la praxis énonciative au sens d'une conception *impersonnelle* de l'énonciation, telle qu'a été formulée par Jacques Fontanille : « la praxis étant par définition l'œuvre de plusieurs actants d'énonciation, voire de groupes, de communautés, sinon de cultures entières, elle doit être considérée comme "transpersonnelle", idéalement, ou au moins, comme "pluri-personnelle". » Fontanille (2003, p. 275).

[4] Gervais (2008).

[5] Le terme *énonciatif* ne semble pas le plus approprié, puisqu'il est trop explicitement lié au cadre des linguistiques dites énonciativistes, s'enfermant excessivement sur la dimension et le format de l'énoncé, en excluant toute dimension du langage qui ne saurait y être d'emblée réduite.

[6] Quignard (1993, p. 64).

[7] Gervais (2008, p. 141).

thésaurisation textuelle. Pour cette raison, elle nécessite une herméneutique narratologique émergeant d'une *médiation privilégiée*, à savoir le récit en tant que dispositif sémiotique et textuel ancré dans l'histoire perceptive des sujets et dans leurs tentatives de *fictionnalisation identitaire*. Ainsi, Ricœur écrivait dans *Soi-même comme un autre* :

> La compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une *médiation privilégiée* ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une *fiction historique*, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires[8].

C'est dans cet espace-temps difficilement saisissable (l'espace-temps de la *reconnaissance du soi*) que la tension constitutive entre mémoire et oubli se déploie, en nous mettant en face de l'énigme des *traces*. La diversité des traces (corticales, psychiques et documentaires[9]) révèle donc leur caractère principal : elles sont des *empreintes* surgissant et faisant appel à un sens. En d'autres termes, elles constituent des ressources se manifestant, pour ainsi dire, *à l'état de promesse de mémoire* : elles gardent à la fois la reconnaissance de l'identité et l'altérité captées dans un discours mémoriel quel qu'il soit. Ainsi, elles engagent non seulement la promesse d'une reconnaissance, mais la possibilité d'un oubli imprévisible, d'un effacement ayant lieu à l'improviste : « le déchiffrement des traces, écrit Ricœur dans le chapitre « La mémoire et la promesse » de son livre *Parcours de la reconnaissance*, suppose qu'elles ont été, comme on dit, laissées » (Ricœur 2004, p. 183). Ce caractère fugitif, vulnérable et révocable de la multiplicité (ou de l'infinité) des traces mnésiques, convoitant différents niveaux d'enregistrement et de perception des empreintes, montre que l'idée même de trace suppose un *pouvoir d'effacement* :

> Avec cette idée inquiétante de la menace d'effacement des traces, c'est la menace de l'oubli qui s'impose. Certes, il est bien des formes d'oubli qui ne relèvent pas de l'effacement des traces, mais de la ruse et de la mauvaise conscience ; il est aussi bien des apparences d'effacement qui ne concourent qu'à dissimuler ce qu'il reste au contraire d'ineffaçable dans l'expérience mémorielle. Reste la menace d'un oubli *irrémédiable* et définitif qui donne au *travail de mémoire son caractère dramatique*. Oui, l'oubli est bien l'ennemi de la mémoire et la mémoire est une tentative parfois désespérée pour arracher quelques débris au grand naufrage de l'oubli[10]. (Ricœur 2004, p. 183)

On pourrait se poser la question de savoir si, en retenant la menace d'un oubli définitif comme quelque chose d'*ir-rémédiable*, Ricœur n'aurait pas voulu en quelque sorte concevoir une espèce de limite infranchissable et non négociable, qu'il serait impossible de traverser par des jeux de médiations et d'amplifications de *significativité*. Ne pouvant pas approfondir cet aspect, on pourrait juste avancer l'hypothèse que cette menace de l'oubli, en tant que mouvement involontaire engendrant une connaissance et une expérience mémorielle du

[8] Ricœur (1990, p. 138). C'est nous qui soulignons.

[9] « Je distingue trois sortes de traces, les traces corticales dont traitent les sciences neuronales, les traces psychiques des impressions qu'on fait sur nos sens et notre affectivité les événements que l'on dit frappants, voire traumatisants, enfin les traces documentaires conservées dans nos archives privées ou publiques […] toutes les traces, en effet, sont au présent ; et il dépend toujours de la pensée qui l'interprète que la trace soit tenue pour trace de – du "choc" de la bague frappant le cire –, et revête ainsi le statut hautement paradoxal de l'effet d'une impulsion initiale, dont elle sera en même temps le *signe* : *un effet signe de sa cause*, telle est l'énigme de la trace » Ricœur (2004, p. 182). C'est nous qui soulignons.

[10] C'est nous qui soulignons.

monde, se configure comme un dispositif génératif originaire. Cette menace d'oubli pourrait être pensée à la fois comme limite des jeux de médiation sémiotique (au sens d'une renégociation constante des valeurs, des supports expressifs, de la graine expressive même des *signes*) et comme lieu du silence et du potentiel d'effacement de la reconnaissance – d'autant plus puissant qu'il détermine le mouvement même de la mémoire, de la *prise de mémoire* aux *performances mémorielles* et à la construction des *espaces de la mémoire*. C'est probablement pour cela que la complémentarité entre mémoire et oubli se trouve accompagnée ou manifestée par la prolifération d'événements et de rituels mémoriels, ainsi que d'effacements programmés et orientés sous le profil politique, et plus spécifiquement médiatique – au sens d'un *système de gestion de l'information* et des *vecteurs identitaires* que celui-ci peut engendrer et réorganiser constamment.

S'il est vrai que l'oubli est une force cognitive-limite, il n'en reste pas moins qu'il y a une sorte de *contrôle*, ainsi que de *stratégie* d'effacement, relevant d'une *politique de l'identité*. L'écrivain Camille de Toledo, dans un texte programmatique d'un projet d'écriture littéraire trans-nationale publié sur le site « *remue.net* » et dédié à une *critique de la mémoire*, décrit le défi impliqué par ce genre de tensions entre *états-limites* de la mémoire et de l'oubli. Il focalise l'ensemble d'appareillages stratégiques mis en œuvre pour déceler une poétique de l'identité et de la *concurrence des victimes*[11] (au sens d'une identité rigide sous le profil émotionnel), traduisible et répétable dans un effacement de la *pluralité des récits possibles* par les différents acteurs sociaux au cours de l'histoire :

> Dans un temps de régression identitaire, l'industrie de la mémoire tend à produire des histoires opposant des douleurs et des identités de souffrance. L'intensité de souffrance et sa reconnaissance par les institutions deviennent le terrain de la lutte politique. Nous assistons alors à une fragmentation, où le commun et l'universel sont émotionnellement détruits par la concurrence des affects. (De Toledo 2014, p. 4)

Nous aimerions insister sur le fait que, aux yeux de Ricœur, la complémentarité entre la mémoire et l'oubli évoque la nécessité d'une *politique de la juste mémoire*, au sens d'un thème civique dont le statut n'est pas exclusivement analytique, mais engagé dans la description fine de faits et de phénomènes mémoriaux, de leurs régimes de visibilité et de disparition. Ricœur plaidait surtout pour un supplément spécifiquement *éthique* de ce *thème de la mémoire* et voyait dans le travail sur la *mémoire* comme *dispositif* narratologique et identitaire non seulement l'une des clés pour comprendre l'identité narrative des sujets, des groupes et des sociétés, mais aussi un véritable instrument-ressource permettant de s'engager dans le défi propre de chaque *praxis mémorielle*, à savoir la *lutte pour la reconnaissance*. Cette expression, qu'il a empruntée au philosophe francfortois Axel Honneth, doit être comprise au sens d'un processus ou d'une dynamique (conflictuelle ou bien apaisante) de reconnaissance de soi par rapport à sa propre identité, à l'altérité et aux domaines sociaux et historiques où les acteurs sociaux revalorisent constamment des formes signifiantes de la mémoire.

Clairvoyant sur l'engouement de la problématique mémorielle, Ricœur avait anticipé l'*obsession* contemporaine pour la mémoire et pour la *pensée* de la mémoire[12]. Selon Michel Peroni et Dominique Belkis, il s'agit d'une *préoccupation* qui est aujourd'hui au centre de nombreux intérêts :

[11] Cf. Chaumont 1997.
[12] Violi (2014).

> D'une part pour un nombre d'acteurs professionnels ou associatifs, dont certains la mobilisent [*scil.* la mémoire] parce qu'ils ont en charge la conservation du passé (musées, mémoriaux…), d'autres la convoquent comme un instrument de concertation ou de gestion (politique de la ville, aménagement urbain), voire comme une *ressource* pour le développement local ; d'autre part pour nombre de collectifs qui en ont fait un objet de lutte pour la reconnaissance. (Peroni, Belkis 2015, p. 3)

2. Médiation et mémoire : amplification et effacement des corps et des cultures dans des espaces de témoignages

Comme on vient de l'évoquer, l'objet mémoire se présente sous des aspects différents. Il peut d'emblée apparaître comme un opérateur sémiotique intéressant à questionner du fait qu'il constitue une véritable obsession risquant d'arriver à la saturation, celle qui à l'heure actuelle semble avoir atteint les *Trauma & Memory Studies*. L'objet mémoire peut aussi se révéler important pour la sémiotique en tant que discipline. Car si la sémiotique se place, comme Jacques Fontanille nous l'a montré, dans la perspective de la *praxis énonciative*, elle se déploie à partir d'une espèce de *chiasme originaire* entre énonciation et témoignage. Un corps-actant, en tant qu'agent d'énonciation et de *médiation* proprement sémiotique, est susceptible de conserver les traces et les empreintes de toute interaction avec d'autres corps, institutions et formes imaginaires. L'ensemble de ces interactions s'installe dans le corps-actant et le traverse par une *mémoire figurative* desdites traces et empreintes. En ce sens, le corps-actant ne peut être par principe rien d'autre qu'un corps-*témoignant*, un corps-témoin. Au delà du fait que le témoin pourrait être considéré comme la première *figure* de la mémoire culturelle, Fontanille écrit que si l'on accepte de regarder l'énonciation corporelle du point de vue de la *praxis énonciative,* on ne peut que conclure que

> il n'y a jamais d'énonciation originelle, il n'y a pas pas d'énonciation qui ne fasse référence à d'autres énonciations ; il n'y a donc jamais de corps énonçant sans histoire et sans passé d'énonciation, sans *mémoire* d'interactions antérieures et sans empreintes susceptibles d'être actualisées. En conséquence, *toute énonciation incarnée comporte nécessairement une part de témoignage* ; il ne peut y avoir énonciation sans témoignage, c'est-à-dire sans manifestation et interprétation des empreintes des expériences et des énonciations antérieures. (Fontanille 2011, p. 119)

L'énonciation comme processus d'appropriation sémiotique ne peut se concevoir qu'à partir d'un tissage complexe d'actualisation des ressources et des traces, celles-ci inscrites et mémorisées dans l'histoire antérieure des interactions énonciatives des corps des sujets et des acteurs sociaux. La mémoire se retrouve ainsi au cœur du processus sémiotique ; elle devient une prothèse et une modalité opératoire de configuration du corps, une modalité de construction de la syntaxe expressive, de figuration de l'énonciation, de constitution de points de vue. Ainsi, elle se présente véritablement comme un agent *médiateur* qui détermine constamment et sans arrêt le défi proprement éthique de l'énonciation. Pour ces raisons, Fontanille a écrit :

> Le témoignage est d'emblée constitutif de l'ethos de l'énonciation. D'un côté, l'empreinte est une figure de la compétence de l'énonciation : le sujet d'énonciation ne se suffit pas de la connaissance acquise par l'expérience et il passe par le filtre interprétatif des empreintes qu'elle a laissées en lui ; de l'autre côté, son énonciation est associée à la manifestation et à l'interprétation de ces empreintes, et elle s'en trouve légitimée. Le principe même de cette légitimation est à rechercher dans la structure sémiotique de l'empreinte qui est un *ajustement*

> *d'ajustements* grâce auquel se trouve motivée et consolidée la relation entre l'expression et le contenu : l'empreinte manifeste le contenant et le support corporel de la sémiose, les deux faces qui assurent la *médiation* et la motivation entre les deux plans du langage en action[13]. (Fontanille 2011, p. 120)

Toute médiation sémiotique possible se réalise à la fois comme production d'empreinte ayant *valence* de *trace* (et donc comme constitution d'une *ressource*) et comme *lieu* de reprise ininterrompue et de re-motivation aussi bien de la ressource que de l'opération médiation en elle-même. Cette définition de la médiation sémiotique oblige à repenser l'importance du *dispositif-mémoire* à la lumière d'un examen de la question *médiale*, qui concerne les modalités d'interaction, métamorphose/transformation et gestion du sens qui est à l'œuvre de façon rhizomatique entre *textualité diffuse*, espaces *phénoménaux* et sémiosphère. D'ailleurs, Pierluigi Basso Fossali a déjà observé que la *question médiale* – en entendant par médiation ce qui caractérise la *réélaboration culturelle* de l'expérience – est une problématique

> toujours connectée à l'assomption d'une élaboration du sens ayant comme programme d'usage la délégation d'un espace fictif d'énonciation discursive. Le medium est ce que contraint la sémiotique à reconnecter la textualité, en amont avec un espace d'inscription phénoménal, et en aval avec une sémiosphère au sens d'un *milieu* en direction duquel les constructions discursives sont re-projetées afin d'un passage des *effets de sens* aux *effets de vie* (ou vécus de signification). (Basso Fossali 2012, p. 22)

De ce point de vue, au lieu de se concentrer sur l'identification du *medium* et des *media* avec les supports formels pour le plan d'expression, il faut essayer de capter les textes mêmes en tant qu'*objets* qui se trouvent en relation d'interface avec des pratiques. Cela sans pour autant perdre, comme Basso Fossali le suggère, leur caractère de prothèse – cognitive dans le cas de la mémoire et de l'oubli ; et, aussi, en sachant que cette démarche peut ne pas être intégralement satisfaisante parce que, comme le sémioticien nous le rappelle,

> Le medium possède un caractère « troisième » par rapport aux pratiques communicationnelles, qui ne le rend pas assimilable à ses contreparties dialogiques. Toute communication est en ce sens *impaire* lorsque les réseaux s'institutionnalisent et deviennent des agents de sens actifs indépendamment des pratiques communicationnelles exercées. C'est le canal toujours ouvert du réseau qui réclame à être rempli par des objets de communication à communiquer. (Basso Fossali 2012, p. 14)

La scène médiatique opère et réalise la possibilité de transferts et de passages du sens, et ne se limite pas à des opérations de *traduction*. La médiation ajoute une dimension spécifique et supplémentaire d'*auto-observation sociale*, qui possède la physionomie d'un *milieu* « dans le moment où la médiation délivre face à soi non pas une réification des textes culturels, mais un scénario d'indétermination où les événements produisent des effets difficilement prévisibles » (Basso Fossali 2012, p. 14). C'est donc dans ce contexte d'indétermination et d'imprévisibilité que *l'objet mémoire*, loin d'être perçu et travaillé comme un objet statique à identifier avec la transmission des identités culturelles, est à concevoir comme un *agent de médiation continuelle* soumis, ou mieux, se déployant par des *régimes différenciés* d'existence et de valorisation. En effet, si la mémoire et l'oubli traversent et innervent la sémiosphère en agissant comme des forces d'appareillages de captation, au sens que Deleuze

[13] C'est nous qui soulignons.

et Guattari confèrent à cette expression[14], c'est parce qu'elles travaillent comme des forces à la fois de désir, de perception et d'action donnant vie à des machines sémiotiques de traduction et de *médiation* de l'altérité à laquelle chaque culture doit faire face en essayant de l'intégrer à sa sémiosphère[15].

Or, en approchant ce genre d'*appareil de médiation sémiotique* instituant des valeurs socio-sémiotiques et identitaires, la sémiotique peut aider dans la tentative de nuancer la prétention d'une description unique et ontologique du *trauma* afin de relativiser la force du *paradigme victimaire*, répandu aujourd'hui dans le domaine des *Memories Studies*. Ainsi, elle peut aider à tracer les lignes d'existence des différents régimes de mémorialité et à en déceler le dispositif à la fois *narratologique*, de *médiation* constitutive et plurielle, et *pratique*. Les régimes de mémorialité, en effet, convoquent dans un dispositif complexe et extrêmement variable une pluralité de rapports expérientiels, culturels, d'archivage et de renouveau d'identités. Si l'on approche l'objet mémoire d'un point de vue strictement sémiotique – donc en focalisant la construction du sens qu'il vise et réalise, sa circulation ainsi que l'organisation, le partage et la transmission de valeurs et d'identités narratives produites –, on peut le décrire, ainsi que le suggère Johan Michel, comme une *pratique*, c'est-à-dire un « art de faire, de dire, de raconter », que l'on peut appréhender « comme la mise en sens, la mise en scène et la mise en intrigue d'événements passés reconfigurés dans le présent » (Michel 2015, p. 2). Patrizia Violi, dans son ouvrage consacré à l'étude sémiotique des lieux et des sites institutionnalisés de la mémoire, a de son côté remarqué et mis en perspective la spécificité « médiatique » (au sens d'un pouvoir de *médiation* et *remédiation* des identités et des valeurs circulants) de la mémoire :

> Un site du trauma est beaucoup plus qu'un lieu qui garde et protège la mémoire du passé ; il constitue plutôt un véritable *médiateur* et *producteur de mémoire*, un sujet opérateur de nouvelles réécritures, un agent parmi d'autres contribuant à créer des habitus interprétatifs d'une expérience historique collective donnée. Les sites, donc, ne sont pas entièrement des simples *dépôts* de mémoire (dépôts mémoriels) et ce serait une réduction épistémologique excessive de les voir comme des lieux dont la finalité exclusive serait la fixation et la transmission de la mémoire collective. Les sites sont toujours quelque chose de plus que ça : en produisant les conditions collectives du souvenir, ils peuvent avoir plusieurs fonctions, depuis la fondation d'identités nationales jusqu'à l'élaboration des phases post-conflictuelles d'une société traumatisée et à la réécriture idéologique du passé, et souvent toutes ces choses ensemble. (Violi 2014, p. 410[16])

Quelles sont, alors, les modalités de constitution de la *perception sémiotique* toujours à l'œuvre lors de l'expérience mémorielle, et quelles sont les variations produites par les systèmes de médiation et de médiatisation modifiant constamment mais subtilement l'expérience ?

3. Le *performatif mémoriel :* espaces, pratiques et figures

Pour avancer sur ce point, nous nous appuierons sur le questionnement mené par l'écrivain italien Davide Orecchio (2014) à propos des organisations des espaces muséaux qui

[14] Deleuze et Guattari (1980).
[15] Deleuze et Guattari 1980, p. 30-41. Pour une discussion sut le concept d'*appareil de capture* chez Deleuze et Guattari et de son utilité pour une sémiotique des cultures, cf. Lancioni (2012).
[16] C'est nous qui traduisons. Nous faisons référence à l'édition électronique de l'ouvrage de Violi et indiquons la « position » et non la « page ».

célébraient le centenaire de la guerre 1914-1918. Orecchio propose d'imaginer un père (un citoyen européen lambda) qui va avec son fils adolescent à l'*Imperial War Museum* de Londres, fondé en 1917, ouvert en 1920 et ouvert à nouveau en 2014 suite à des travaux. Le père, né et grandi à une époque relativement calme, n'a eu aucune expérience concrète de guerre. Pourtant, il porte, pour ainsi dire, le fardeau de deux guerres mondiales : il est bien conscient de l'histoire des deux guerres mondiales (et notamment de la seconde), il est né une dizaine d'années après la fin de la guerre, et il a conscience des responsabilités ou du rôle de son pays joué lors du conflit. Il est conscient de l'extermination d'un peuple, des millions de morts avec qui, pourtant, il n'entretient qu'un rapport purement *fictionnel*, *médié* et *médiatisé*. Il connaît les événements par la lecture de livres, par des mémoires et des traumatismes familiers ou (plus probablement) par la fiction, le cinéma notamment. En tant que non experts, imaginons que notre père lambda et son fils souhaitent connaître le premier massacre du siècle dernier, la Grande Guerre, dont un peu partout en Europe on a commémoré le centenaire en 2014. Imaginons – suggère de façon très aigue Orecchio – entrer dans le *hall* et dans les galeries permanentes du musée.

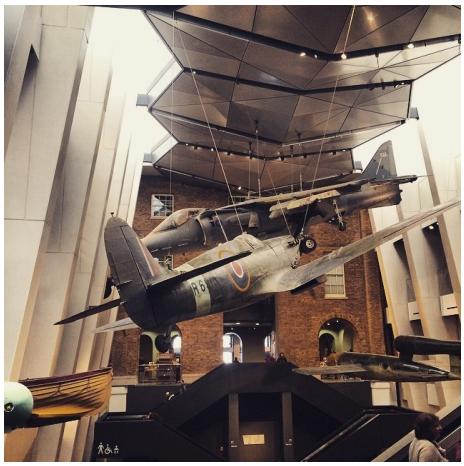


Fig. 1. Hall de IWM. (Orecchio 2014)

Dans son commentaire de cette image, Orecchio observe que, contrairement à son père, le jeune adolescent ne possède pas une expérience de la guerre du même type, à savoir médiée et filtrée par une série de récits ou d'autobiographies familiales. Néanmoins, l'adolescent a une expérience des « guerres », à travers l'*immersion* dans des guerres par les jeux-vidéo. Il passe des heures dans la *simulation*, où le *filtre du récit* est remplacé par la play-station, et où la distinction entre la « réalité » et le « gaming » est à chaque fois plus faible[17]. Or, le musée londonien vise à parler la langue de ces jeunes ayant une perception et un rapport de *simulation* avec des expériences traumatiques. Ce rapport de perception simulée ne relève plus, à proprement parler, d'aucun traumatisme psychique, mais, au contraire, tisse et fabrique un *lexique* (corporel, gestuel) du trauma, qui devient en quelque sorte une *expérience sensible ordinaire*[18]. Le IWM assume ce lexique, en entremêlant perception d'images, sons, objets et résurrections digitales. En fonctionnant comme une sorte d'appât, les spectateurs entrent dans le domaine du jeu et dans une *perception ludique*. Les deux se trouvant dans l'*Atrium* sont

[17] Pour une analyse détaillée des théories de la perception à l'œuvre dans l'expérience esthétique, cognitive et pathémique dans les jeux-video, nous renvoyons à l'excellent livre de Elsa Boyer (2015).
[18] L'idée d'une conversion de l'expérience traumatique en ordre du discours ordinaire se trouve exposée dans Giglioli (2011).

surpris par des avions de grandeur nature et entourés par des fusées ou des chariots. Il s'agit de choses réelles, d'objets concrets, mais ils deviennent le simulacre d'un jouet à l'échelle 1 : 1. Comme le suggère Orecchio,

> Père et fils auront l'impression d'être à l'intérieur d'un énième circuit ludique propre à nos temps, mêlant reconstruction et invention, narration et explication, fiction et histoire, divertissement et didactique. (Orecchio 2014, p. 3)

L'expérience de la visite imaginée par l'écrivain italien continue dans les autres salles du musée londonien, et sa description du musée montre comment ce lexique ludique devient à un certain moment le lieu d'une auto-observation sociale des participants à l'expérience de la guerre. Que veut dire cela ? Si l'on reprend la suggestion de Basso sur le dispositif médiatique comme agent d'auto-observation, on comprend comment la *ressource* ou la *trace mémorielle* devient un agent de *médiation sémiotique* et de *transfert de sens*, car elle détermine une revalorisation nouvelle et immédiate de la scène. En même temps, elle opère une transformation axiologique des observateurs eux-mêmes, à savoir père et fils, qui se trouvent impliqués dans une expérience non plus ludique mais terrifiante, où les distances temporelles de l'histoire disparaissent. Davide Orecchio observe qu'en continuant leur visite, père et fils s'apercevront que le jeu devient de plus en plus sérieux, et finalement qu'il ne s'agit pas du tout d'un jeu ; tout au long du parcours ils feront l'expérience de milliers d'objets et de supports hétérogènes : journaux intimes, lettres, films, armes, etc. Ils écouteront des voix, regarderont des photographies, des équipages, et même des « fantômes ». Le guide historiographique du musée indiquera aux visiteurs le rôle joué par l'Angleterre et par le pays de son ex-empire lors du conflit. Rien d'autre. Aucun ajout interprétatif supplémentaire. Les supports ne se concentrent pas dans la proposition de *thèmes* à travailler dans un circuit interprétatif de type historique, mais visent plutôt à *construire* un répertoire à la fois thématique et *motivationnel*, un ensemble de ressources *perceptives* et *sémiotiques*. Ces ressources permettent de reconstruire non pas le sens de l'histoire sous un profil disciplinaire, mais le récit d'une *vie*. Elles reconstruisent ainsi une mémoire par le récit des expériences de *mort*, qualifiant immédiatement les protagonistes des récits comme des *victimes*. Les acteurs de l'histoire se trouvent, en quelque sorte, réutilisés par un dispositif que le philosophe Furio Jesi appelait la *machine mythologique*, véritable instrument de réorganisation à la fois expressive et sémantique, ainsi que figurative, qui crée le mythe d'un récit de fondation du point de vue des acteurs, se percevant eux-mêmes comme des *victimes* de l'histoire. Ce passage d'un plan *ludique* à un *plan* du *récit de la mort* permet de capter l'attention perceptive et la guider au sein d'un programme mémoriel qui agit sur les différents *régimes* en acte, mêlant *mise en sens*, *mise* en *scène* et *mise en intrigue*. La *machine mythologique* mémorielle trouve sa force dans un dispositif sémiotique visant à construire des identités narratives qui s'appuient sur le *faire parler*, sur la dimension *performative* propre à la ressource mémorielle.

La médiation, ici, devient donc le travail de cette procédure *performative* qui établit une scène mémorielle, issue d'une mémoire ancienne, non vécue et dont on n'a pas de traces *immédiatement* actualisables. C'est un dispositif de double médiation. D'un côté, il s'agit d'une remédiation identitaire : la figure de l'acteur social, détachée de toute interprétation historiographique, devient de plus en plus une figure narrative, et dans la plupart des cas une figure *victimaire*, assurant la vérité performative de son histoire par la rhétorique du *témoignage*. De l'autre côté, nous parlerons d'intermédiation sémiotique, car la mémoire joue son rôle de vecteur d'expérience avec la sensibilité, par la médiation de cette pratique permettant de *revivre* l'expérience et de s'y *reconnaître*, en s'identifiant avec le point de vue

du narrateur de l'histoire.

Il me semble que le dispositif mémoriel – ici seulement esquissé – réalise ce que Merleau-Ponty, dans le *Visible et l'Invisible* (Merleau-Ponty 1969), appelait la *déformation cohérente* de la perception : chaque perception étant d'une fragilité constitutive et tendant à se dissoudre, elle ne peut qu'être remplacée par une autre perception qui déforme de façon cohérente le monde en lui restituant un nouveau sens. Cette opération de déformation perceptive passe par la co-élaboration et co-existence non seulement des valeurs partagées, mais aussi par celle des *figures* incarnant la fragilité du paysage et d'un système d'adresse énonciative à autrui. C'est, pour ainsi dire, une *destination* et une *imputation* dont la construction et la finalisation constituent l'essence de ce que Ricœur appelait le destin de la reconnaissance. Dans cette destination de reconnaissance réside selon nous l'essence *performative* des pratiques mémorielles. Analyser ces actes du point de vue de leur *performativité* suggère que l'espace pluriel du *témoin* est traversé par une pluralité de récits inter-traduisibles et articulés par un jeu complexe d'intermédiations sémiotiques (sur des supports extrêmement hétérogènes) où jouent des *motifs* rhétoriques, des *répertoires* thématiques et des valeurs partagées, ainsi que des forces énonciatives anonymes. On voit opérer une *transposition perceptive* des figures, qui deviennent à leur tour des agents médiaux de transformation énonciative, enjeu éthique de la *lutte pour reconnaissance.* En ce sens, ce genre de performatif rappelle une dimension anthropologique qui avait été soulignée par Hannah Arendt :

> Si nous n'étions liés par des promesses, nous serions incapables de conserver nos identités ; nous serions condamnés à errer sans force et sans but, chacun dans les ténèbres de son cœur solitaire, pris dans les équivoques et les contradictions de ce cœur – dans les ténèbres que rien ne peut dissiper, sinon la lumière que répand sur le domaine public la présence des autres, qui confirment l'identité de l'homme qui promet et de l'homme qui accomplit. (Arendt 1994, p. 303)

D'un point de vue sémiotique, par contre, émerge un dispositif de construction et de médiation sans arrêt des espaces de la mémoire qui, comme l'a écrit Johan Michel, met en évidence que « l'acte commémoratif se donne comme un "acte total" dans lequel l'ensemble des fonctions que l'on peut décrire phénoménologiquement ne cesse de s'inter-signifier : *se-souvenir-de* collectivement n'est jamais une simple restitution de l'avoir-été, mais comporte d'emblée une dimension morale : *rendre-hommage-à* » (Michel 2015).

Références bibliographiques

ALEXANDRE, Jeffrey et alii (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.

APPARUDAI, Arjun (1996*), Modernity at large*, Minneapolis, University of Minnesota Press

ARENDT, Hanna (1994), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Agora-Pocket.

ASSMANN, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2007), *Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera*, Visible, 3, Limoges, Pulim.

BELKIS, Dominique, PERONI, Michel (2015), *Pragmatique de la mémoire et enquête sur les régimes de mémorialité*, disponible en ligne sur *EspacesTemps.net*, Traverses, 28.04.2015 http://www.espacestemps.net/articles/pragmatique-de-la-memoire-et-enquete-sur-les-regimes-de-memorialite/

BENNETT, Jill (2005) *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Standford, Standford University Press.
BONDÌ, Antonino (2012) (éd.), *Percezione, semiosi e socialità del senso*, Milano, Mimesis.
— (2015) « Cognition Sociale : Pour une anthropologie sémiotique et phénoménologique. Le *sujet de la parole* entre cognition sociale et valeurs sémiolinguistiques », *Intellectica*, 63, p. 125-148.
BOYER, Elsa (2015), *Le conflit des perceptions*, Paris, Editions MF-Inventions.
CAMBRON, Micheline (2014) *La société récitée. Sur la fécondité du concept d'identité narratived*, Colloque L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1926.php
CARUTH, Cathy (2006), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
CHAUMONT, Jean-Michel (1997), *La concurrence des victimes. Génocides, identités, reconnaissance*, Paris, La Découverte.
DE TOLEDO, Camille (2014), *Pièce #1: Critique de la mémoire*, en ligne http://remue.net/spip.php?article6609
GERVAIS, Bernard (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire.* Tome I, Montréal, Le Quartanier.
— (2008) *La ligne brisée. Logiques de l'imaginaire.* Tome II, Montréal, Le Quartanier.
GIGLIOLI, Daniele (2007), *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani.
— (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
FONTANILLE, Jacques (2003), *Sémiotique du discours*, Limoges Pulim.
— (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
FORSTER, Hal (1996), *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press.
FRAENKEL, Béatrice (2015), *Les promesses de mémoire* : retour sur les écrits du 9 :11, disponible en ligne sur *EspacesTemps.net*, Travaux, www.espacestemps.net/articles/les-promesses-de-memoire/
JESI, Furio (1979), *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi.
— (1980) *Mito*, Mondadori, Milano.
LA CAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
LANCIONI, Tarcisio, « Appareils de capture. Pour une sémiotique de la culture », *Actes sémiotiques* [en ligne], n° 118, 2015. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5399>
MICHEL, Johann (2015), *Mémoire publique et mémoire collective de l'esclavage. L'apport de la sociologie pragmatiste*, disponible en ligne sur *EspacesTemps.net*, Travaux, 12.05.2015, http://www.espacetemps.net/articles/memoire-publique-et-memore-collective-de-lesclavage/
MONTANI, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza.
ORECCHIO, Davide (2014) *Gioco, memoria, conflitto. I musei europei raccontano la Grande Guerra*, en ligne sur http://www.nazioneindiana.com/2015/01/30/gioco-memoria-conflitto-i-musei-europei-raccontano-la-grande-guerra/
QUIGNARD, Pascal (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, POL.
RICŒUR, Paul (1990,) *Soi-même come un autre*, Paris, Seuil.
— (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
— (2004) *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard.
SALTZMANN, Lisa (2006), *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in*

Contemporary Art, Chicago, University of Chicago.
VIOLI, Patrizia, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia,* Milano, Bompiani.

Radio, remédiation, mémoire

Andrée CHAUVIN VILENO
Séverine EQUOY HUTIN
Université de Franche Comté

Les métamorphoses introduites par le numérique dans l'ensemble du champ social et particulièrement dans les dispositifs médiatiques redessinent aujourd'hui les frontières de l'espace médiatique et en modifient les pratiques. Ces mutations engendrent nécessairement des questionnements théoriques et méthodologiques. Dans le champ de la médiation des savoirs qui nous intéresse particulièrement, l'intermédialité, c'est-à-dire le passage d'un média à un autre, met le chercheur face à des phénomènes de variation, d'inclusion et de circulation qui affectent le sens. Si la médiation des savoirs peut être appréhendée du point de vue des dispositifs mis en œuvre, elle doit l'être également sous l'angle de la mémoire (Jacobi 2001), entendue comme construction sociale incarnée, performative, à la fois organisante et organisée.

Nos recherches s'inscrivent dans le sillage des travaux du GRER (Groupe de Recherche et d'Études sur la Radio) et s'orientent vers la question des frontières du radiophonique. Nous proposons de travailler sur les scénarisations de l'Histoire dans les productions radiophoniques et postradiophoniques. Celles-ci recouvrent des enjeux de transmission sur le plan culturel, en termes d'appropriation et de célébration collectives. Ces aspects culturels sont en relation étroite avec les dispositifs techniques et les logiques d'usage. Nous faisons l'hypothèse que le passage du radiophonique au numérique propose d'autres modes d'accès aux savoirs gouvernés par des logiques communicationnelles de stock et d'interactivité : le web modifie l'expérience sensible de l'histoire et de la mémoire, individuelle et collective. Pour étayer cette hypothèse, nous nous intéresserons aux scénarisations de savoirs historiques de deux émissions radiophoniques prolongées sur le web, sur le plan de la médiation des savoirs et de la valorisation de la mémoire.

Après avoir précisé sommairement le contexte épistémologique et les ressources théoriques mobilisées pour aborder la nouvelle donne de la radio numérique et ses principales caractéristiques, nous analyserons deux exemples de productions radiophoniques : « Aujourd'hui dans l'Histoire » et « France Info y était », respectivement diffusées sur Europe 1 et France Info.

1. Ressources théoriques

1.1. La dynamique intermédiale : une radio augmentée, enrichie, amplifiée, hybridée

L'intermédialité définit la vie des médias qui se constituent et se métamorphosent dans un processus de mutations et d'intégrations successives. Tout média passe par des phases d'affirmation progressive de son identité, que le surgissement d'un nouveau média peut à son tour renforcer, redéfinir, faire muter (Gaudreault et Marion 2006). L'intermédialité désigne la dynamique des passages d'une phase à une autre et renvoie tout autant aux phénomènes techniques qu'aux interrelations des médias et à la perception de leurs frontières. C'est précisément l'intermédialité webradiophonique qui nous intéresse ici, celle d'un média « travaillé par la numérisation » (Nel 2002, p. 63). Que fait le web à la radio, que fait la radio au/du web ? Comment les auditeurs deviennent-ils radionautes ?

Le dispositif radiophonique traditionnel suppose l'exclusivité du sonore, l'audition sollicitant l'imagination et recomposant l'intelligibilité selon différents régimes d'écoute. Dans le passage d'un média à un autre, le média accueilli et le média accueillant supportent chacun l'influence de l'autre. Ainsi, le web, dispositif multi- et hypermédiatique complexe et hétérogène (Monnoyer-Smith 2013), mobilise du sonore et de l'iconique (scripto-visuel) fixe ou animé. Il suppose à la fois le mouvement et la conservation, permettant la sédimentation des données en traces (Ertzscheid, Gallezot, Simonot 2013, p. 54) tout autant que leur extrême mobilité (déplacement, mise à l'écart ou en relief). De la spécificité d'un média mobilisant le sonore et la voix humaine, on passe, avec internet, à une combinaison médiatique (Rajewski 2005 ; Catoir et Lancien 2012) qui résulte de l'intégration d'un média, la radio, dans un hypermédia plurisémiotique.

L'intermédialité transforme les textes et les discours mais également les pratiques que les médias initient à travers les dispositifs mis en œuvre. En effet, comme le souligne Merzeau, « chaque innovation affecte nos perceptions, nos croyances et nos comportements, non en remplaçant purement et simplement les pratiques anciennes, mais en interférant avec elles » (Merzeau 2006, p. 80). Le terme de postradio désigne l'ensemble des mutations que la radio a connues dans son passage au numérique, aussi bien sur le plan de l'économie du marché médiatique que sur celui des modalités d'écoute et des contenus (Poulain 2013). La radio peut aujourd'hui être écoutée, regardée sur un téléphone portable, un ordinateur ou une tablette. La postradio peut ainsi être appréhendée comme une « radio augmentée », enrichie, amplifiée, hybridée (Guglielmone 2012, p. 137) : les possibilités offertes par les différents dispositifs numériques peuvent être pensées en termes de « remédiations » (Bolter et Grusin 1996[1]) en tant qu'elles prolongent l'objet-source et engendrent des renouvellements de pratiques, de dispositifs, de discours. Les modalités d'enrichissement et de gestion des contenus (sites internet, réseaux sociaux, blogs…) dépendent des stratégies éditoriales développées par les stations qui s'orientent davantage vers une narrativité hypertextuelle, un déploiement des contenus à l'écran et, par navigation « entre les écrans », vers une programmation délinéarisée, moins séquentielle (« à la carte »). La dimension participative et fidélisante s'en trouve également accentuée par l'avènement de « communautés d'auditeurs » (Aloedo, Martinez-Costa et Moreno 2013, p. 122).

1.2. Médiations des savoirs historiques : histoire, mémoire, commémoration

L'intermédialité peut concerner toutes les médiations du sens et de la culture, aussi bien l'évolution des dispositifs que les systèmes discursifs, les pratiques des producteurs et des usagers (Méchoulan 2010). La transmission des savoirs est analysable dans ce contexte, en termes de processus de circulation et de transformation. Il ne s'agit pas ici de la production de connaissances nouvelles, mais bien de leur réorganisation sémiotique et des modalités de leur pénétration dans la sphère quotidienne du récepteur.

Les émissions d'histoire ont retenu notre attention en raison de leur ancrage avéré dans les usages culturels auprès de publics variés, de leur portée sociale sur le plan des valeurs comme de l'imaginaire collectif, et enfin, de leur présence sur des antennes différentes. Les médias, engagés sur la voie de la remémoration et de la commémoration depuis les années 1970, se constituent en « passeurs d'histoire(s) » (Mathien 2005, p. 405) auprès du grand public, au

[1] Bolter et Grusin désignent ce processus par le terme de remédiation : selon eux, les médias recyclent et remodèlent des formes médiatiques antérieures, dans une relation dialectique et réflexive qui oscille entre *immediacy* – occultation qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium – et *hypermediacy* – exhibition qui rappelle à celui qui regarde la présence du médium (Bolter et Grusin 1996).

risque parfois d'une stéréotypisation du passé et d'une spectacularisation de l'histoire. L'utilisation médiatique du passé dans la construction de l'actualité intervient tant sur le plan de l'évolution des pratiques médiatiques et du recours aux fonds patrimoniaux par le biais des archives, que sur le plan de la transmission des savoirs, et d'une meilleure compréhension des spécificités culturelles.

À travers la diffusion de programmes mettant en avant leur visée de didactisation, ils apparaissent comme des écoles parallèles (Jacobi 2001) diffusant des savoirs non formels qui « ne sont pas pris en charge par l'appareil scolaire et […] n'ont pas été didactisés ou transposés à des fins d'enseignement académique » (*ibid*., p. 174), ou proposant de nouvelles médiations pour des savoirs reconnus d'un point de vue académique. Ces savoirs circulent alors sur le mode d'un apprentissage implicite qui est très dépendant du contexte de sa production (*ibid*., p. 179).

Les médias se posent en détenteurs d'une mémoire collective qu'ils mettent en scène, entre crédibilité, intelligibilité et captation. En devenant un patrimoine de consommation médiatique, l'Histoire acquiert le statut de divertissement. L'Histoire se définit en tant que discipline par sa démarche scientifique et critique : elle suppose le recours à des sources variées et leur croisement, alors que la mémoire collective relève d'expériences et d'interprétations que s'approprie un groupe ; selon l'historien Pierre Nora, la mémoire est « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou mieux ce que ces groupes font du passé » (1978, p. 398). On le sait, depuis les travaux d'Halbwachs et Nora, la mémoire est une construction qui passe par les cadres sociaux du langage, de l'espace et du temps. Elle s'incarne dans des rituels, des lieux, des figures. En ce sens, les dispositifs qu'elle emprunte et qui l'empruntent occupent une place fondamentale : les outils numériques (ordinateurs, tablettes, téléphones portables) configurent, en contraignant, sélectionnant mais aussi en offrant des possibilités, les recours à la mémoire et une représentation de l'accessibilité des archives. L'outil, en tant qu'« aide-mémoire » (Stiegler 1996), est dépositaire de chaînes opératoires susceptibles d'interprétation et d'appropriation, il transmet un savoir et un savoir-faire. Et l'on peut ainsi formuler l'hypothèse que les types de manipulation et les formes d'organisation sémiotique que le numérique propose influent sur les modalités de mobilisation de la mémoire et de transmission des savoirs.

La mémoire collective requiert des rituels d'incarnation partagés dans le corps social. Les pratiques médiatiques qui nous intéressent ne s'apparentent pas aux commémorations solennelles[2] (manifestations, allocutions, discours aux monuments retransmises en direct…) mais à des commémorations parallèles : celles-ci peuvent prendre place dans des émissions thématiques ou correspondre à des projets éditoriaux spécifiques visant à célébrer un événement sous l'angle d'une valorisation entre présent et passé (dates anniversaire). Ces émissions procèdent d'un accompagnement commémoratif auquel s'adonnent les médias, qui y puisent une sorte de légitimité, et contribuent à transmettre des valeurs communes et à fixer le savoir, par un certain recours à l'imaginaire et un partage de références. Ces émissions qui s'inscrivent dans des genres médiatiques normés (chroniques, magazines), offrent des espaces de commémoration nécessairement sélectifs, exemplarisants, qui entretiennent une « mémoire de la mémoire » (Lavabre 2014) et réinterprètent le passé. Leurs prolongements numériques proposent d'autres organisations sémiotiques des contenus initiaux, agrègent d'autres contenus verbaux et visuels sur le mode de l'interactivité qui est au fondement du web 2.0.

[2] Voir les travaux d'Isabelle Veyrat Masson sur les commémorations télévisées.

1.3. Une approche sémiopragmatique de la communication

Comme le souligne Nel, l'intermédialité exige de l'analyse sémiotique un tournant pragmatique, et suppose de poser conjointement les problématiques liées aux matérialités et celles de la dialectique des productions et des usages, en donnant toute leur place aux phénomènes d'appropriation. Dans le cadre de notre réflexion, nous mobilisons des travaux sémiotiques permettant de ne pas dissocier le discours de ses environnements et de son potentiel d'action.

1.3.1. Supports et pratiques

Dans son approche sémiopragmatique de la médiagénie, N. Pignier propose « d'interroger les contraintes et les propositions d'usage, d'interaction avec l'usager, contraintes inscrites dans les pratiques et les supports-objets des énoncés » (2006, p. 2) en considérant que le sens émerge de l'inscription d'un énoncé sur un support lui-même inscrit dans des pratiques d'énonciation, de co-énonciation et d'interprétation ancrées dans des situations concrètes. Selon Pignier, « associant un média à un genre textuel et discursif, une pratique médiatique conduit à utiliser tel et tel potentiel du média comme support formel et comme objet matériel du genre auquel appartient l'énoncé mais aussi de l'énoncé lui-même. » (2006, p. 5[3]). Ainsi, pour appréhender le processus de production du sens d'un énoncé, différents niveaux entrent en jeu : l'énoncé, l'objet, la pratique d'énonciation et de co-énonciation et la pratique d'interprétation.

J. Bonaccorsi et E. Flon proposent de « nourrir la problématique de la circulation des formes et des formats médiatiques » (2014) en partant du postulat que la variation « revendiquée par les discours sur l'innovation médiatique » (*ibid.*) est un « fondamental » qui rend possible le sens. La sémiotique différentielle développée par J. Peytard à laquelle les auteures se réfèrent et à laquelle nous souscrivons nous-mêmes, s'inscrit dans une théorisation d'ensemble de « l'altération[4] » : la circulation dialogique des discours, les transformations sociales, formelles et sémantiques qui les affectent, peuvent être appréhendées conjointement à partir de l'hypothèse que le sens s'élabore et s'interprète dynamiquement dans la variance. Ce cadre d'analyse qui intègre lui aussi mémoire des discours et représentations-évaluations des locuteurs-usagers, ouvre sur des matérialités langagières plurisémiotiques ainsi que sur les phénomènes de conversion, de combinaison et d'hybridation, que les nouveaux environnements numériques radiophoniques appellent précisément à interroger.

Les approches sémiologiques du web et les travaux conduits sur les écrits d'écran (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003) permettent d'interroger à la fois les limites du texte à l'écran, sa complexité et son hétérogénéité sémiotique, les modalités d'action, d'inaction (que fait-on quand on ne clique pas ?) et d'appropriation prévues par le design[5] de cet objet fabriqué qui résulte d'une intentionnalité. Comme le souligne Poupard, « la composition en patchwork des écrits d'écran, leur capacité à agréger au sein du même espace médiatique des

[3] Mitropoulou et Pignier (2014) approfondissent la notion de support en distinguant trois fonctions des interfaces numériques : support matériel (objet matériel et sa représentation), formel (organisation dans l'espace de l'écran), ergodhique (interaction gestuelle).

[4] Le terme d'altération n'est nullement péjoratif et renvoie à la fois à la plasticité de l'univers sémio-discursif et à l'interdiscursivité d'inspiration bakhtinienne.

[5] Dans sa réflexion sur les relations entre supports et dispositifs, N. Pignier (2013) rappelle la double acception de *design* : « chaque objet logiciel, matériel, méta-medium se fonde sur un design, à savoir un dessin ou une configuration spécifique de l'expérience d'information et de communication des textes mais aussi un dessein ou un objectif et une finalité. »

informations et des discours hétérogènes, fait de l'hybridation une règle en matière de communication numérique. » (2005, p. 69). Le texte à l'écran cristallise une rencontre sur un support qui raccourcit « la spirale production réception », et travaille l'hybridité entre les deux instances. Selon Souchier, Jeanneret et Le Marec (2003), les médias informatisés proposent des formes textuelles nouvelles tout en convoquant des modèles culturels existants, appellent une activité physique et intellectuelle qui suppose un « engagement corporel » et une série de représentations des textes et des outils, instaurent des modes de coopération lectorale. Les modalités de circulation, les formes et les fonctions des signes passeurs (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, p. 101 ; Bonaccorsi 2013, p. 131) conditionnent l'ouverture du texte, les modalités de circulation et l'activité interprétative : ils se donnent à lire, à manipuler et structurent l'épaisseur documentaire de l'écrit d'écran.

1.3.2. Parcours de réception : sens, expérience, variation

Les possibilités de manipulation et l'engagement corporel dans l'activité de lecture ouvrent à une dimension sensible constitutive en tant qu'elle renvoie à « un ensemble complexe d'actions liées aux propriétés du média comme à l'activité exigée du lecteur » (Souchier, Jeanneret, Le Marec 2003, p. 101). Le numérique appelle donc des modes de manipulation et de navigation qui lui sont propres, modifient la relation au sensible et influent sur les modalités d'appropriation de l'information et des savoirs.

C'est en dehors de toute référence aux médias informatisés que se situe le projet général d'élaboration d'une sémiodologie initié par Jean Peytard en 1992. Il nous paraît pourtant stimulant, dans le champ du web, pour appréhender la part de l'espace dans la dynamique de réception et l'implication du corps dans la construction du sens. Selon Peytard, la communication orale « instaure une durée. Pas un espace […] » tandis que la lecture, elle, « ne va pas sans un espace à investir » (1992, p. 249-250). Il envisage ensuite un lecteur et/ou des messages en mouvement comme dans le cas de la visite de musée ou du déplacement urbain et dès lors, des types de « perception scripto-iconique itinérante » (*ibid*., p. 253). La relation du « lecteur » aux messages dans l'espace correspond à des situations et des processus : le sujet peut, en situation « exoscopique », assister à un défilement organisé et développer une activité « épiscopique » ; ou, déambulant lui-même (en situation « endoscopique »), effectuer une « traversée des signes » par une saisie « diascopique » ; ou encore, en tant que cible de sollicitations (situation « obsido-scopique »), participer à un processus « cycloscopique ». Les parcours connaissent des *stases,* « moments-points d'arrêt […] subsumant le "site" (un espace) et la "pause" (une durée) » (*ibid.*, p. 257). Ces propositions sont transférables à la situation des internautes en termes de réception plurisémiotique active, à parcours modulables, supposant une double mobilité, celle du corps agissant et celles des espaces hypertextuels, ainsi qu'une temporalité définie par des stases et des trajets.

Dans une autre tradition sémiotique, la réflexion de J.-J. Boutaud permet à la fois d'apporter un éclairage à la part du sensible et de comprendre la valorisation de l'expérience que promeuvent les médias. L'expérience sensible se constitue selon lui à l'intersection de trois types d'articulation, esthésique – entre le sensoriel et le sens –, esthétique – entre le sensoriel et le sensible par l'attention accordée à la « forme » –, et éthique – entre sensibilité et sens. Une telle approche permet de dépasser les clivages entre le sensible et l'intelligible et propose un déplacement « plus près du sujet, de l'expérience, de la saveur des choses et du monde » (Boutaud 2007, p. 62)

Or la recherche d'une expérience sensible autre et la valorisation du contexte de l'expérience accompagné de gains réels ou symboliques constituent, selon Boutaud, deux éléments clés des stratégies du marketing contemporain et sont attestées notamment dans le discours des marques. Dans le cas de la postradio, le passage d'une situation d'écoute exclusive à des propositions faisant intervenir la vue et le toucher dans la consultation-navigation se présentent comme une gamme de possibilités diversifiées, un accès à des ressources. Le recours à un support combinant le sonore, le visuel, le verbal, induit d'autres formes d'intelligibilité, d'autres propositions esthétiques et, au final, une autre approche de l'objet initial. La radio devient manipulable, visionnable, consultable, et les formes comme les incitations qui s'adjoignent au sonore fonctionnent comme d'autres propositions de sens.

Nous allons aborder maintenant l'observation sous un angle sémiopragmatique différentiel et en termes de propositions d'usages, deux cas de médiations de savoirs historiques dans le contexte des nouvelles combinaisons médiatiques postradiophoniques. Comment l'intermédialité prolonge-t-elle et transforme-t-elle l'expérience éprouvée par une modification de l'accès aux savoirs mis en scène ? Comment valorise-t-elle cette expérience ? Quelles promesses de savoirs et de mémoire les deux chroniques, « Aujourd'hui dans l'histoire » et « France Info y était » formulent-elles à l'attention du radionaute ?

2. Études de cas : deux scénographies de co-mémoration

Les deux chroniques radiophoniques que nous avons choisies pour une étude de cas procèdent, sur des formats courts (entre 2''30 et 7''00), à une scénarisation de l'histoire relayée par les sites de Europe 1 et Radio France et par les réseaux sociaux.

Ces deux chroniques prennent appui sur une correspondance de date pour opérer un retour vers le passé et sur une formule narrative mixte, associant visée didactique et visée de divertissement. Elles prétendent proposer à l'internaute un accès à des expériences de partage de mémoire qui prolongent celle de l'écoute initiale. Les deux chroniques se constituent en collection, close pour France Info[6], ouverte pour Europe 1, donnant rendez-vous à leur public. L'une égrène personnages et événements au fil du calendrier, l'autre se consacre à l'évocation de la Grande Guerre, s'accordant en cela avec le programme institutionnel des commémorations officielles.

La rencontre entre les « énoncés » (Pignier 2006) et le système de ressources et contraintes des dispositifs et supports numériques induit pour l'une et pour l'autre des parcours spécifiques et un « engagement corporel » (Souchier Jeanneret et Le Marec 2003) qui varie avec les options de lecture retenues et altère (au sens de Peytard) l'accès au savoir et ses représentations.

2.1. Écouter voir manipuler la radio

2.1.1. « Aujourd'hui dans l'Histoire »

La chronique « Aujourd'hui dans l'Histoire » (désormais ADLH) est diffusée sur Europe1 depuis le 25 août 2014 et prend place dans la matinale présentée par Thomas Sotto. Le projet de la chronique est affiché ainsi sur le site de la station : « *Chaque matin, Franck Ferrand*

[6] Mais prolongée sur Facebook.

nous fait revivre l'histoire à travers les événements qui ont marqué la date du jour. Retrouvez Aujourd'hui dans l'Histoire tous les jours dans Europe matin de 6h à 9h. »

ADLH qui dure environ deux minutes est diffusée à 6 heures 26. Elle est introduite de façon systématique (« *Aujourd'hui dans l'histoire notre voyage quotidien dans l'histoire avec vous Franck Ferrand bonjour* ») par l'animateur de la matinale qui interagit sur un mode question-réponse (« *Et quand est-il arrêté alors Nelson Mandela* ? ») avec Franck Ferrand, et ne manque pas en fin de chronique d'annoncer le thème de l'émission de l'après-midi (« *Quelle histoire ! l'histoire que l'on retrouve avec vous tout à l'heure à 14 heures nous parlerons de quoi aujourd'hui Franck ?… rendez-vous donc à 14h avec vous Franck Ferrand à tout à l'heure* »). Le principe de la chronique est de porter sur un événement qui s'est passé le même jour que celui de l'émission. Sotto utilise l'image du voyage, voire de la machine à remonter le temps. Le récit est au présent (« *on est au procès de Rivonia en Afrique du Sud… on est en pleine guerre froide* ») et use le plus souvent de citations des personnages historiques concernés (« *Toute ma vie, dira Nelson Mandela, je me suis consacré à la lutte pour le peuple africain…* ») .

Lorsque l'écoute ou la réécoute de la chronique passe par le web, l'accès peut se faire par le biais d'un moteur de recherche simple ou bien directement par le site de la station (figure 1). La page de l'émission produit un effet de sédimentation, à la manière d'une collection d'ouvrages disposés à la verticale, et non à l'horizontale comme dans une bibliothèque. L'effet collection est associé à la reproduction systématique de la même photographie de l'animateur qui devient en quelque sorte « auteur ». Le radionaute est alors en mesure de choisir une chronique catégorisée par une date et un titre (par exemple : « *23 octobre 1956 : soulèvement de Budapest* »). Mais il est également en contact visuel avec une photographie qui représente le studio d'Europe1, vide et plongé dans la pénombre. Un effet lumineux met en valeur les écrans d'ordinateurs, et notamment ceux situés au centre de l'image. Le radionaute n'est pas plongé dans l'histoire mais au cœur de la station et de ses agencements organisationnels.

Figure 1. Page de la chronique « Aujourd'hui dans l'Histoire » sur le site de la station Europe1.

Les sites webmédiatiques modifient les usages, du fait de la plurisémioticité des productions et des possibilités de navigation hypertextuelle (Bonaccorsi 2013, p. 130). Ainsi, sur le site d'Europe1, on peut accéder à la chronique ADLH par la grille de programme, la page de l'émission ou par la page de l'animateur Ferrand qui met en parallèle (figure 2) « Au Cœur de l'Histoire », émission de l'après-midi également présentée par F. Ferrand, la chronique « Retour aux origines » – une séquence d'ACDH qui devient isolable et consultable indépendamment du flux initial de l'émission –, et enfin ADLH.

Figure 2. L'« offre » Ferrand sur le site de la station Europe1.

Sur la page de l'émission, la chronique côtoie d'autres pavés : pavés publicitaires « cookiesés[7] », rubriques « À ne pas manquer », « les dossiers du moment », « les + lus », « les + commentés » ou encore « découvrir également » qui peuvent détourner l'attention visuelle du radionaute : celui-ci peut poursuivre son projet initial ou vagabonder au gré des propositions de déambulation hypertextuelle qui lui sont faites. Le dispositif est très comparable pour la page web de la chronique « France Info Y était ».

Si le radionaute poursuit son projet initial, le site lui propose de sélectionner le « numéro » de son choix. Le passage à la page du numéro choisi enclenche d'emblée la vidéo et transforme le projet d'une expérience d'écoute ou de réécoute en un projet de visionnage de la chronique de son choix (ici la chronique du 12 juin 2015, figure 3) avec, classiquement, les icônes de trois réseaux sociaux, la possibilité de s'abonner aux podcasts et de commenter.

[7] Un « cookie » est un fichier enregistré sur le disque dur d'un ordinateur, permettant de reprendre les préférences choisies par un utilisateur. Les cookies sont utilisés en publicité pour afficher les dernières consultations ou recherches de l'utilisateur.

Figure 3. Page d'un « numéro » d'« *Aujourd'hui dans l'histoire* » sur le site europe1.fr.

La vidéo[8] qui est proposée met en scène Thomas Sotto entouré de logos Europe1, en train de suivre son script en studio, tandis que défilent, en alternance avec lui, des photographies sur le mode du diaporama. La photo de Franck Ferrand sur la gauche de l'écran constitue un élément fixe du dyptique : elle est relayée par la voix de l'animateur, F. Ferrand, absent du studio, mais présent sur le mode du dialogue avec l'animateur (figure 4).

[8] http://www.europe1.fr/emissions/aujourd-hui-dans-l-histoire

Figure 4. Encart de réécoute mêlant image fixe (à gauche), alternance d'images animées (ici Th. Sotto en studio) et archives visuelles.

2.1.2. « France Info y était »

La chronique « France Info y était » (désormais FIYE), créée pour les 25 ans de France Info durant l'été 2012, a ensuite été consacrée à la Grande Guerre et diffusée toute la saison 2013-2014 à partir de septembre 2013 jusqu'en août 2014[9]. Elle constitue une collection de 44 épisodes correspondant à des dates clés (du 7 octobre 1896, visite du tsar Nicolas II à Paris sur fond d'alliance franco-russe, au 10 novembre 1920, lorsque la tombe du soldat inconnu est installée sous l'Arc de Triomphe), et à sept grandes phases comme autant de chapitres d'un ouvrage scolaire[10].

Il s'agit d'une chronique hebdomadaire, dominicale, diffusée à trois horaires différents de l'après-midi (10h15, 14h45 et 17h15), d'une durée de 7 minutes environ, élaborée par un journaliste, Grégoire Lecalot, et un historien, Thomas Snégaroff. Cette chronique est structurée en deux parties. La première, qui n'excède pas 3 minutes, est un simulacre de reportage introduit par Lecalot qui dialogue avec un envoyé spécial journaliste à Radio France (Hélène Lam Trong, Laurent Mariotte, par exemple), après que le jingle de France Info s'est fait entendre, comme si la radio d'aujourd'hui existait déjà dans le passé. La deuxième partie dissipe cette illusion, revient au temps de l'énonciation radiophonique pour laisser place à une interview de l'historien par le journaliste. L'historien explique l'événement, le replace dans la chronologie de la guerre et l'enchaînement des causes et des conséquences, en s'autorisant

[9] http://www.franceinfo.fr/emission/france-info-y-etait

[10] Voici les titres de ces phases : La marche à la guerre ; 1914 : une génération disparaît en quelques mois ; 1915 : La guerre à l'échelle industrielle ; 1916 : les grandes offensives ; 1917 : l'enlisement ; 1918 : dernières hécatombes ; La lente sortie de la guerre.

analepses et prolepses. Les deux parties dialoguées contrastent par le genre (reportage/interview), l'époque de référence (années de guerre/année(s) du centenaire de la guerre), la relation à l'événement (supposé être vécu en direct par le reporter/analysé *a posteriori*), l'ambiance sonore (bruitages extérieur/silence du studio), la sollicitation des affects (émotionnelle et sensible par le contact du direct/intellectualisée et distanciée par l'éloignement temporel et l'explication).

Dans une émission diffusée en janvier 2014 que nous prenons pour exemple, l'évocation du quotidien de la guerre[11] s'appuie sur les repères familiers de l'auditeur et s'énonce dans la langue d'aujourd'hui :

« *Bonjour à tous, vous écoutez France Info, nous sommes le 25 avril 1916. Vous avez pu sans doute vous en rendre compte si vous êtes passé à la boulangerie ce matin, le pain blanc a disparu des paniers, inutile d'en chercher il est remplacé par un pain national […]* ».

Grégoire Lecalot interpelle l'envoyé spécial : « *Laurent Mariotte vous êtes passé à la boulangerie ce matin et vous avez pu goûter ce pain, est-ce qu'il est bon d'abord ?* […] *Le boulanger il en pense quoi de ce pain ? […] Pour être tout à fait franc Grégoire il fait un peu grise mine comme la mie de ce nouveau pain* ». Le passage du présent « fictif » de 1916 au présent de 2014 se fait par une ponctuation sonore puis par l'emploi d'un conditionnel à valeur d'irréel du passé : « *Notre chroniqueur gastronomique Laurent Mariotte comme vous auriez pu l'entendre si FI avait existé le 25 avril 1916 […] Thomas Snégaroff bonjour […]*».

La page de cette émission[12] sur le site de France-Info présente un titre en deux parties (thème : une date complète/rhème : une phrase nominale), une photographie en noir et blanc, provenant du fonds de la BNF et montrant deux boulangèr(e)s au travail, un texte de quatre paragraphes dont le contenu à caractère didactique correspond à la deuxième partie de l'émission[13] :

[11] Les champs de blé sont devenus des champs de bataille et les boulangers des soldats ; un changement du taux de blutage de la farine est décrété pour importer moins de blé, ce qui change le goût et la couleur du pain. Les femmes remplacent les hommes comme le montre la photo d'archives.

[12] Dans la mesure où l'émission n'est plus diffusée, elle ne figure plus dans la grille de programmes du site. On peut y accéder par une requête via un moteur de recherche avec le titre de l'émission.

[13] Le premier paragraphe est une introduction dont la seule concession à la fiction est la dernière phrase suivie de points de suspension « En 1916, les boulangers ne peuvent plus cuire qu'un "pain national". La guerre perturbe en effet la production à tous les niveaux. Notre chroniqueur culinaire, Laurent Mariotte, revient de la boulangerie... ».

Figure 5. Page de « France Info y était » sur le site de France Info.

Le bandeau horizontal supérieur porte le logo de la station et les pavés disposés à droite du bloc de l'émission, qui sont tous des iconotextes avec texte de présentation cliquables, renvoient à l'actualité du moment de consultation de la page avec différents sujets (traités dans des émissions radio dédiées, des articles, des vidéos), le *Top 3* de l'antenne et, en bas de page des promotions diverses, une sélection d'autres sujets sur Radio France et une vidéo. Plusieurs repères temporels et une grande variété de thématiques sont ainsi juxtaposés sur une même aire. Un replay sur fond jaune et le syntagme *« Écouter l'émission »,* cliquables en bas de page, proposent la réécoute.

Il est à noter que la feinte de la narration orale et ses effets sur l'auditeur (surprise, trouble, curiosité, incrédulité, réajustement des repères) dans la première partie de la chronique ne sauraient opérer à partir de la lecture de la page de l'émission*,* du fait du contenu du texte, ainsi que du fait des dates (date du titre/date de première diffusion/date du jour de consultation). On peut se demander si la photo noir et blanc n'est pas un équivalent iconique de la plongée dans le passé accomplie par la bande son.

La chronique n'étant plus diffusée, le site de France Info n'est plus un prolongement ou une alternative mais constitue désormais le seul accès possible aux émissions archivées, aucun nouvel épisode n'ayant été produit depuis l'été 2014. Le descriptif de FIYE, figurant

sur le site en tant que programme, intègre un renvoi vers la page Facebook qui s'intitule *14-18 Radio France y était*[14] :

> Et si France Info avait été là durant la Première Guerre mondiale ? Thomas Snégaroff, historien, revient sur la Première Guerre mondiale, à l'occasion du centenaire de son déclenchement, de manière pédagogique et originale, en respectant la réalité des faits. Un reporter France Info, sur le terrain d'un évènement déterminant, fait entendre ce qu'il aurait vu s'il y avait été. À découvrir sur Facebook >>> Tous les jours de la semaine à midi depuis le 11 novembre dernier[15], « France Info y était » raconte la France et le monde au temps de la Grande Guerre, en temps réel et pendant cinq ans. Une page à voir.

Figure 6. Page du programme « France Info y était » sur le site de la station.

La page du programme sur le site de la station (figure 6) donne à voir l'organisation anté-chronologique des épisodes, en une succession verticale d'iconotextes. Pour chaque épisode, l'agencement est le même : une vignette photo noir et blanc rectangulaire sur fond gris, un

[14] Désormais 14-18 RFYE. Elle porte à l'origine, quand elle coïncide avec la diffusion radiophonique, en novembre 2013, le même nom que l'émission « France Info y était ». Nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant.
[15] Il s'agit de novembre 2013.

titre à la structure syntaxique toujours identique [16] (date complète puis désignation d'événement) et quelques lignes de présentation. On retrouve l'effet collection de ADLH, mais aucune photo de l'historien Thomas Snégaroff. Du point de vue de l'accès au savoir, le radionaute débute son expérience de l'histoire sur un autre mode, même si la présence d'encarts publicitaires et de renvois endogènes constitue une ressemblance importante avec la page de ADLH.

Le titre cliquable affiche une page (exemple de la figure 5) avec, sous le titre, la vignette photo agrandie, légendée, un texte long correspondant à la deuxième partie didactique de l'émission, une icône replay ou un bandeau de réécoute, et parfois, mais non systématiquement, une rubrique de complément présentant un document ou encore une invitation « pour aller plus loin sur l'Internet », qui propose des hyperliens vers des sites culturels, des articles journalistiques ou universitaires, des références bibliographiques.

La position du bandeau de réécoute entre le long pavé textuel et les prolongements bibliographiques oblige l'internaute à déambuler sur la page pour accéder à la réécoute, sur le mode vertical. À la différence d'ADLH, l'absence de vidéo laisse une plus grande liberté au regard en ce sens qu'elle ne fixe pas l'attention visuelle du radionaute. Celui-ci n'est pas invité à visionner mais à lire (le texte), à regarder (la photographie) ou éventuellement à fermer les yeux.

Les exemples d'ADLH et de FIYE illustrent le fait que la postradio multi et hypermédiatique offre à l'usager des espaces d'interactivité via les signes passeurs qui modifient les usages possibles : celui-ci peut adopter des gestes successifs et s'adonner à des activités en partie associées qui concernent l'oreille, l'œil et la main. L'usager passe d'une écoute radiophonique linéaire exclusivement soumise à la durée à une offre scriptovisuelle donnant accès ou non au sonore. La relation de l'internaute à l'interface ne correspond plus que très ponctuellement à une position extérieure de spectateur fixe (processus épiscopique). Elle est intermédiaire entre la construction d'un parcours dans l'espace virtuel (processus diascopique) et l'exposition à une multiplicité de propositions coexistantes mouvantes et concurrentes (processus cycloscopique[17]). Comme l'ont souligné Mitropoulou et Pignier, qui démontrent l'intérêt d'une approche comparative, « les supports configurent les expériences énonciatives, perceptives » (2014, p. 16). Ainsi, le « parcours de travail de l'usager » (*ibid*., 2014, p. 22) et la mobilisation du corps dans le cadre du passage de la radio à l'interface radionumérique engendrent une autre forme de dépendance aux textes, déjà-là ou à venir. La linéarité des contenus radiophoniques traditionnels autorise certes la délinéarisation de l'attention, les phénomènes d'interruptions et de reprises d'écoute. Mais l'interface numérique et la plurisémioticité des contenus dont l'épaississement dépend de la « praxie » du support et du parcours de l'usager peuvent aller jusqu'à écarter l'activité d'écoute.

2.2. Raconter, montrer, citer

Ces émissions dont on peut penser qu'elles visent la transmission des savoirs passent par la narration radiophonique. Il s'agit d'une narration orale à caractère historique, par son contenu comme par son organisation. Elle est rétrospective, condensée et vulgarisée, émane d'un locuteur autorisé pour ADLH ; elle se présente comme « en direct » et co-construite via une uchronie fictionnelle dans la première partie de FIYE, puis se trouve reformulée et étayée par un locuteur autorisé dans la seconde.

[16] Sauf pour « Il y a 100 ans, la première guerre mondiale éclatait » qui renvoie à un récapitulatif de l'ensemble.
[17] Nous nous référons aux catégories « sémiodologiques » de Peytard (1992).

Une autre caractéristique des émissions est leur relation aux dates, repères obligés d'une narration historique mais aussi cadre de l'expérience commune. Braquer le projecteur sur l'unité « jour » permet un calibrage médiatique commode et structurant.

Si les émissions s'appuient sur la narration orale, nous allons voir que leur réécoute via le site ou la consultation des réseaux socio-numériques privilégient, elles, une narration visuelle qu'il incombe en partie à l'internaute de composer avec les repères écrits. Cette narration visuelle mobilise de nombreuses archives (photos, correspondances, tableaux, extraits de presse…). Les sites d'Europe1 et de France Info montrent des archives essentiellement iconiques[18] et y renvoient, comme on l'a vu pour le visionnage d'ADLH avec le défilement de photogrammes et, pour la page de présentation de chaque émission FYIE, avec la vignette photographique en noir et blanc.

C'est également la monstration d'archives, selon le cadre organisateur du réseau social Facebook, qui structure le projet *14-18 RFYE.*

Figure 7. Post inaugural de la page le jour de la création avec la photo de couverture.

Le projet est présenté sur le site de France Info comme un relais de *France Info y était* : « C'est comme un écho, à 100 ans de distance. Comme si nos arrière-grand-parents, grands-parents, ou parents pour les plus anciens d'entre nous, nous chuchotaient à l'oreille quelques

[18] Peu ou pas d'archives sonores. Les icônes sont des images fixes photographies ou reproductions photographiques de documents, tableaux, lettres…

aperçus de leurs vies à travers une page Facebook[19] ». Adoptant un rythme de documentaire « en temps réel », il relève le défi de faire revivre la guerre ou l'actualité de l'époque selon l'empan diégétique de la journée, en constituant un album d'archives. Chaque post signale l'appartenance de l'archive à une rubrique (La lettre, Le document, La carte, La chanson, Le mot, rarement Le son, etc.) et comporte une icône accompagnée d'un bref texte et d'une indication de source cliquable assortie d'un hyperlien. On en voit un exemple avec un post qui reproduit le recto et le verso du portrait photographique d'un engagé en costume militaire (figure 8).

Figure 8. Post de la page Facebook du 1er juillet 2015.

L'énonciation narrative est assurée dans les émissions par des locuteurs professionnels des médias, qui ne manquent pas d'insérer dans leurs discours des propos rapportés présentés comme tels. Sur les sites et les réseaux sociaux, la pratique citationnelle est plurisémiotique et la parole potentiellement démultipliée et relayée quand interviennent des commentaires, des like et des partages. L'hétérogénéité marquée des discours rapportés/reproduits est une constante. Un étagement énonciatif peut être dessiné : instance médiatique (station, service DNM[20]), producteurs-animateurs (Thomas Sotto, Frank Ferrand pour Europe1, Thomas Snégaroff et Grégoire Lecalot pour France Info, Antoine Mairé en charge de 14-18 RFYE),

[19] http://www.franceinfo.fr/emission/france-info-y-etait/2013-2014/speciale-11-novembre-la-guerre-au-jour-le-jour-sur-facebook-11-11-2013-14-00. La responsable éditoriale de la Direction des Nouveaux Médias à Radio France met en relation le projet avec *« l'ADN de la radio en continu qu'est France Info »* (**http://leblogdocumentaire.fr/2014/07/23/grande-guerre-interactive-5-les-programmes-de-radio-france).**

[20] Direction des Nouveaux Médias à Radio France.

sources encyclopédiques et fonds d'archives convoqués, multiples scripteurs du passé mis à contribution (personnalité comme Joffre ou inconnue comme Catherine Bénit (figure 9)), internautes.

Figure 9. Extrait de la page Facebook de « France Info y était ».

ADLH fait, quant à elle, aussi coïncider date de l'émission et date de l'événement relaté, mais sans s'inscrire dans la continuité d'une période historique comme c'est le cas pour la Grande Guerre. La chronique ne possède pas de page Facebook spécifique. Si l'on s'intéresse par exemple à la chronique du 12 juin 2015 consacrée à la condamnation de Nelson Mandela à la prison à vie, on remarque que c'est le visionnage de la chronique ADLH sur le site de la station qui propose une mise en correspondance entre la narration verbale portée par la voix off de Franck Ferrand et un défilement de sept images photographiques, reproduites ici dans l'ordre de leur succession à l'écran :

Figure 10. Les sept archives photographiques diffusées en alternance avec l'animateur filmé, reproduites dans l'ordre de leur apparition à l'écran.

Ces photographies, en noir et blanc, illustrent les engagements de Nelson Mandela, les actions de sabotage, la répression à l'occasion de la grève générale, son emprisonnement. Leur succession évoque le mode de l'exposition muséale. La dernière image montre Mandela âgé, vraisemblablement encore incarcéré, regardant au-delà des barreaux vers la gauche tel un homme regardant le passé pour faire le bilan de ses actions. Le regard vers l'extérieur peut également symboliser la projection vers la liberté et l'avenir.

Les sites procèdent tous plus ou moins à cette monstration-citation d'archives dont la matérialité rend sensible l'éloignement dans le temps et sollicite également l'émotion. Mais si, sur Europe1, Ferrand s'attache à un événement clé ou à un héros protagoniste, FIYE, et surtout la page 14-18 RFYE sur Facebook, a plus à cœur de faire résonner les voix du passé et de rendre compte de l'ordinaire. Si l'on prend l'exemple de la chronique du 18 juin 2015, le visionnage d'ADLH montre des tableaux de la bataille de Waterloo où reviennent les figures

de Napoléon et ses généraux, alors que la page Facebook de Radio France cite en regard de l'image d'un tableau de bataille commun (ici le tableau de William Sadler), les mémoires d'un témoin, fabricant de draps à Sedan, qui compare Waterloo et la boucherie de 1915 (figures 11 et 12).

Figure 11 : archive picturale *La bataille de Waterloo*, William Sadler.

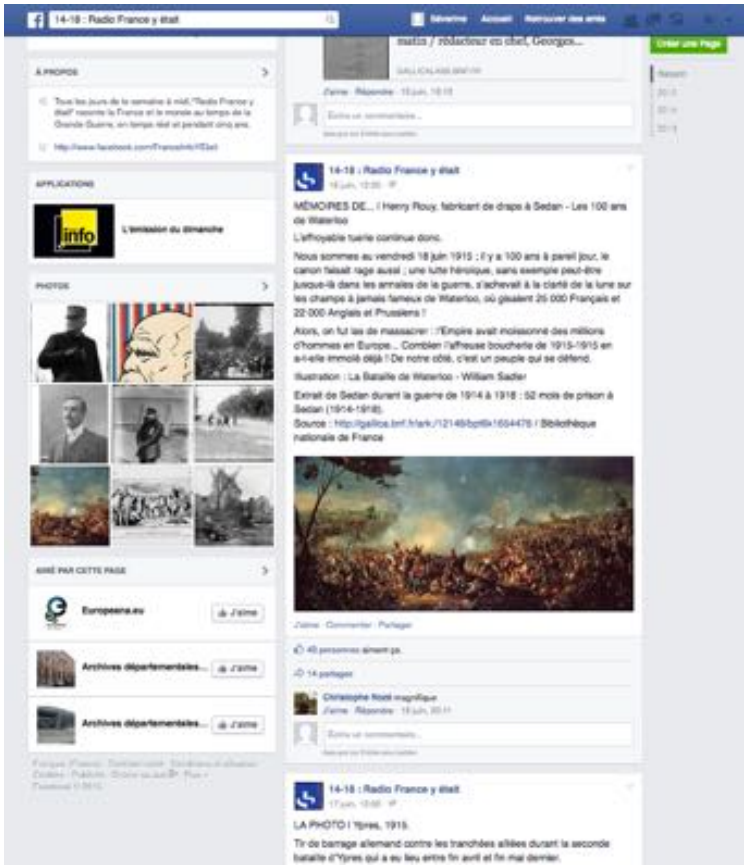


Figure 12. Page Facebook de 14-18 RFYE le jour de la commémoration de la bataille de Waterloo.

La commémoration, dont on a évoqué plus haut la dimension officielle et institutionnelle, participe également à la temporalité des médias en ponctuant la vie sociale, et en donnant sens et impulsion aux récits et à l'exposition des archives qu'elle motive. La date anniversaire est au principe d'ADLH, tandis que FIYE s'inscrit nettement dans la commémoration nationale de la Grande Guerre. La convergence entre projet politique et relais ou projet médiatique dans une stratégie de commémoration prenant appui sur la remémoration vécue, peut être illustrée à la marge de nos études de cas, par l'initiative ministérielle enjoignant aux maires de faire sonner le tocsin le 2 août 2014 comme cent ans auparavant. Europe1 et France Info en rendent compte (figures 13 et 14).

Figure 13. Europe1 Actu du 1er août 2014

Figure 14. France Info Actu du 1er août 2014.

Europe1 cite Kader Arif, le ministre délégué aux Anciens Combattants, pour qui « il s'agit de commémorer la Grande Guerre "dans chaque commune, chaque famille, chaque foyer, en y associant le plus grand nombre de Français, pour un Centenaire de cohésion et d'unité nationale" » et reproduit une archive en fac-similé couleur (l'ordre de mobilisation). France Info accompagne l'article d'extraits radiophoniques (le son du tocsin, une déclaration du ministre de la Défense) et fait le lien avec la série FIYE en invitant non à prendre

connaissance ou à s'informer mais à « revivre » : « *Revivez l'heure de la mobilisation en 1914 avec notre série* ».

La mission du centenaire pour la Grande Guerre fédère toutes sortes d'initiatives de patrimonialisation et de diffusion auxquelles différents projets médiatiques ont participé, collecte d'objets, documents, témoignages, créations de nature à constituer et animer une mémoire collective[21]. Le calendrier connecté de 14-18 RFYE sur Facebook rejoint ces orientations.

La participation des auditeurs et internautes à la construction narrative collective prend différentes formes, pouvant aller jusqu'à la contribution mémorielle personnelle. La vulgarisation des savoirs peut s'appuyer sur la fidélisation et sur la mobilisation de l'encyclopédie des récepteurs, appelés plus ou moins à devenir acteurs. Or l'interactivité est inscrite dans l'architexte des réseaux socio-numériques qui en déroulent le spectacle, quelles que soient les thématiques. On le constate sur la page Facebook de l'émission *Au cœur de l'Histoire* d'Europe 1. Sur la page 14-18 RFYE, la participation est sollicitée et stimulée sur un mode ludique (trop) classique par exemple en invitant les internautes à retrouver le nom d'un pays dans un texte à trou extrait des mémoires de Clémenceau (19 juin 2015), ou en intitulant une rubrique « Le saviez-vous ? ». Mais l'approvisionnement en archives procède presque exclusivement de l'instance médiatique, ce qui limite l'initiative effective des internautes. Incidemment, un commentaire aiguille vers un souvenir personnel ou une archive inédite, comme c'est le cas du commentaire posté par Darjeeling en date du 28 mars « un poilu a fait un herbier durant ses années dans les tranchées. Il a été retrouvé » (figure 15).

Figure 15. Page Facebook 14-18 RFYE « Le soldat qui préférait les fleurs aux fusils ».

[21] En voici deux exemples.
« Vos archives sont une part de l'histoire de France. En novembre 2013 et en novembre 2014, à l'occasion du centenaire de la Grande Guerre, la mission du Centenaire, la Bibliothèque nationale de France et le réseau des Archives de France se sont associés pour proposer aux Français de montrer leurs souvenirs familiaux de la Grande Guerre (correspondance, dessins, photographies, objets) à des professionnels des Archives, qui les ont accueillis, les ont renseignés sur la valeur historique de ces souvenirs, et leur ont donné des conseils pour leur conservation. […] Un florilège des documents les plus significatifs a été mis en ligne sur ce site. » http://www.lagrandecollecte.fr
Nous remercions Céline Schall de nous avoir appris, lors du congrès AFS de Luxembourg, l'existence du projet *Léon Vivien*. Initié par un musée, prenant appui sur les usages des RSN et recourant pour raconter l'histoire à une médiation fictionnelle, il procède lui aussi d'une démarche expérientielle. (http://www.archimag.com/archives-patrimoine/2014/05/23/leon-vivien-poilu-facebook : « Le Musée de la Grande Guerre de Meaux a choisi Facebook pour valoriser ses archives et ses collections. Une page spéciale a été créée pour raconter la vie des tranchées à travers les yeux d'un jeune soldat envoyé sur le front »).

Cliquer sur l'hyperlien vers le site de Darjeeling permet de prendre connaissance d'un micro-récit et d'accéder à des photos d'objets. Darjeeling raconte comment, après la mort de son père, il a découvert la cantine militaire d'un grand-père qu'il n'avait pas connu. Cette découverte, qui assure un lien transgénérationnel, est insolite, car la cantine contient un herbier. Le soldat « *a recueilli une plante ou une fleur sur chacun des champs de bataille de la Grande Guerre où il s'est battu […] De ces lieux de mort et de guerre […] il a extrait ces fleurs. Elles sont nées entre les tranchées, dans l'horreur des gaz, des assauts, des corps démembrés et des gueules cassées.* »

La narration officielle et savante trouve dans les sites médiatiques et particulièrement dans le réseau social en tant que modèle communicationnel, un relais privilégié vers l'expérience transmise ou incarnée. Les murs d'images comme vitrines d'archives ainsi que les modalités d'échange invitent à feuilleter-composer un album commun.

Conclusion

Notre étude consacrée à deux chroniques, que nous avons replacées dans leurs ramifications numériques, nous permettent de conclure sur trois axes de réflexion.

Tout d'abord, elles éclairent le statut accordé aux savoirs historiques par les « passeurs d'histoire et de mémoire » : dans les deux cas, le savoir historique apparaît à travers une proximité réinstaurée, une mise au contact sensible du passé, qu'il s'agisse de la machine à remonter le temps, du trompe-l'œil auditif du pseudo-reportage ou de la familière étrangeté de la photo en noir et blanc. Le savoir accessible se donne à éprouver pour être reçu et compris. Il est aussi fragmenté, disponible à petites doses. L'exposition – facilitée par les dispositifs numériques – de ressources soigneusement attestées, du registre officiel ou quotidien, se conjugue avec un processus de valorisation plus ou moins personnalisé de l'instance médiatrice : la valorisation, directe dans le cas d'ADLH et plus indirecte dans le cas de FIYE, s'inscrit dans une logique de promotion et de fidélisation des animateurs ou des stations. C'est le registre expérientiel qui colore la relation au savoir en combinant l'esthésique de la sollicitation perceptive et la recherche esthétique au profit d'une dimension éthique de « construction identitaire » et d'« adhésion à des valeurs » (Boutaud 2007). L'enrichissement encyclopédique documentaire plus ou moins étayé, l'accessibilité pérennisée des produits radiophoniques par le passage à une logique de stockage, l'exhibition des archives remises en circulation suggèrent une disponibilité de données qui s'insèrent à la demande dans le flux des nouvelles et le flux du réseau. La temporalité dynamique de la mosaïque du web qui ne cesse de se recomposer s'allie à un imaginaire du dépôt de savoir convocable, à une représentation de la connaissance comme bibliothèque virtuelle plurimodale, à la fois horizontale et verticale. L'enrichissement encyclopédique (biographique, bibliographique, informant sur l'émission, l'animateur, les invités, comme sur les thèmes traités, donnant accès aux documents, aux liens, et aux archives internes) mobilise plurimédialité aussi bien qu'hypertextualité. La postradio tend à s'exhiber comme telle, relevant d'une intermédialité hybride (Catoir et Lancien 2012).

La radio, média du flux et du direct, prend comme les autres médias une grande part à la commémoration. La remédiation postradiophonique, sans renoncer à son identité originelle, affiche son hypermédiacie (Bolter et Grusin 1996) et invite à partager – ou fait croire qu'elle offre – une expérience de co-mémoration maîtrisée.

La rencontre avec un dispositif bien visible où se manifestent « voix » et images, la manipulation nécessaire et ses options, donnent au radionaute l'impression d'être maître à

bord dans un régime de réception plus ou moins mobile entre diascopie et cycloscopie (Peytard 1992). La production sonore initiale est ainsi mise à disposition dans des espaces institutionnalisés ou de partage. De plus, la circulation des savoirs est inscrite dans une dynamique qui dépend d'une intention de consultation, de manipulation et de navigation intégrée non seulement dans un environnement donné et dans l'intimité corporelle du rapport à l'écran, au clavier et à la souris, mais aussi dans le modèle relationnel et informationnel du réseau social. Ces éléments promeuvent une expérience singulière tant sur le plan sensoriel que sur celui de la transmission et de la construction narrative. On peut écouter, lire, toucher l'histoire exposée par le dispositif qui privilégie rapport au sensible et déambulation, en partie circonscrite par la nature des propositions sémiotiques (images animées, fixes, son, texte). Enfin, cette invitation à une co-mémoration incorporée devient expérience progressive, co-construite par les possibilités de participation et de constitution de communautés. La remédiation, croisant les modes contemporains de la mémoire collective, tend à ce titre à reconfigurer les communautés d'écoute.

Références bibliographiques

ALOEDO, Avelino, MARTINEZ-COSTA, Maria del Pilar et MORENO, Elsa (2012), « La radio généraliste sur Internet. Vers la construction d'un nouveau modèle », *Recherches en communication*, n° 37, UCL, Louvain-La-Neuve, p. 111-128.

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard (1999), *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.

BONACCORSI, Julia (2013), « Approches sémiologiques du web », in Ch. Barats (dir.), *Manuel d'analyse du web*, Paris, Armand Colin, p. 125-146.

BOUTAUD, Jean-Jacques (2007), « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *SEMEN*, n° 23, Besançon, PUFC, p. 45-64.

ERTZSCHEID, Olivier, GALLEZOT Gabriel et SIMONNOT Brigitte (2013), « À la recherche de la « mémoire » du web : sédiments, traces et temporalités des documents en ligne », in Ch. Barats (dir) *Manuel d'analyse du web en Sciences Humaines et Sociales*, Paris, Armand Colin, p. 53-73.

GUGLIELMONE, Isabel (2012), « La radio « enrichie» Nouveau support, nouveau récit ? » in F. Antoine (coord.), *Recherches en Communication*, n° 37, « Radio et narration. De l'enchantement au réenchantement », Louvain-La-Neuve, UCL, p. 127-141.

JACOBI, Daniel, (2001), « Savoirs formels ou apprentissages implicites ? », *Recherches en communication*, n° 15, Louvain La neuve, UCL, p. 169-184.

JACOBI, Daniel, SCHIELE, Bernard et CYR, Marie-France (1990), Note de synthèse [« La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle »], *Revue française de pédagogie*, n° 91, ENS, p. 81-111, www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1990_num_91_1_1390.

LAVABRE Marie-Claire (2014), « La commémoration : mémoire de la mémoire ? », in *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 3, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-03-0026-002.

MATHIEN, Michel (dir., 2005), *La médiatisation de l'histoire, ses risques et ses espoirs*, Bruxelles, Bruylant.

MÉCHOULAN, Éric (2010), « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16, Presses Universitaires de Montréal, p. 233-259.

MERZEAU, Louise (2006), « Mémoire », *Médium,* n° 9, Paris, Gallimard, p. 153-163.

MITROPOULOU, Eleni et PIGNIER Nicole (2014), « Introduction : Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *Communication & langages,* n° 182, p. 13-28.

NEL, Noël (2002), « Sémiotique et numérisation des objets temporels », *Médiamorphoses* n° 6, Bry-sur-Marne, INA, p. 59-64.
NORA Pierre, (1978), « Mémoire collective », in J. Le Goff (dir.) *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, p. 398-401.
PEYTARD Jean (1992), « La traversée des signes (Promenades en sémiodologie) », *Cahiers du français des années 80*, n° 6, p. 189-196.
PIGNIER Nicole (2006), « Pour une approche sémio-pragmatique de la communication », *Questions de communication* [En ligne], 9, mis en ligne le 30 juin 2006, consulté le 15 décembre 2015. URL : http://questionsdecommunication.revues.org/7945.
PIGNIER Nicole (2013), « De la maîtrise des TIC dans l'enseignement », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n° 14/2b, p. 7-19, consulté le jeudi 17 décembre 2015, [en ligne] URL : http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2013-supplementB/01Pignier/index.html
POUPARD, Juliette (2005), « Écrits d'écran : du mélange des genres », *Communication & Langages* n° 144, 2e trimestre, p. 65-75.
POULAIN, Sébastien (2013), « Postradiomorphoses : petit bilan des mutations radiophoniques à l'ère du numérique », URL : http://radiography.hypotheses.org/906
RAJEWSKI, Irina (2005), « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A literary Perspective on Intermediality », Intermédialités, n° 6, p. 43-64.
STIEGLER Bernard (1996), *La Technique et le temps,* tome 2, Paris*,* Galilée.
SOUCHIER Emmanuel, JEANNERET Yves et LE MAREC Joëlle (dir., 2003), *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris, Bibliothèque publique d'information.

Exposing exoticism – the near and the far in the exhibition context

Elisa de Souza MARTINEZ
University of Brasilia, Brazil
National Council for Scientific and Technological Development, Brazil

This article analyzes a set of situations drawn from the exhibition *La Triennale 2012 – Intense Proximité*, held at the Palais de Tokyo in Paris, from April 20 to August 26, 2012. In this exhibition, the curatorial discourse is seen as playing a mediating role, making the vision possible, i.e. providing the context of the scopic relations to be descibed. Its role is to make the vision possible, i.e. it provides the context of the scopic relations to be described. In this case, the enunciator-curator defines the conditions in which the displayed objects are seen, and in which the visitors see. Thus, the analysis of situations (Landowski 1996) that constitute visibility regimes defines the scopic relations.

La Triennale highlights the ethnographic image, which is seen as an art object, while at the same time art objects are seen as ethnographic documents. Displayed in a contemporary art event, ethnographic images express ethnographic content, and therefore play an ambiguous role. In any case, the function assigned to the image, whether artistic or ethnographic, allows one to consider, at the fundamental level of analysis, a semantic category that unfolds into two opposite terms: fictional and documental.

The objects chosen by the addresser-curator, Okwui Enwezor, confront the addressee-visitor with a broader problem than the distinction between artistic or ethnographic function. Considering that these functions manifest themselves simultaneously to variable degrees in each element of the exhibition-text, one finds that the same image can have a dual function, hindering its classification in a single field of epistemological relations. The curatorial discourse, broken down into various components (works of art, exhibition design, printed publications, digital publications, side events, signage and lighting of the space), is controversial and builds a non-linear, or not evolutionary, path of art history. Rather than reiterating principles that lie beneath the existence of parallel art histories, i.e. Western and non-Western, a type of non-hierarchical network of synchronic connections between distant cultural contexts is produced in the curatorial discourse (Martinez 2002).

The subtitle of the La Triennale 2012 catalog, *An anthology of the near and the far*, defines the general proposal that the exhibition is, like all anthologies, a collection of fragments. Such is also the analysis proposal developed in this text, highlighting the role that some works play in the capturing of the values underlying the curatorial discourse. In the case of the exhibition held at the Palais de Tokyo, the authorship and subjectivity can be attributed to both the chief curator, Okwui Enwezor, and to the institution. In this analysis, given that all of the presentation texts are signed by the curator, and, together with his statements and design of the spaces, determine the context of relations in which the whole event should be understood, the role of addresser is assigned to the curator.

Seen as a mediating practice, the curatorship of *La Triennale* produces a syncretic discourse in which isotopic elements are reiterated to ensure its cohesion (Rastier 1975). One such element is the inclusion of ethnographic images. However, as in art history, which *must be* inclusive, the configuration of the exhibition space is eclectic, and the visitation route is largely discontinuous. Some aspects of its appearance will be described in this article.

The Palais de Tokyo is a three-storied building that does not look like a museum. The space does not have a homogeneous appearance, or architectural uniformity. It appears to be an unfinished work or a ruin. It is not covered with the decorative artificiality that characterizes the exhibition design of museums and international art fairs. It is not an adjuvant for some kind of aesthetic pleasure to be achieved. It looks like a war zone, abandoned, each survivor struggling to make himself or herself seen or heard, despite the surrounding beseeching cacophony. In this architectural context, the marks of curatorial mediation are diverse and range from interventions in the architectural space (printed texts on the walls, partitions defining the visitation route) to the design of equipment (showcases) for displaying the works[1].

Assuming that each situation highlighted in the analysis is a significant structure, and its elements perform different functions, one finds that the modalities of interaction between the displayed works are varied and simultaneously link different semiotic systems in the curatorial discourse. Therefore, in addition to understanding the way in which the elements of artistic discourse are linked together (intradiscursive relations), one must also understand how each work or situation on display is linked to the others in the composition of *La Triennale*.

Still on functions, there is a contradiction. The use of ethnographic photography is generally associated with the referential function (Jakobson 2003). However, if what one sees in them are past realities, in distant lands and times, how can veridiction marks be assigned to them? That is, to what extent does the addressee keep a safe distance, allowing him to maintain his belief system and, at the same time, interpret the truth conveyed by the addresser? What determines the truth of photography? To what extent do the relationships between works and curatorial discourse play a decisive role in the epistemic judgments of the encunciatee?

1. Situational context

This article is part of a research project[2] that analyzes exoticism as a strategy to contrast the known and the unknown in contemporary art. In *La Triennale*, works by 115 artists from different countries were exhibited in adjacent spaces, thus reiterating the fragmentation that characterizes the venue's architecture, and giving the visitor frequent intervals and breaks in the reading of the whole, which becomes discontinuous.

The figure created by the curator in the Introduction of the exhibition's general catalog is that of a "rainforest", or "forest of signs". To reiterate it, on the cover of the catalog there is a still extracted from an ethnographic film (Figure 1), where we see an Amazon Indian.

[1] According to Landowski (2010), a type of space produced by a type of "use of the world", as one may describe the space created by the curator.

[2] The research project *Art and Anthropology: the museum of modern art as a field of travelling concepts*, is financed by the National Council for Scientific and Technological Development, Brazil.

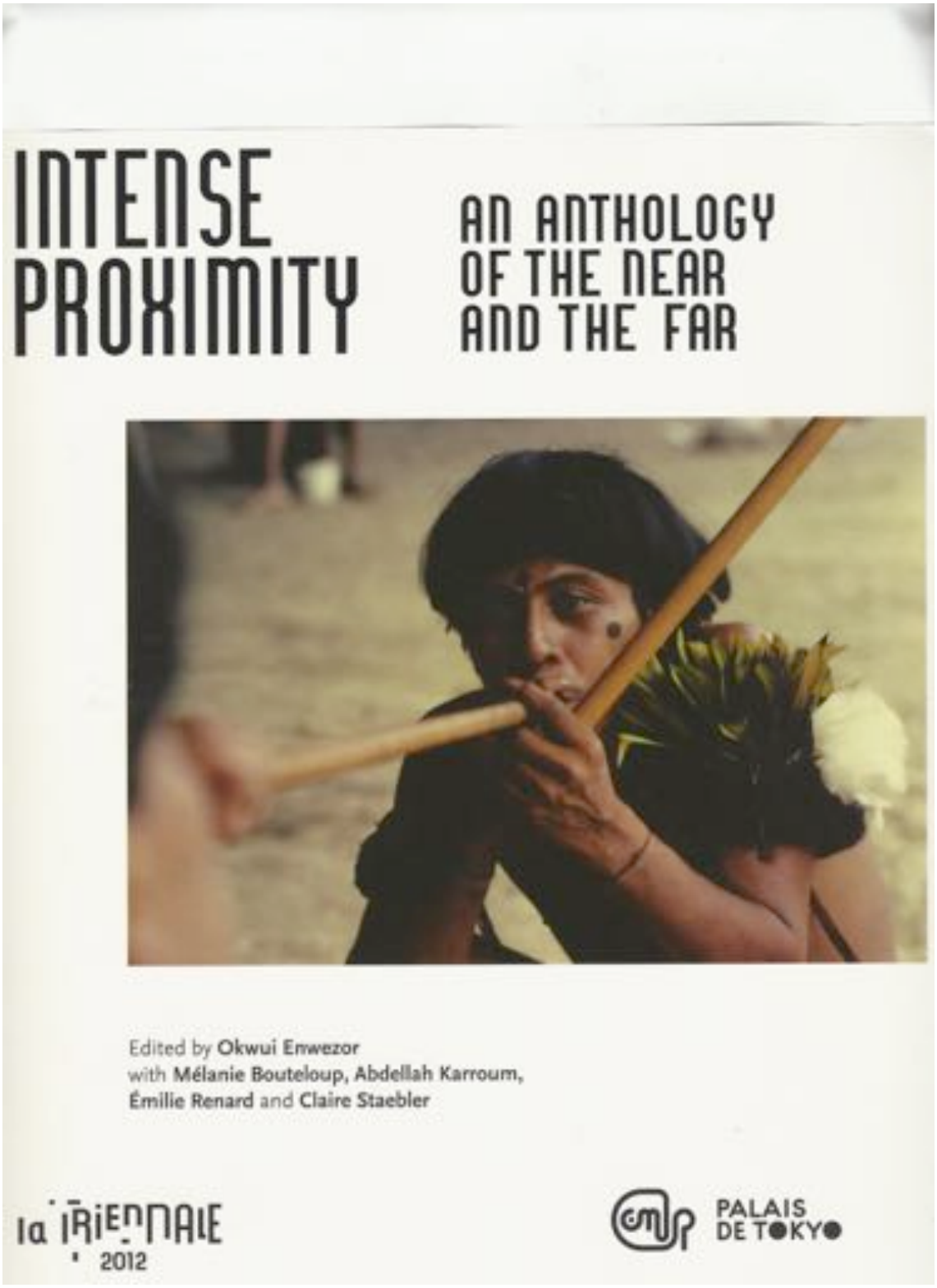


Figure 1. *La Triennale 2012 - Intense Proximité/Intense Proximity*, Palais de Tokyo, Paris, April 20 to August 26, 2012. Catalog. Cover picture: Timothy Asch & Napoleon Chagnon, Production Photograph from "Yanomamo Series", 1973. Courtesy Documentary Educational Resources, Watertown, Massachusetts, USA.

On the other hand, in the exhibition-forest visitation, or forest-exhibition, the visitor-addressee is in a state of disorientation. In the rainforest, beings are born and reproduced according to some unknown logic. In order to go through it one must be willing to deny old certainties about the art system. Is the photograph of an Indian of the Yanomami tribe, which occupies lands in the Brazilian and Venezuelan Amazon Forest, a work of art?

The implications of such statement link the exhibition design to a range of provocative discovery strategies through which the addressee *must* overcome the fear of proximity. Does the visitor, the addressee, see what is shown, or what he wants to see?

The exhibition entrance (Figure 2) is marked by the phrase "Fear eats the soul", the English translation of the title of a film by Rainer Werner Fassbinder (*Angst seele auf*, 1974). The phrase that frames the entry to the exhibition route is hand painted directly on the wall, instead of printed with neutral types. Thus, the expression is not confused with the signs printed by mechanical processes, and marks the curator's physical presence in the space. The expression "fear eats the soul" is painted on the wall as if it were a trace of a sudden unscheduled intervention, like the graffiti covering the walls of abandoned buildings. The expression in its apparent spontaneity is, as is the curatorial discourse, an individual testimony. The phrase seems to be a mark left by someone with the intention of sharing a personal belief, or a revelation, with the other visitors. The quoted expression refers to a person's inner being (one's "soul") and takes on an almost monumental scale (eating the whole setting of artworks). Just as graffiti does, the expression challenges the fear of transgressing, and also fear itself. It is like saying "I've been here and seen this", or "careful, if you do this (feel fear) you will suffer the consequences (your soul will be corroded)".

Fig. 2. *La Triennale 2012 - Intense Proximité*, Palais de Tokyo, Paris, April 20 to August 26, 2012. Ground floor entrance, in which the title of a Rainer Werner Fassbinder's movie, "Angst seele auf", from 1974, translated into "Fear Eats the Soul", was painted on the walls.

However, instead of an individual observation, the expression, an enunciation in the third person, is a negative sanction of behavior considered inappropriate when visiting a contemporary art exhibition. In this case, the sanction is institutional, to the extent that the curator is also a collective enunciator, or an addresser who conveys to the visitors the institutional values that should guide their appreciation of the works. According to the statement, generic fear "eats the soul". This undefined "fear" is the force of containment that regulates social and moral behaviors. And the "soul", which opposes fear, is the figure that brings the promise of a higher level of existence: the spiritual. "Fear" is devouring, like an animal that fears for its survival. On the other hand, the exhibition that the visitor reaches after going up a flight of stairs, i.e. ascending to a higher floor of the building, houses the "soul". Will seeing the exhibition, visiting it, following a route of disorientation and discovery, allow the visitor to rise to a level of experience and knowledge that will convert him from an animal state (of the beast that "eats") to the sublime heights of aesthetic experience[3]?

Later, on the same route, the visitor descends to the lower level and, after going through it, returns to the ground level to conclude the visit and leave the exhibition space. The visitor is provoked to overcome the fear that ties him to the old aesthetic dogmas and cross the exhibition's entrance. The image of this portal, which opens like a big mouth, reiterates the theme of eating and establishes another metaphor: fears that corrode the digestive system, which require new taste experiences to overcome them. If the visitor does not overcome the resistances that tie him to the printed institutional messages, he will not enjoy the feast that awaits him. A higher vision of the art world is the promise to those who manage to expand the basic diet of appreciation of technical virtuosity samples and representations of "appropriate" artistic themes.

2. Interactions

If disorientation and discovery are proposed, why is it necessary to consider the curatorial discourse as a coherent and cohesive situational context? Free from fear, does the addressee still need a guide? Could the disorientation create conditions for the occurrence of "exceptional aesthetic apprehension" foreseen by Greimas (2002, p. 25)? How to think simultaneously of a route as a threading of situations, and recognize the role of the interruptions of the path, marked figuratively by silence? Could the release from the contingencies of everyday life and, among these, from the need to feed the physical body, be the condition to return to "the moment of innocence" (*ibid.*, p. 26) and obtain aesthetic pleasure?

To address the intersubjective relations that are established in the galleries of the Palais de Tokyo during visitation of *La Triennale*, we resort to the analysis model of visibility regimes proposed by Eric Landowski in *Jeux optiques: exploration d'une dimension figurative de la communication*[4]. In this text, Landowski introduces two types of possible approaches, a semantic and a syntactic one. The author's adoption of the latter, which distinguishes invariants and formalizable devices (Landowski 1992, p. 86), creates conditions for it to be presented here as a type of analysis model. However, one can not completely rule out the

[3] One must not forget the legacy of cultural relativism presented by Michel de Montaigne in his essay, *Des cannibales*, in which he describes cannibalism as a universal cultural practice, not restricted to the savage non-Christian peoples of the New World.

[4] *In* Landowski (1992).

identification of socially connoted functions as one interprets the ambiguous construction of the curatorial discourse.

Given that the ethnographic image is a visual document, produced by a view from outside the portrayed group, the scopic relations that it expresses are transcultural. In addition to the use of non-native language (photography, film or realistic drawing) to record what is seen, the ways in which one makes the *other* seen (recording how an Indian shows himself to the camera) are interpreted through an ethnographer's gaze. An analysis built from the point of view of the subject portrayed would be different. Moreover, the analysis of the ethnographic content of the situations caught by the camera resembles that of ethno-literary semiotics, defined by Greimas and Courtés (2013, p. 169) as that in which one considers a distance "between the production of discourse and its execution[5]".

Ethnographical images have marks of the ethnographer-enunciator who, when using photography or drawing in his field work, exposes his point of view. On the other hand, a snapshot of the everyday life of the people he is studying, and that are framed with scientific objectivity, should seem to be a neutral document, free of judgment and marks of subjectivity. The enunciated enunciation, the image that has no marks of the presence of whoever produced it, establishes a paradoxical situation. If the addressee is seduced by familiarity with what he sees, how can he value what is presented as unknown, the *other* in ethnographic discourse? Also, from the reading of the entry "*ethnosemiotics*" in the dictionary of Greimas and Courtés, a question emerges: can one analyze the discursive and narrative structures of an ethnographic image without resorting to the ethnocentrism that draws the boundaries between familiar worlds and exotic worlds? Considering the relations between elements of the image as sintagmatic nonlinguistic threads (gestural, somatic etc.), Greimas and Courtés (*ibid.*, p. 170) envision the expansion of ethnolinguistics toward ethnosemiotics because "the still too few analyses of rituals and ceremonies suggest the possibility of ethnology becoming, once again, the privileged place of construction of general models of significant behaviors[6]."

3. Ethnosemiotics

In facing the exotic being that inhabits ethnographic collections, a subject who *sees* plays a dual role: on the one hand he takes the position of one who *does not want not to see* and, according to a certain body of knowledge, *must* act in a qualified, scientific manner. The subject's gaze brings no *embarrassment* as the objects displayed are *indifferent* to his *curiosity*. In order to remain in such position, they do not look back.

The next stage of the visitor's engagement with the exhibited works is a type of *mutual interest*: the institution *wants to be seen*, and to that end uses various seduction strategies (all sorts of free giveaways to visitors) and, in return, the visitor *wants to see.* On this aspect, Landowski (1992, p. 99) describes the complex picture "in which roles are intertwined and motivations overlap".

The ambitious proposal of *La Triennale* is to produce an anthology, that could encompass all that is near and far. What one sees are different ways of exposing private life, contrasting the homogenizing constraints of the art system. Consequently, the juxtaposition of works in a discontinuous way generates cacophony, similar to a situation in which "private could be

[5] Here we refer to the canonical, figurative design that expresses the need to present images of unknown life situations according to parameters of proportionality and anatomic correction institutionalized by academic education.

[6] Here, the reference is explicitly to the position that the ethnoliguistics work of Greimas occupies in the origin of a general semiotics.

likened to the individual, and correlatively, public to the collective" (*ibid.*). In this context, the works of Claude Lévi-Strauss and Timothy Asch overlap.

4. Claude Lévi-Strauss

One of the strategies used in the curatorial discourse is to make the *addressee* face documents that show, regardless of the institutional setting, the exotic territory – the far – as it is – the *enunciate.* Using photographs, notes and drawings by Claude Lévi-Strauss, curator Okwui Enwezor arranged one part of a room with documents about peoples lost in the history of the origins of anthropology as a modern science (Caduveo, Bororo, Nambiquara, Tupi-Kawahib). These tribes were visited during his eight-year stay in Brazil.

Seen as a set of figures of the expansion of imperialism, Lévi-Strauss's documentation presents us with two possibilities. On the one hand, the images appear to have been the result of a clumsy use of the photographic device, as if framing could be avoided, and someone who *wants not to see* could maintain a reserved attitude. Thus, the ethnologist expresses a way of acting close to what Landowski calls "epistemological awareness that would be (or is believed to be) able to account for its own way of building sense, in an act" (Landowski 2001). On the other hand, the photographed subject, indifferent to the presence of the photographer and (if it is still possible to imagine this situation nowadays) to the power of the photographic image to consolidate stereotypes, *does not want not to be seen* simply because he attributes no value to visual documents and, consequently, does not express any "embarrassment" (Landowski 1992, p. 91). In addition, the photographer seems to *want to be* a kind of implicit observer. His presence is revealed only to those who can identify his role as an observer who obtains a scientific image. He hides his marks because he *wants not to be seen*, and also *does not want to be seen*. These "attitudes" or "dispositions" are translated, in Ladowski's approach, respectively, by two metaterms "prudency" and "modesty".

Besides photography, field notes and descriptive drawings compose a picture of the *other (far)* without the characteristics of an intimate diary. Thus, contact is established between two *community intimacies* (*ibid.*, p. 86): that of the observer, the French ethnographer, and the contemporary visitor to an art exhibition[7].

The interaction between subjects, each endowed with a type, or mode, of viewing and responding to the presence of the *other*, occurs in various ways[8]. Initially, there is no single form of *scopic cooperation* (*ibid.*, p. 97) and its volitions, that is, the manifestations of *wanting to see* are neither complementary nor in mutual conformity. Based on the above-mentioned analysis model, the distinction between the two subjects is maintained, "S1 who is in a state of 'being seen' and S2 who occupies the position of the 'observer'". Moreover, it is understood that "according to circumstances, that is, from a syntagmatic point of view, the same actor […] may well change syntactic positions and occupy at times the position of S1, at others that of S2" (*ibid.*, p. 91).

In some works, it is considered that the Indian (S1) *does not want to not be seen* and the ethnographer (S2) *wants not to see*. Thus, a modest gaze is cast over the former. In the exhibition, in a large number of photos the camera seems not to have access to the intimate domain that it portrays. In this case, there is a type of interaction that Landowski defines as *modesty*. However, this is not the only way to understand the interplay of positions between

[7] On "collectivity", see T. Todorov, *La conquista de América, el problema del otro*, translated by Flora Botton Burlá, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 2003.

[8] According to Fontanille (2007), two types of relation and orientation are encompassed by this "structure of communication": one informational and the other intentional.

who sees and who is seen. In some photos, the Indians seem to *not want to be seen*, dodging the gaze of the camera (and of the ethnographer) which, in turn, *does not want to not see*, following the object as far as necessary.

The opposition between the inclinations of S1 and S2 is caused by situations in which the Indian "allows himself to be seen" (*ibid*., p. 98) and, on the other hand, generates in the ethnographer-observer a moral dilemma. The ethnographer wavers between the need to see, *a wanting to see in the name of science*, and not wanting to see in order not to expose his indiscretion. We will never know whether there is a manifest *want* on the part of the Caduveo people. Even if they are indifferent to the presence of the Europeans (Figure 3), which does not seem to be the case, they are *caught* by Levi-Strauss' indiscretion, that is, they *want not to be seen*, and at the same time, the ethnographer *does not want not to see them*.

Figure 3. Claude Lévi-Strauss. *Photographies realisées lors de voyage de recherche*, Brazil, 1937. Tirages d'expositions. Musée du quai Branly, Paris.

In some images, the depicted face is static and the symmetrical framing is similar to the one used in anthropometry. When the facial features of a particular indigenous group and the body painting that characterizes it are highlighted, one sees the marks of preference of a *we* that inhabits the territory of art. By framing the face in a symmetrical and frontal way, the enunciator produces an image that stands out as a portrait with artistic qualities rather than documental ones. As the space around the face is reduced and information about the environment surrounding the portrayed subject is left out, the ethnographic function of the image is reduced and replaced by the value of its formal beauty. Therefore, switching between near and far seems to have, in ethnography and art, opposite logical principles. While the

former seeks to bring the addressee closer to the observed population through images filled with contextual information, the latter maintains the marks of the gaze that frames and treats the scene as a motif (Calabrese 1997).

5. Timothy Asch

The theme of *proximity* continues in the work of Timothy Asch, *The Ax Fight*, a film made in 1975 (Figure 4) which, as previously mentioned, is highlighted on the cover of the exhibition's catalog. This time, the group observed is the Yanomami in the Brazilian Amazon. The proximity to the ethnographic writing of Lévi-Strauss is established in that a degree of awareness of the medium itself is expressed. That is, Asch explores the elements of photography as language (light and shadow, sequences, camera positioning, among others) to mark his presence in the space of his fieldwork.

Figure 4. Timothy Asch, *The Ax Fight*, 1975. Still from the 16mm film.

On the other hand, the gestures and facial expressions of the Yanomami are not rehearsed or directed. The film's cuts build sequences and narratives that, in spite of having an internal logic, are defined by the ethnographer-narrator as "chaotic and confusing". The beginning of the film is marked by the text[9] that anticipates the scenes and qualifies them as socialized text or as a form of "publicity" in the primary sense, i.e., "in which the very production of

[9] The text: "You are about to see and hear the unedited record of this seemingly chaotic and confusing fight, just as the fieldworkers witnessed it on their second day in the village."

discourse presupposes the presence of an audience" (Landowski 1992). At times the film seems to have a sort of secret and inscrutable logic. Thus, its value as cinematographic work seems to lie, unlike the photographs of Lévi-Strauss, more in its inclination towards ambivalence between two other scopic regimes defined by Landowski (*Ibid*, p. 97) as *voyeurism* and *repulsion*. These terms define two opposite modes of interaction between scopic regimes and summarize two modes of relations. In the first, the Indian (S1) *wants not to be seen*, because he already knows the uses of the ethnographic image, and the ethnographer (S2) *wants to see*. The latter finds a way of seeing without being seen, or of not exposing to the Indians the purpose of the document that he is making. In the second case, the Indian *does not want to not be seen* because he trusts that the images will be used ethically, without harming him, and the ethnographer, on the other hand, *does not want to see*. It is not about disgust or repulsion, in the strict sense, but rather disgust for a type of situation that the ethnographer considers unfavorable to the purpose of the documentation. In other words, his gaze deliberately excludes that which does not help in the composition of a document, or of a simulacrum of what he sees. The politically correct view influenced by the *need to be impersonal* haunts the ethnographer's view. The film exposes the subject and, at the same time, the way in which the subject is exposed by its author.

The value of the ethnographer's work corresponds to the persuasive ability of his fieldwork. The curio cabinet and the colonial and natural history museums display the convergence of ethnographic experiences. However, it should be noted that the motivations to build these *spaces* are not based on an educational need, but on the need to convince those who see them that they are before a distant and enigmatic reality. Through an apparently unrestricted accumulation of specimens, strategies are used to bring the addressee close and, at the same time, distance him. In this context, the different uses and meanings of artistic *versus* documentary photography, and the different dimensions of the curatorial discourse, i.e. display of ethnographic objects *versus* display of art objects, present issues that go beyond the mere artistic/non-artistic duality. By analyzing how the same theme, religion and transcendence, is represented by photographs and paintings, Maria Giulia Dondero (2012, p. 222) states that each medium "will prove to be a product that depends on three semiotic levels of analytical relevance", which are:

1. institutional status (in terms of reception and interpretation practices),
2. textual configurations (morphologies of visual textualities) and
3. instantiation practices (i.e., production practices).

In the present analysis, it is considered that, in addition to these levels, the level of transtextual relations occupies a central place. In the selection of works in international events, each artist represents a region or a country. Thus, each work is seen as part of an ephemeral curatorial discourse and also representative of a complex geo-political reality. Each work represents other works (Bakhtin 2003).

The difference between photographs, as reproducible images, and paintings, as unique objects, is irrelevant given the scope of the themes proposed by the curator of *La Triennale*[10]. Even when reproductions, facsimiles, of originals that are in public collections are included, they must be destroyed at the end of the event. Compliance with this clause preserves the rarity of the original object that was reproduced. Consequently, it is not the use of an image reproduction technique, the facsimile, which turns the original object (a rare and unique

[10] Especially if we consider that most of the displayed objects are "copies" of videos and photos.

drawing preserved in a museum) into an ordinary and worthless reproduction. That is, although it is not possible to consider "an ontological meaning of the medium" (Dondero 2012, p. 223) as the basis for analysis, it is necessary to recognize that the medium may be taken as more or less appropriate to persuade the addressee of a truth, whether the truth is its ethnographic content or its artistic value. Thus, in the analysis of the set of works composed of heterogeneous elements (photographs, sculptures, TV monitors, posters, videos, paintings, etc.) it is more relevant to identify the parameters that "take into account the mediation of statuses and interpretive practices" than the simple classification of objects according to the techniques used to make them (*ibid.*, p. 222). Instead of distinguishing the unique image, with its vocation to express the soul, from the reproduction as an expression of the fear of oblivion, the "testimony-image" (enunciative enunciation) is distinguished from the "document-image" (enuncive enunciation).

6. Curatorial discourse

The exhibition as a device organizes visibility regimes and is broken down into intertwined figurative paths[11]. To exhibit is to display knowledge in a way that fits a curatorial proposal.

The screening of *Ax Fight* on the wall of a gallery integrated it unequivocally into the exhibition design. It was no longer a movie to be seen in a dark projection room, isolated from the surrounding works like most of the videos in the show. It was a piece that required from the visitor the will to take momentarily the role of the ethnographer, and to come to grips with what he *does not want to see*, the repulsion described above. The film reveals itself with *ostensible visibility*, exposing situations that have been caught by the camera, portraying subjects who are not self-conscious, and, therefore, *want to be seen*, or exposed. It should be noted here that this self-exposure is not considered as a sign of a desire to be seen in the film, but as a desire to be seen by the cinematographer. It appears that these people do nothing to hide from the gaze of the other behind the camera and therefore they *want to be seen* by either one, the ethnographer or any other viewer[12].

The conditions for "good visibility" as the path throughout the exhibition unfolds, are up to the observer. In this situation it required positioning oneself facing the wall on which the film was projected and viewing it through in the continuous flow of visitors blocking, albeit temporarily, the visual experience. As a consequence of the continuous projection of the film, intersected by the presence of visitors, discontinuity, as in a forest, requires a multifocal perception of the world of art. In this perspective, the curator is the *operator subject* who intervenes relatively autonomously in relation to the two basic players: the social group that is portrayed and the eye behind the camera.

7. Meschac Gaba

In addition to situations where scopic subjects correspond to different actors, in some cases there is a kind of overlapping of volitions that, according to Landowski (1992, p. 81), can be defined as "narcissistic". In this case, in which *one and the same actor* plays both scopic roles, the "organization of the underlying inter-actantial syntax" remains "indifferent to the more superficial variations concerning the organization of the actorial device".

[11] In Landowski's text (1992, p. 88) they correspond to "simple translations, at the figurative level, of more abstract devices related to communication (or retention) of a certain type of *knowledge* among the subjects".
[12] Fontanille (2007, p. 106) defines the "additional" or "indirect" addressee, who is "a third observer, visible or invisible, whose presence is recognized by, at least, one of the subjects, therefore influencing the exchange".

In another work, objects and images in the installation have been created by the same subject who is exposed. Thus, the work of Meschac Gaba is a micro-universe[13], made up of a diverse set of objects, figures of a sub-forest of signs in Enwezor's terms: legal documents (the artist's marriage certificate) and photographs that make up the *Marriage Room* (Figure 5), the assemblage in which one could step in.

Figure 5. Meschac Gaba. *Marriage Room – Museum of Contemporary African Art*, 2000-2009. Installation view.

The artist exposes himself, *wants to be seen*, and to do so he designs the space for the visitor who *wants to see* his privacy. The visitor is moved by the appetite of one who *does not want not to see* the artist's intimacy, his marriage, as well as the institutional authority vested in the curator's statement – *fear eats the soul* – that framed his path throughout the exhibition.

The visitor too is an ethnographer. The event – *marriage* – is drawn from the artist's personal history, and the elements – African or Dutch in origin – chosen to compose the installation refer to a social role, or a collective subject. The subject belongs to a group (African) in an ambivalent manner. The physical expression of this collective identity is at times positivized (exposing objects which symbolize the presence of Africa in the creation of a global and miscigenated contemporary society), and at other times negativized (exposing objects that demonstrate how African ingenuity to come up with new uses for objects discarded by industrial societies may be an obstacle to the expansion of globalized consumerism). Thus, the narrative that is built is, rather than an intimate diary, through which

[13] In general, in this analysis, the fictional/documental category is used in an ironic sense.

one might enter the artist's secluded privacy, a "journal of civilizations" (Enwezor 2012 a, p. 110).

The assembly of the *Marriage Room* contains not only documents and objects that, as fragments of social intimacy exposed by Gaba, imply the existence of a subject – or a collectivity – that has conferred some use to them. Like the objects in collections of ethnographic museums, witnesses of the presence of human groups whose origins are unknown, Gaba's objects are the result of curatorial choices. They make up a scenario in which, willing to expose himself, the artist does *not want not to be seen.* As a consequence, private roles are "publicized": man, husband, African expat, artist[14].

In this case, it appears that by *being able to be seen*, by taking part in a curatorial discourse, and exposing objects valued as artworks and as relics from the past, the artist builds an ambivalent ethnographic discourse. A conflict occurs to the extent that the *competence* required from the visitor – the socialized "I" called visitor – is to *want to see* the work as an expression of the hidden inner artist. Hence, this visitor is tempted by his own curiosity. In fact, the strategies adopted by the artist highlight the display of a private role (married artist) through *publicization*, or denial of privacy, turns it into *public*. Conversely, the public role (single artist) becomes an aspect of private life that are publicized in the documents and objects exposed.

8. Lorraine O'Grady

Unlike Gaba's work, which exposes documents of the artist's private, or almost intimate, life, Lorraine O'Grady exposes another type of individuality. It is that in which membership to a collective body, in this case African, allows one to state that "each member [of the social unit] only discovers his 'self' in the 'among ourselves'" (Landowski 1992, p. 86-87).

One series of photographs composes an identity that, unlike the *community intimacy* (*ibid.*, p. 87) of Gaba's work, exposes the *socialized* self of African descent. The work *Miscigenated Family Album Series* (1980-1994, Impression cibachrome en diptyque), of Lorraine O'Grady echoes, according to the curator, the feminist slogan of 1969, "the personal is political". However, the images used in her work are not accounts of intimacy. Instead, one may see the juxtaposition of two groups of images (Figure 6): photographs from a family album whose affective meaning is not disclosed and reproductions of works (sculptures and reliefs) of ancient Egypt. They are framed in pairs, contrasting ancient and contemporary models of feminine beauty.

[14] This situation is similar to the one described by Landowski (2004, p. 87) when analyzing how the political may acquire, under certain circunstances, a "body".

Figure 6. Lorraine O'Grady. *Miscigenated Family Album Series* (1980-1994).
Impression cibachrome en diptyque.

All photographs are black and white and have the same size. By standardizing the technical procedure and dimensions, O'Grady provides the same conditions of exhibition/presentation and, therefore, equals the values of photographs of Egyptian portrait sculpture and pictures copied from a contemporary family album. As a whole, the *Family Album* is a collection of *situations* that, although contradictory, merge in an inter-individual or community order. In other words, it can be defined as a "*collective private* (*ibid.*, 86) manifesting itself in the form of awareness of *we*". One of the groups makes it explicit to the addressee that the visual narrative is, in fact, fictional. The Egyptian faces are sculptures. Also, each framed diptych creates an obvious ambivalence, by elevating the contemporary family album to the status of an art collection and leveling the miscegenation in both ancient and contemporary societies of African descent. One might trace back African ancestry and acknowledge its contemporaneousness. Or, taking a parallel path, consider that documenting the beauty of African women is a task as ancient as Egyptian art. Also, they express a didactic aspect: is photography a language for the expression of individuals and their intimate feelings or simply a technique to be manipulated for documentary institutional purposes?

In this case, the subject exposes all faces in similar poses, according to the tradition of Renaissance portrait (Jakobson 2003). Even the photographs that seem to be of real people conceal emotional or self-referential content, expressing another type of volition, the *modesty*, of one who does *not want to be seen* or exposed to large audiences. The eyes of the women in the photographs do not confront the viewer. Moreover, in order to state that there is modesty in the series one has to consider that a paratext (Calabrese 1997), the title, seduces the

indiscreet viewer to look for a community intimacy, as one may find in Asch's film or in Gaba's installation. At the installation, the ordering imposes a rhythmic principle that regulates the gaze. In diptychs, a body or series is built, as the sum of many layers or points of view upon African ancestry. Also, scopic distance regulates nearness and farness, as a condition to any consensual understanding in a communication process.

The contingencies of the exhibition situation move the family album away from its most trivial aspect: the document of a private family unit. What one expects and what one should see in a public exhibition mediated by the curatorial discourse contributes to the reading of a broader history of art. Also, it adds to a more complex reading of the world, less supported by causal relations, or fixed roles for subjects. It is the presence of the photographic records of works of ancient Egypt that make O'Grady's family album transpose modesty to reach the ostentation of a constitutive interdependence of images: ethnicity, social class and gender.

Conclusion

Considering the exhibition as an example of "peacekeeping situations, assuming an almost contractualization of the 'right to look' between the partners" (Landowski 1992, p. 95) several strategies to stage an "economy of visual exchanges" have been identified. To think of the multiple directions of *want, see, should* and *know* allows us to compose a network of scopic relations in which subjects who observe and subjects who are observed display themselves, and appreciate each other, either in a forest of signs or, as it seems more appropriate, in a greenhouse.

Bibliographic references

BAKTHIN, Mikhail (2003), *Estética da Criação Verbal*, 4. ed., translated by Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes. [*Estetika Sloviésnova Tvórtchestva*]

CALABRESE, Omar (1997), Intertextualidade em pintura. Uma leitura dos "Embaixadores" de Holbein, In: *Como se lê uma obra de arte*, translated by Antonio Maia Rocha, Lisboa, Edições 70, p. 35-68. [*Cómo se lee una obra de arte*]

DONDERO, Maria Giulia (2012), Picturing Transcendence, *Image & Narrative*, vol. 13, n° 4, p. 221-234.

ENWEZOR, Okwui (2012), *Intense Promimité/Intense Proximity. An anthology of the near and the far*, Paris, Centre national des arts plastiques-Editions Artlys.

— (2012), *La Triennale 2012: Intense Promimité/ Intense Proximity* (Guide de l'exposition/Exhibition Guide), Paris, Centre national des arts plastiques-Editions Artlys.

FLOCH, Jean-Marie (2000), *Visual Identities*, translated by Pierre van Osselaer and Alec McHoul, London-New York, Continuum. [*Identités visuelles*]

FONTANILLE, Jacques (2007), *Semiótica do Discurso*, translated by Jean Cristtus Portela, São Paulo, Contexto. [*Sémiotique du discours*]

GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *Da imperfeição*, translated by Ana Claudia de Oliverira, São Paulo, hacker Editores. [*de l'imperfection*]

— and COURTÉS, Joseph (2013), *Dicionário de Semiótica*, translated by Alceu Dias Lima et alii, São Paulo, Contexto. [*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*]

JAKOBSON, Roman (2003), *Linguística e Comunicação*, translated by Izidoro Blikstein and José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.

LANDOWSKI, Éric (1992), *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*, translated by Eduardo Brandão, São Paulo, Educ-Pontes. [*La société réfléchie*].

— (2004), *Diana*, *in vivo*, translated by Eva Aladro, *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, p. 83-99.
— (2002), *Presenças do outro*, translated by Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo, Editora Perspectiva. [*Présences de l'autre*]
— (2001), "O olhar comprometido", translated by Ana Claudia de Oliveira and Márcia da Vinci de Moraes, São Paulo, *Galáxia*, n° 2, p. 19-56.
— (2010), "Regímenes de espacio", translated by Raúl Dorra, *Tópicos del Seminario*, 24, p. 101-137.
— (2005), "Tres regímenes de sentido y de interacción", translated by Verónica Estay Stange, *Tópicos del Seminário*, 14, p. 137-179.
MARTÍNEZ, Elisa de Souza (2002), *Textualização antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
— (2011) Curatorial discourse and the rhetoric of museological spaces, In: MIGLIORE, Tiziana (ed.) *Retorica del Visibile – strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, 3. Contributi scelti, Roma, Aracne Editrice, p. 903-916.
RASTIER, François (1975), Sistemática das isotopias, In: GREIMAS, Algirdas J. (ed.), *Ensaios de Semiótica Poética*, translated by Heloysa da Lima Dantas, São Paulo, Cultrix-Editora da Universidade de São Paulo, p. 96-125. [*Essais de Sémiotique Poétique*]
TODOROV, Tzvetan (2003), *La Conquista de América. El problema del otro*, translated by Flora Botton Burlá, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina. [*La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*]
ZUNZUNEGUI, Santos (1990), *Metamorfosis de la mirada – el museo como espacio de sentido*, Sevilla, Ediciones Alfar.

Comment éclairer le concept de forme de vie à la lumière de la théorie des mondes possibles ?

Alain PERUSSET
Universités de Neuchâtel et de Bourgogne

Introduction

Commençons ce travail par une énigme et demandons-nous ce que représente l'annonce publicitaire Orangina[1] reproduite ci-dessous. Une scène de la vie quotidienne figurant un groupe d'amies assises à la terrasse d'un café ? une scène de fiction dont l'héroïne serait une hyène anthropomorphisée ? Si les choses étaient si simples, on s'accorderait rapidement pour trancher en faveur de l'une ou l'autre option de l'alternative. Mais on peine… On peine, parce qu'on peut aussi voir dans cette publicité autre chose qu'une scène pratique (réelle ou fictionnelle). En adoptant une perspective radicalement esthétique, on peut admirer une belle composition de couleurs vives ou à l'inverse, en adoptant une perspective résolument éthique, deviner l'expression d'une manière insolente, moqueuse, de se comporter en société. En résumé, lorsqu'on observe cette annonce, on peut voir un monde possible autant qu'une forme de vie.

Le monde possible et la forme de vie justement, telles seront les deux notions qui retiendront notre attention dans cet exposé. Le premier durant la première moitié du travail, le second seulement dans la conclusion, car le but de notre écrit sera de voir dans quelle mesure la théorie des mondes possibles peut venir éclairer d'un jour nouveau la notion de forme de

[1] Source : *Vectro Ave | Arts & design*, http://cdn.vectroave.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2010/05/Antoine-Helbert-Illustrations-22.jpg (consulté le 4 décembre 2015).

vie. Pour mener à bien cette entreprise, nous reviendrons d'abord sur le concept de monde possible introduit par Eco dans ses études sur le texte (1985) et repris au début des années 2000 par Semprini dans une perspective plus sociologisante. Cette ouverture nous conduira ensuite à redéfinir la notion de texte à la lumière de la théorie du langage de Hjelmslev présentée par Badir (2014). Enfin, nous verrons qu'au-delà d'enrichir les notions de texte et de forme de vie, ce travail questionnera plus généralement le parcours génératif de l'expression de Fontanille (2008). Cette traversée théorique, qui nous conduira à explorer plusieurs médiations sémiotiques (le monde possible comme médiation projective, le texte comme médiation narrative, la forme de vie comme médiation existentielle) se conclura par une réflexion sur les modes de manifestation de la culture, intégrant les concepts convoqués.

1. Le monde possible

1.1. La véridictionnalité

Eco n'a pas inventé la théorie des mondes possibles, d'abord discutée au sein des sciences logiques et physiques, mais il a grandement participé à sa popularisation avec son ouvrage *Lector in fabula* (1985) qui présente le parcours que doit en principe suivre un lecteur-type pour interpréter un texte littéraire.

Pour introduire son propos, Eco explique d'abord qu'un « texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) […] représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire » (*ibid.,* p. 57). Ce que le sémioticien italien entend par là, en s'inspirant de Searle (1975), c'est que le sens perçu dans un texte n'est pas inhérent à celui-ci, mais résulte de l'effort coopératif, « actif et conscient » (Eco 1985, p. 62), fourni par le lecteur.

> Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet […]. Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné : en ce sens, le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur […]. (*Ibid.*, p. 61)

Pour Eco, le texte est une sorte de « mécanisme paresseux » qui vit sur la « plus-value de sens qui y est introduite par le lecteur » (*ibid.*, p. 63) ; c'est un dispositif qui veut qu'on l'aide à fonctionner. Or, pour qu'il fonctionne, outre une compétence sémiotique (connaître le français pour lire un texte en français), il faut surtout au lecteur des compétences « diversement circonstancielles, une capacité d'envisager des présuppositions, de réprimer des idiosyncrasies et ainsi de suite » (*ibid.*, p. 65). Mais dans la mesure où chaque lecteur est le produit d'expériences uniques, il apparaît vite que la lecture d'un même texte peut conduire à des interprétations diverses et divergentes.

En résumé, le sens d'un texte se construit dans la lecture ; il ne la précède pas et ne réside, par conséquent, ni dans l'intention de l'auteur ni dans celle du lecteur, bien que ce dernier « aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient » (*ibid.*, p. 105).

Cela posé, Eco explique dans un second temps que tout texte repose sur une structure narrative et que cette narrativité peut être de deux ordres[2] :

> [Il y a] *narrativité naturelle* et *narrativité artificielle,* toutes deux étant des descriptions d'actions mais la première se réfère à des événements présentés comme s'étant réellement

[2] Ici, Eco s'appuie sur les thèses de Van Dijk (1975).

> produits (par exemple, les faits divers des journaux), alors que la seconde concerne des individus et des faits attribués à des mondes possibles, différents du monde de notre expérience. (*Ibid.*, p. 87)

Plus particulièrement, ce qui fonde l'opposition entre les deux narrativités, c'est le degré de véridictionnalité que le lecteur attribue à l'intrigue du texte. Soit le lecteur prend pour vrai ce qu'il lit, soit il décèle plusieurs artifices qui l'amènent à penser que ce qui est conté est faux, ou tout du moins fictif. Pour prendre position, il peut aussi vérifier le genre auquel le texte appartient, car souvent celui-ci indique déjà le statut véridictionnel du propos. Les textes historiques appartiennent en principe toujours aux narrativités naturelles ; les œuvres littéraires, en revanche, penchent plutôt systématiquement du côté des narrativités artificielles. Entre ces deux pôles, les textes publicitaires poseront eux souvent problème.

De façon générale, nous dirons qu'au moins quatre attitudes véridictionnelles peuvent être adoptées à l'égard de l'intrigue d'un texte, celles-là même que Greimas et Courtès avaient mises à jour dans leur carré sémiotique de la véridiction : le *vrai*, le *faux*, le *secret* et le *mensonger.*

1.2. La vraisemblance

La problématique des mondes possibles dépasse toutefois la question de la véridictionnalité, car lorsqu'on questionne le statut d'un monde possible, on ne se demande pas si celui-ci est vrai, faux, mensonger ou encore secret, mais, en fonction de ce qu'on sait déjà de l'intrigue, s'il est envisageable, ou pour le moins imaginable. En définitive, deux choses doivent être distinguées : d'une part, ce que l'on sait déjà de l'intrigue, à savoir sa narrativité et son statut véridictionnel, d'autre part, ce que l'on ne sait pas encore de l'intrigue, mais que l'on présage, à savoir le monde possible qui est susceptible d'advenir.

Mais l'élaboration de telles prévisions ne se fait toutefois pas *ex nihilo.* Pour formuler ses hypothèses sur la suite de l'histoire, le lecteur doit puiser dans son expérience ainsi que dans son encyclopédie, et, en fonction de ce que le récit lui permet déjà de savoir sur l'intrigue, produire des inférences. Ces va-et-vient entre l'expérience, l'encyclopédie et le texte, Eco les nomme « promenades inférentielles » :

> Pour avancer son hypothèse, le lecteur doit recourir à des scénarios communs ou intertextuels : « D'habitude…, Toutes les fois que…, Comme cela se passe dans d'autres récits…, D'après mon expérience…, Comme nous l'enseigne la psychologie… ». En effet, activer un scénario (surtout s'il est intertextuel) signifie recourir à un *topos.* Ces échappées hors du texte (pour y revenir riche d'un butin intertextuel), nous les appelons des *promenades inférentielles.* (*Ibid.*, p. 151)

Ce travail d'exploration, c'est exactement celui que fait le lecteur de romans policiers lorsque, en cours de lecture, il cherche des indices qui pourraient l'aider à deviner l'identité du tueur en série de l'histoire. Surtout, on voit que ces promenades inférentielles produisent quelque chose : elles façonnent l'histoire en devenir, autrement dit, elles construisent des mondes possibles :

> Le lecteur, en faisant ces prévisions, assume une attitude propositionnelle (il croit, il désire, il souhaite, il espère, il pense) quant à l'évolution des choses. Ce faisant, il configure un *cours d'événements possible ou un état de choses possible* – comme on l'a dit plus haut, il hasarde des hypothèses sur des structures de monde. L'usage est maintenant établi dans la majeure partie

> des écrits courants sur la sémiotique textuelle de parler, à propos de ces états de choses prévus par le lecteur, de *mondes possibles.* (*Ibid.*, p. 145-146)

En résumé, un monde possible ne se trouve jamais dans le texte ; il y est seulement suggéré en puissance, d'où l'adjectif *possible.* Quant au texte, ce qu'il fait en principe, c'est donner au lecteur tous les indices nécessaires pour construire, par inférence, ce monde possible. Plus précisément, ce qu'offre le texte, c'est un cadre que le lecteur découvre au fur et à mesure de la lecture. Et selon les particularités de ce cadre, le lecteur produit la prévision qui lui paraît la plus vraisemblable. En quelque sorte, nous pourrions dire que le monde possible résulte en grande partie d'une évaluation préalable de l'univers narratif déjà connu.

À ce stade, il faut donc distinguer plusieurs choses. D'abord, l'*univers narratif* (aussi appelé *diégèse* dans le langage littéraire) qui est le monde dans lequel évoluent les protagonistes de l'histoire. Cet univers est, comme le dit Eco, « meublé » de divers éléments ayant chacun des propriétés qui permettent *in fine* au lecteur de juger si l'intrigue ressort d'une narrativité naturelle ou artificielle. Les intrigues des autobiographies sont typiquement des cas limites où le lecteur peine à démêler le vrai du faux, l'intime du fantasmé.

Ensuite, il y a le *récit,* à savoir ce qui est raconté et l'ordre dans lequel cela est raconté dans le texte. Par rapport à notre problématique, nous dirons que le récit est cette portion du texte qui pose les bases de la construction d'un monde possible. Pour autant, afin de nuancer ce que nous avons dit jusqu'à présent, l'établissement d'un monde possible ne se réalise pas nécessairement en cours de lecture pour anticiper la fin du récit ; le monde possible peut aussi se construire après avoir lu la dernière phrase du récit, par exemple, lorsque le lecteur d'un conte de fées s'imagine comment le prince et la princesse vécurent heureux avec leurs nombreux enfants.

Enfin, il y a le *monde possible*, ce que le texte ne dit pas (ou pas encore) et qu'Eco définit plus précisément comme suit :

> Nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit *p,* soit non-*p*. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'*individus* pourvus de *propriétés.* Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des *actions,* un monde possible peut être vu aussi comme un *cours d'événements.* Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des *attitudes propositionnelles* de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc. (*Ibid.*, p. 165).

On voit d'autre part ici que le monde possible n'est pas qu'une simple prédiction ; qu'il est aussi la manifestation d'une véritable croyance. D'une certaine manière, l'enjeu d'un texte littéraire, si l'on suit Eco, est d'influer sur les croyances et les représentations ; c'est parce que le lecteur lit telle information dans le texte qu'il peut établir un pronostic, mais surtout cela implique qu'il *croit* que tel événement, telle action ou tel cours est susceptible d'advenir. Quant à celui qui produit le texte, l'auteur, c'est en meublant son intrigue d'éléments appartenant aussi bien au monde du sens commun qu'à son imaginaire qu'il peut espérer manipuler comme il le désire les croyances du lecteur. Ce mélange de motifs narratifs est illustré par Eco au moyen du conte du *Petit Chaperon rouge* :

> En racontant [ou en lisant] l'histoire du Petit Chaperon rouge, je meuble mon monde narratif avec un nombre limité d'individus (la petite fille, la maman, la grand-mère, le loup, le chasseur, deux cabanes, un bois, un fusil, un panier) pourvus d'un nombre limité de propriétés. Certaines des assignations de propriétés à des individus suivent les mêmes règles que le monde de mon

> expérience (par exemple, le bois de la fable aussi est fait d'arbres), certaines autres assignations ne valent que pour ce monde : par exemple, dans cette fable, les loups ont la propriété de parler, les grands-mères et les petites filles celle de survivre après avoir été ingurgitées par les loups. (*Ibid.*, p. 166)

Si cet exemple peut prêter à sourire, parce qu'on sait bien que les loups ne parlent pas et qu'il est par conséquent douteux que ce genre d'histoires puisse modifier les croyances, il faut quand même bien avoir en tête que cette invraisemblance n'est pas si évidente que cela. En effet, rappelons-nous qu'à la fin du XVII^e^ siècle les contes de fées, sous leur apparente gratuité, étaient avant tout destinés à un public de jeunes filles qu'il s'agissait d'éduquer et de moraliser. Dès lors, rien n'empêche d'imaginer que ce public ait pu considérer le conte comme véridique.

Plus généralement, lorsqu'on lit un texte, il est fondamental de faire un effort de distanciation « en échappant aux préjugés axiologiques de l'ethnocentrisme » (*ibid.*, p. 173), car – dans la même optique que celle du conte du *Petit chaperon rouge* – pourquoi ne pourrions-nous pas accepter l'idée que, selon les époques, les générations et les lieux, une histoire qui nous semble invraisemblable puisse apparaître comme parfaitement crédible aux yeux d'autres personnes. C'est cela qu'explique Eco :

> Dans le cadre d'une approche constructiviste des mondes possibles, même le monde « réel » de référence doit être entendu comme une construction culturelle. Quand dans *Le Petit Chaperon rouge* nous jugeons « irréelle » la propriété de survivre après avoir été ingurgité par un loup, c'est parce que nous remarquons, même si c'est d'une façon intuitive, que cette propriété contredit le second principe de la thermodynamique. Mais le second principe de la thermodynamique est justement une donnée de notre encyclopédie. Il suffirait de changer d'encyclopédie pour qu'une donnée différente soit valable. Le lecteur ancien qui lisait que Jonas fut englouti par une baleine et qu'il resta trois jours dans son ventre pour en ressortir indemne ne jugeait pas cela en désaccord avec *son* encyclopédie. Les raisons pour lesquelles nous, nous estimons notre encyclopédie meilleure que la sienne sont extra-sémiotiques (par exemple nous pensons qu'en adoptant la nôtre, on réussit à allonger la moyenne de vie et/ou à construire des centrales nucléaires), mais il est indéniable que pour le lecteur ancien l'histoire du *Petit Chaperon rouge* aurait été vraisemblable parce qu'en accord avec les lois du monde « réel ». (*Ibid.*, p. 169-170)

Ces observations sont fondamentales, car elles nous rappellent indirectement que si la mondialisation tend à homogénéiser les encyclopédies, il existe entre les cultures, et au sein même des cultures, des encyclopédies différentes qui conçoivent différemment le réel : en effet, combien de personnes croient aux miracles, au paradis ou à la magie dans les sociétés modernes, soi-disant dominées par une pensée rationaliste ?

1.3. La compréhension

On vient de voir que la frontière entre la réalité et la fiction est parfois extrêmement fine et cela nous amène à nous questionner sur la productivité du concept de monde possible dans le cadre d'une sémiotique des cultures. En effet, jusqu'à présent, nous avons restreint la portée du monde possible au seul univers narratif, mais on pourrait se demander, si le processus de prévision ne suit pas un double mouvement : d'abord intratextuel, lorsque le lecteur envisage comment l'histoire contée pourrait se poursuivre ; ensuite extratextuel, lorsqu'il commence à se demander à quoi lui sert, dans la pratique, d'envisager ce monde possible.

Cette question paraît se poser uniquement lorsqu'on s'intéresse à certains types de texte, comme les publicités qui, en plus de raconter une histoire (fonction dite locutoire), marquent aussi une intention (fonction illocutoire), laquelle peut avoir un effet sur nos croyances et nos actions (fonction perlocutoire). Mais il n'en est rien : elle se pose aussi pour tous les autres types de texte qui, comme l'a montré Austin (1962), s'articulent également autour de ces trois fonctions. Un texte, de quelque nature qu'il soit, est toujours susceptible de modifier les croyances et d'infléchir nos comportements.

Néanmoins, cette inflexion ne peut se réaliser sans une compréhension préalable du texte, laquelle, comme nous venons d'en faire l'hypothèse, serait doublement articulée : d'abord en une compréhension du texte comme structure narrative, ensuite en une compréhension du texte comme *input* pratique. En fait, plus qu'une hypothèse, c'est au principe même de l'herméneutique[3] de Ricœur que nous faisons allusion ici.

En effet, rappelons que pour décrire le processus de compréhension des textes, Ricœur avait élaboré un *arc herméneutique*, sorte de parcours interprétatif modèle dont le déploiement se divisait en trois phases : d'abord une *compréhension naïve* du texte (la lecture superficielle du récit), ensuite une *explication structurale* du texte (la reconstitution de l'ensemble de l'intrigue), enfin une *appropriation* du texte (la compréhension qu'offre le texte de nous-mêmes). Grondin, l'un des spécialistes de l'œuvre de Ricœur, résume très bien, et en détail, ces trois moments[4] :

> Le premier moment de cet arc est constitué par la *compréhension naïve* du texte, la lecture au premier degré qui lit le texte comme la manifestation d'un psychisme étranger [p. 143]. Cette approche spontanée doit être relayée par une *explication* que Ricœur identifie à l'analyse structurale du texte. Un texte est un discours fixé par l'écriture qui fait en sorte que tout écrit s'inscrit dans une langue préexistante et s'affranchirait par-là de l'intention de son auteur. […]. Renoncer à pénétrer l'âme d'un auteur ne veut cependant pas dire que l'interprétation doive se contenter de mettre en évidence la structure d'un texte. […]. Le sens, libéré de l'intention de son auteur, est un sens que nous pouvons faire nôtre par la lecture. L'*appropriation*, où l'on peut voir une lointaine héritière de la seconde naïveté des premiers écrits, signifie que l'arc herméneutique trouve son achèvement dans « l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre » [p. 152]. On retrouve ici l'idée forte de Ricœur selon laquelle le sujet ne se comprend lui-même, et le sens de son existence, que par le détour des œuvres de culture. Mais cette compréhension des œuvres prend de plus en plus la forme d'une appropriation par le lecteur qui accomplit une « fusion de l'interprétation du texte à l'interprétation de soi-même » [p. 153]. Le sens ne se trouve donc pas derrière le texte ni dans la pensée de son auteur, mais dans ce que Ricœur nomme « l'orient du texte » [p. 156], c'est-à-dire le monde du texte qui se lève dans l'interprétation. (2013, p. 95-96)

Pour illustrer le propos, reprenons notre annonce publicitaire Orangina et considérons-la comme un texte[5], à savoir, pour faire bref, comme le fragment d'une histoire à reconstruire. Au cours de la première phase de lecture de ce texte donc (lecture au premier degré), la seule chose que nous pourrions dire serait que l'annonce représente un groupe d'amies (dont l'une est une hyène anthropomorphisée !), assises à une terrasse de café et pouffant de rire à la vue d'une passante dont le talon vient de se casser. À la suite de cette compréhension naïve, il

3 Ricœur définit l'herméneutique comme la « théorie des opérations de la compréhension dans leurs rapports avec l'interprétation des textes » (1998, p. 75).

4 Entre crochets dans la citation, les pages de *Du texte à l'action* (1998) de Ricœur auxquelles Grondin fait référence.

5 Dans la troisième partie, nous expliquerons pourquoi nous nous permettons de traiter une image comme un texte.

s'agit dans un deuxième temps de reconstruire l'ensemble de l'intrigue que le texte ne fait que dévoiler. Pour cela, nous devons faire de multiples *promenades inférentielles*, car pour qui cherche à *expliquer* ce texte, de nombreuses questions restent encore sans réponse : où situer cette scène dans l'intrigue générale ? quel personnage doit être considéré comme le protagoniste de l'histoire[6] ? pourquoi y a-t-il une hyène anthropomorphisée ? pourquoi, elle et ses amies, se moquent-elles *sans retenue* de la malheureuse passante ? quel lien faire entre la scène et la double présence d'une bouteille d'Orangina (l'une sur la table, l'autre en packshot) ?

Pour répondre à ces questions, nous avons donc à opérer des promenades inférentielles entre le texte et le genre auquel il appartient, entre le texte et la pratique dans laquelle il est lu, entre le texte et son support d'inscription, entre le texte et notre propre vécu. Dans le cas présent, parmi les innombrables interprétations possibles, et sans entrer dans le détail de ces promenades, nous inférerons[7] les hypothèses suivantes :

- l'amie-hyène est le personnage central de l'intrigue. D'abord parce qu'elle se distingue des autres protagonistes en ce qu'elle est la seule figure n'appartenant pas à notre expérience du réel. Ensuite parce que nous savons d'expérience qu'au début des années 2010 Orangina a diffusé une campagne de communication mettant en scène sur ses visuels une pléthore d'animaux sauvages comme ambassadeurs de marque ;
- la scène représente le programme narratif de la performance de l'amie-hyène, à savoir le moment où celle-ci se conjoint avec son objet de valeur. Mais au juste, de quel objet de valeur parlons-nous ? Eu égard à la symbolique que nous associons à la hyène (son cri est semblable à un rictus moqueur) et en rapport à l'accroche de l'annonce (« Naturellement légère »), nous dirons que l'objet de valeur auquel la femme-hyène se conjoint est l'insolence ; l'insolence[8] étant, comme le souligne Landowski, une forme d'irrespect vis-à-vis de ce qui mérite d'en être digne (2013a). En l'occurrence, alors qu'il convient de faire preuve de retenue, voire de compassion, lorsqu'une personne est sur le point de trébucher dans la rue, l'amie-hyène au contraire, loin de prendre les choses avec gravité ou empathie, laisse éclater au grand jour sa *nature* qui l'amène à tout prendre avec *légèreté* ;
- en postulant que la scène représente le moment de la performance narrative, nous avons aussi à nous demander quelle compétence a permis à l'amie-hyène de devenir ainsi « naturellement légère ». La présence d'une bouteille d'Orangina sur la table, qui plus est devant notre animal fabuleux, nous amène à faire l'hypothèse que c'est l'absorption de cette boisson qui lui a permis de révéler sa vraie nature. Le fait que l'on a, au préalable, thématisé le texte comme une publicité Orangina (visuel aux couleurs de la campagne, présence du logo-packshot de la marque en surimpression) et que l'on sait d'expérience qu'une marque a en général un rôle d'adjuvant (rôle narratif donnant sa valeur au programme de la compétence) vient confirmer cette intuition.

[6] En effet, dans un récit, il y a autant d'histoires que de personnages. Dès lors, il nous faut nécessairement nous focaliser sur *une histoire*, celle du héros que nous aurons choisi, pour pouvoir ensuite parler de *l'histoire* en général.

[7] Eco présente différentes sortes d'opérations coopératives parmi lesquelles les co-références, les hypercodages rhétoriques, stylistiques et idéologiques, et surtout les inférences de scénarios communs et intertextuels (1985, p. 97-106).

[8] Pour deux analyses plus approfondies sur l'insolence comme composante de formes de vie, nous renvoyons à nos articles de 2015a et 2016.

1.4. L'appropriation

Le dernier moment de l'interprétation herméneutique selon Ricœur est celui de l'appropriation du texte, ce moment où nous saisissons le sens du texte non pas pour ce qu'il présente en soi, mais pour ce qu'il représente pour nous. Pour décrire ce parcours, le philosophe propose de considérer l'*herméneutique du soi* comme le produit de trois configurations narratives appelées *mimésis* I, II et III.

Pour expliquer sa démarche, Ricœur concède d'abord que la vie et son cours sont en soi indivisibles et insaisissables, mais que néanmoins ils peuvent se donner à lire à une condition : lorsqu'ils sont textualisés, dans des récits et des mythes notamment. Pour Ricœur, le temps de la vie ne se comprend qu'à travers le temps du récit et le temps du récit ne peut être narré qu'à partir du temps de la vie, dans une dynamique cyclique et perpétuelle :

> Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. […] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. (1983, p. 17)

Dans la perspective ricœurienne, les récits – historiques comme fictifs, que nous lisons de façon active ou écoutons passivement – sont ce qui confère à nos vies un sens, et cela qu'on le veuille ou non.

Vis-à-vis de cette thèse narrativiste qui voudrait qu'il n'y ait pas de faits, mais seulement des récits, Ricœur reste tout de même prudent. Pour lui, en fait, les récits sont des produits ; les produits d'une expérience indicible que leurs auteurs, tant bien que mal, essaient de faire parler, plus ou moins fidèlement, selon leurs intentions. Dans ce travail d'imitation de l'action humaine – de *mimèsis* comme dirait Aristote dans sa *Poétique* –, Ricœur voit donc davantage une réinvention créatrice qu'un simple décalque de la vie qui, de toute façon, serait toujours imparfait. Nous avons donc d'un côté une source d'inspiration représentée dans une création et de l'autre cette création destinée à une réception. Aussi, pour le philosophe français, la configuration narrative du récit comporte-t-elle un amont et un aval.

D'abord en amont, nous venons de le dire, l'intrigue se fonde sur une compréhension préalable de l'expérience, vécue ou lue (*mimèsis* I), que l'auteur décide de raconter (*mimèsis* II) à travers un récit (en grec, le *muthos*) :

> Notre compréhension de la vie affiche déjà une structure narrative puisqu'elle articule depuis toujours son agir de manière symbolique et qu'elle ne cesse jamais de le raconter. La configuration narrative (que Ricœur appelle la *mimèsis* II) s'enracine ainsi dans une précompréhension symbolique de l'agir humain, que Ricœur nomme la *mimèsis* I (la première mise en intrigue, si l'on veut). C'est sur cette précompréhension déjà narrative que s'élève la mise en intrigue poétique. (Grondin 2013, p. 102)

En aval, c'est le lecteur qui reprend à son compte l'intrigue et qui, par son acte de lecture, se l'approprie, même si évidemment cette appropriation n'est pas nécessairement consciente. Plus particulièrement, le lecteur se nourrit des péripéties de l'intrigue pour, d'une part, façonner sa réalité (son *monde vécu* dirait Habermas) et sa vision sur cette réalité, et, d'autre part, construire sa propre identité. La *mimèsis* III est ainsi l'« appropriation de cette intrigue par le lecteur qui l'applique à l'intrigue de son existence » (*ibid.*, p. 103).

Pour nous, aujourd'hui, c'est cette ouverture vers une forme d'esthétique de la réception qui nous amène à dire que ce que le lecteur évalue finalement, à partir de l'intrigue, est moins une fiction qu'une *vie mise en forme* : une forme de vie. Pour confirmer cette hypothèse,

poursuivons notre analyse et voyons ce que peut nous apprendre le programme narratif qu'il nous reste à voir, celui de la sanction qui nous permettra de saisir l'enjeu de ce travail d'appropriation.

1.5. La sanction

En sémiotique narrative, le programme de la sanction correspond au moment où un destinataire porte un jugement sur l'ensemble de l'intrigue, principalement pour évaluer si celle-ci a été bien ou mal conduite par le sujet-héros de l'histoire. La sanction vise donc, comme le souligne Greimas, une appréciation existentielle du sujet : « la sanction cognitive […] est un jugement sur l'être du sujet […]. Du point de vue du Destinataire-sujet, la sanction cognitive équivaut à la reconnaissance du héros » (Greimas et Courtés 1979, p. 320).

Selon cette perspective, la sanction doit être envisagée en lien avec l'*être* et cela implique deux choses. La première, c'est que le programme de la sanction s'apparente bien à un *faire-être* : le héros s'est réalisé, son expérience est reconnue, il acquiert aux yeux du destinataire une *existence* à part entière. La seconde est que si cette sanction est existentielle, alors cela signifie que celui qui l'applique appartient nécessairement à une altérité ; l'altérité étant la seule instance capable de donner du sens et une « reconnaissance » à une identité, en l'occurrence à celle du sujet-héros de l'histoire.

> Pour que le monde fasse sens et soit analysable en tant que tel, il faut qu'il nous apparaisse comme un univers articulé – comme un système de relations où, par exemple, le « jour » n'est pas la « nuit », où la « vie » s'oppose à la « mort » […]. Apparemment condamné à ne pouvoir, lui aussi, se construire que par différence, le sujet a besoin d'un *il* – des « autres » *(eux)* – pour advenir à l'existence sémiotique. (Landowski 1997, p. 15-16)

En rapport à l'herméneutique de Ricœur, nous dirons que le destinataire du programme de la sanction est toujours le lecteur et que ce qu'il évalue est le résultat de la conjonction entre le sujet et l'objet de l'histoire, entendu que « le Sujet et l'Objet s'abolissent corrélativement » au terme de l'intrigue (Hénault 1983, p. 25). Plus précisément, lorsqu'il sanctionne, le lecteur doit juger si les valeurs objectives du récit sont devenues des valeurs subjectives (Greimas 1983, p. 25) ; c'est exactement ce que nous avons fait et observé lorsque nous avons dit que l'amie-hyène (sujet) de la publicité Orangina manifestait bien, au moment de la performance narrative, une insolence (objet) grâce aux effets désinhibants de la boisson gazeuse (adjuvant).

Maintenant, pour ce qui est de l'appropriation du récit par le lecteur, disons d'emblée qu'elle se construit à partir des valeurs promues par l'intrigue et non à partir de ses propriétés figuratives. Dit autrement, ce qui fait l'objet de l'appropriation, ce ne sont pas les conclusions de la lecture *superficielle* du récit (il est possible de devenir véritablement une hyène en absorbant de l'Orangina), mais celle de sa lecture *structurelle* (il est possible de revendiquer une insolence lorsqu'on consomme de l'Orangina). Cette observation rejoint celle faite par Greimas dans *Du sens II* :

> Lorsque quelqu'un, par exemple, se porte acquéreur, dans notre société d'aujourd'hui, d'une voiture automobile, ce n'est peut-être pas tellement la voiture en tant qu'objet qu'il veut acquérir, mais d'abord un moyen de déplacement rapide, substitut moderne du tapis volant d'autrefois ; ce qu'il achète souvent, c'est aussi un peu de prestige social ou un sentiment de puissance plus intime. L'objet visé n'est alors qu'un prétexte, qu'un lieu d'investissement des valeurs, un ailleurs qui médiatise le rapport du sujet à lui-même. (*Ibid.*, p. 21)

En partant du principe que l'objet visé dans l'intrigue n'est pas un objet physique, mais un *objet de valeurs* (un ensemble de valeurs), nous pouvons également rectifier l'hypothèse d'Eco qui envisageait la question de la vraisemblance uniquement du point de vue de la figurativité, alors qu'il aurait plutôt dû l'envisager en rapport aux valeurs. En effet, les valeurs sont les seules propriétés des narrativités qui, à coup sûr, peuvent leur permettre d'être jugées comme vraisemblables. Et si les valeurs autorisent cette appropriation de l'intrigue, c'est parce qu'elles sont par essence transversales. Dans notre annonce Orangina, c'est en effet bien l'insolence, en tant que valeur, qui donne son caractère vraisemblable au texte, conclusion qui n'aurait pas été valable si seule la figurativité avait été jugée.

À notre avis, cette position sur la vraisemblance est la seule tenable ; dans le cadre de cette étude, elle est la seule qui puisse expliquer pourquoi les marques de consommation, ici Orangina, recourent si abondamment dans leurs communications à des narrativités artificielles alors même que leur objectif est d'avoir une incidence dans le monde réel : à travers les narrativités artificielles, possiblement infinies, les marques peuvent se construire des identités distinctes des concurrentes et s'offrent au passage, la liberté de renouveler à loisir leurs discours.

1.6. L'imagination

Pour qui souhaiterait s'approprier l'intrigue d'un récit, une seule voie semble donc se dessiner : imaginer, car imaginer c'est, comme l'explique Semprini[9], se projeter dans l'avenir en construisant « des plans de réalité alternatifs à la réalité de la routine quotidienne ou de l'expérience réaliste du monde qui nous entoure » (2005, p. 267).

> Le fait d'imaginer sa propre vie selon une certaine perspective peut se traduire dans une réalisation concrète, du point de vue social, de cette projection. L'imagination, de ce point de vue, ne fait que créer les conditions pour l'action. (2003, p. 152)

La fonction de l'imagination dans cette phase d'appropriation est donc capitale, car les risques liés à nos pronostics sont cette fois beaucoup plus grands que lorsqu'il s'agissait seulement d'envisager des mondes possibles textuels. Ici, ces risques peuvent être très lourds de conséquences, puisque nous acceptons de devenir les véritables héros des récits que nous souhaitons nous approprier : ce que nous mettons en jeu, ce n'est donc plus notre sens de la déduction, mais notre réputation en cas de mauvais pronostic.

> Le processus d'imagination est un processus d'attribution et d'organisation de significations selon des scénarios alternatifs par rapport au plan de la réalité référentielle immédiate et aux significations qui lui sont associées selon des codes institués et partagés. Pour garder une force et une cohérence, le processus d'imagination doit alors se déployer en constructions organisées, douées d'un sens et d'une attractivité pour les acteurs. Nous proposons d'appeler ces constructions « mondes possibles ». (*Ibid.*, p. 156)

À travers le processus d'imagination, le lecteur – à présent dans son rôle citoyen – est donc à nouveau conduit à produire des mondes possibles, mais cette fois-ci existentiels. Il doit reprendre ses promenades inférentielles afin de savoir dans quelle mesure la *promesse* du texte peut se réaliser pour lui-même. Et c'est encore là qu'on voit que l'adhésion aux motifs et aux valeurs d'un monde possible dépend des schémas conceptuels de chacun ; pour certains,

[9] Semprini s'inspire des thèses d'Appadurai (2006) pour construire sa théorie de l'imagination.

tel monde possible paraîtra préjudiciable alors que pour d'autres il apparaîtra comme bénéfique, parce qu'en accord avec leurs aspirations éthiques.

Ce qui s'est passé à la fin du XVIII[e] siècle en France illustre parfaitement le problème, lorsque la monarchie et la république ont constitué pour le peuple français deux mondes possibles existentiels – et collectifs – dont le premier était à poursuivre et le second à créer. Plus particulièrement, ce qui était en jeu, c'était un choix : continuer avec un régime absolutiste ou faire la révolution. Et les événements qui suivirent furent les conséquences de ce choix.

Dans l'univers marchand de la publicité Orangina, le lecteur-citoyen a aussi à opérer un choix, lequel est évalué à la lumière d'au moins deux mondes possibles existentiels (l'un qui se réaliserait si aucun achat n'est fait, l'autre qui se réaliserait en cas d'achat). Comme pour les révolutionnaires de l'époque, ce choix est motivé par des prévisions : quelles conséquences, pour moi, pour mon bien-être, pour mon image ?

> La raison ultime d'existence des mondes possibles, la raison pour laquelle ils sont imaginés et construits, est d'organiser le sens, d'ordonner des significations dans un récit cohérent ou du moins compréhensible par certains, de proposer un système capable d'isoler et de circonscrire un ensemble de signifiés clairs et structurés à l'intérieur du flux chaotique et ininterrompu d'éléments culturels et sémiotiques qui traversent, comme une poussière d'étoiles, l'espace social. (*Ibid.*, p. 224)

On le voit ici, la notion de monde possible devient vraiment pertinente lorsqu'il s'agit d'opérer un choix, lorsqu'il faut confronter au moins deux *états de choses* alternatifs. Mais au-delà d'un simple choix, ce à quoi conduit la construction de mondes possibles existentiels, c'est à la construction de sa propre identité (de son *identité narrative* dirait Ricœur), entendu que tout choix amène une action, laquelle ensuite peut toujours faire l'objet d'un jugement social.

> Dans un contexte dominé par l'immatériel, par la communication et par la quête de sens, l'imagination devient une ressource puissante pour l'individu non pas pour s'évader, mais pour construire sa trajectoire, pour mettre en place sa propre narration et pour donner un sens, rétrospectivement, à son expérience. (2005, p. 266)

Au terme de cette première partie, il nous semble important de rappeler qu'un monde possible est une prévision faite à partir d'un texte. Pour Eco, le monde possible est une prévision qui concerne l'univers narratif ; pour Semprini, la notion renvoie à une prévision qui concerne notre propre expérience. Pour éviter tout malentendu, nous préconisons d'utiliser le concept de *monde possible* uniquement dans son acception existentielle, celle retenue par Semprini. Pour son autre acception, celle relative à l'univers narratif de l'intrigue, il nous paraît plus sage de parler simplement d'*hypothèse de lecture*.

2. Le texte

Nous avons jusqu'à présent traité le texte dans son acception classique de production littéraire (aussi publicitaire). Or, en sémiotique, le texte est plus que cela : c'est tout ce qui peut se comprendre, s'interpréter. En reprenant l'hypothèse développée par Hjelmslev, approfondie par Greimas et poursuivie par Badir, selon laquelle il faut traiter le « texte en tant qu'objet de connaissance » (2014, p. 142), nous essaierons de montrer dans cette partie que la

textualisation du monde de l'expérience est la porte d'entrée pour l'analyse de ce qu'est une forme de vie.

Mais questionner le texte en tant qu'objet de connaissance n'est pas une mince affaire, ne serait-ce qu'en raison du flou qui entoure, même dans le langage commun, la réalité que ce terme est censé circonscrire. Aussi, afin de mener à bien notre tâche, suivrons-nous le chemin tracé par Badir dans son ouvrage sur la théorie du langage de Hjelmslev (*ibid.*), chemin qui nous permettra de clarifier ce que nous entendons par texte dans le cadre d'une sémiotique des cultures.

Pour partir du bon pied, il nous semble d'abord fondamental de revenir sur la définition même du *texte* qui, dans l'usage courant (celui que nous avons retenu jusqu'à présent), renvoie à une suite de signes linguistiques, regroupés en paragraphes successifs et constituant un écrit ou une œuvre, généralement imprimés sur papier[10]. Pas si loin de cette définition, la définition que la sémiotique donne du texte est cependant beaucoup plus large, en ce sens qu'elle autorise toute réalité (et pas uniquement la réalité linguistique) à accéder au statut de texte.

> Le texte ne connaît pas non plus de limite à la manifestation. N'importe quel ordre de réalité peut être employé comme constituant d'un texte. De l'encre sur papier, du bois gravé, de la pierre incisée, des sons, des gestes, du sable, de la fumée, des projections de lumière : dans l'absolu, on ne voit pas quel ordre de réalité pourrait résister à son intégration comme constituant de texte. (*Ibid.*, p. 145)

De façon véritablement extensive, il s'agit de se dire qu'une réalité devient nécessairement un texte dès lors que nous estimons qu'elle peut avoir un sens. Comme le dit Badir, « du texte commence dès qu'une interprétation a lieu » (*ibid.*, p. 179) ou qu'« il suffit d'une interprétation pour que du texte devienne possible » (*ibid.*, p. 178). Le bruit qui nous réveille la nuit, la froideur du sorbet que nous savourons l'été, le parfum de notre collègue de travail ; toutes ces manifestations sont à considérer comme des textes du moment que nous pensons qu'elles peuvent avoir un sens.

Toutefois, si « les constituants du texte *sont manifestés par tous les sens* [souligné dans le texte original] » (*ibid.*, p. 146), la réalité encapsulée par le texte ne se résume pas uniquement à une particularisation de ces sens. Au contraire, le texte renvoie quasi toujours à une expérience où c'est la sollicitation de tous les sens qui participe de sa constitution.

> Le texte n'est assigné à aucun sens, aucun usage, aucune fonction particulière. Il peut signifier n'importe quoi, il peut être employé dans n'importe quel contexte, il peut servir à n'importe qui pour n'importe quoi. En cela, le texte est véritablement remarquable parmi les objets de connaissance. (*Ibid.*, p. 145)

Nous l'avons donc compris, le texte, au sens sémiotique du terme, exprime un « il y a quelque chose » (*ibid.*, p. 150) et ce quelque chose, c'est ce qu'offre l'expérience pratique à l'entendement. Or, là encore, il faut essayer d'être le plus précis possible, car ce ne sont pas nécessairement tous les composants de l'expérience qui forment un texte ; seuls ceux sur lesquels porte notre attention, parce que supposément – intuitivement – intelligibles et intéressants, peuvent prétendre à former un texte. Pour illustrer cela, imaginons-nous sur un banc en plein mois d'août, dans un parc public, un livre à la main, et voyons les différentes configurations pratiques au cours desquelles des textes sont susceptibles d'être formés.

[10] Définition adaptée du *Trésor de la langue française* : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/texte.

D'abord, lorsque nous sommes plongés dans la lecture de notre roman, le texte linguistique s'aligne effectivement sur le texte sémiotique : la réalité considérée, circonscrite, est celle représentée et narrée dans le récit. Ensuite, lorsque nous levons les yeux pour observer les enfants courir dans le parc, le texte linguistique disparaît (ou tout du moins est abandonné un instant) au profit d'un autre texte, cette fois-ci iconodynamique (visuel et mobile), voire même audiovisuel dans le cas où les rires et les cris des enfants parviendraient jusqu'à nos oreilles. Ici, c'est la saynète qui se joue devant nos yeux qui fait office de texte. Enfin, en prenant encore plus de recul et en embrassant sensiblement toute la place – avec les enfants, leurs parents, les promeneurs, la fontaine et les bâtiments alentour, ainsi que les odeurs des fleurs, le chant des oiseaux et la sensation étouffante de chaleur –, un nouveau texte pourra être considéré, cette fois-ci polysémiotique et d'une complexité analytique sans commune mesure (quoique tout soit sujet à débat) au texte du livre.

Pour qualifier ces diverses réalités sur lesquelles se pose notre regard analytique, Hjelmslev avait utilisé le mot danois de *mening,* traduit dans la version française des *Prolégomènes* (1971) par *matière*. Autrement dit, ce que perçoit l'observateur, avant le texte, c'est de la matière[11]. Néanmoins, comme le note Badir, le terme original danois est beaucoup plus riche de sens que la traduction *matière* dans la mesure où *mening* signifie aussi *sens*.

> La matière nous plonge dans le sensible ; le sens allègue un ordre opposé au sensible, l'ordre de l'intelligible. Telle est l'opposition que le concept hjelmslevien [de *mening*] doit suspendre : il renvoie indifféremment au sensible comme à l'intelligible, à l'expression comme au contenu. (2014, p. 146)

En résumé, ce que nous transformons en texte, c'est une matière et un *sens en puissance*. À cet égard, comme le relève également Badir, le terme de *purport,* retenu dans la traduction anglaise, est particulièrement bien choisi :

> *Purport,* pour autant que la langue française permette d'approcher sa signification, c'est *ce qui relève être ce dont il est question.* Il y a dans *purport* une notion d'apparaître, de manifestation ou de phénomène, sans appel à aucune coordonnée relative à l'espace-temps ou à la personne. Il y a aussi une idée de questionnement, d'intérêt porté à ce qui se laisse apparaître, à ce qui est manifesté. On retrouve ainsi dans *purport* cet état où le sensible de l'apparaître et l'intelligible du questionnement porté à son endroit sont encore étroitement liés. […]. Le *purport* est un fond depuis lequel ne se détache encore nulle forme mais qui est cela même qui tend à se détacher de quelque formation possible, cela qui fait question pour des formes en devenir. (*Ibid.*, p. 148)

Et de préciser son *propos* :

> Le *propos* est ce qui est avéré et qui renvoie néanmoins à quelque chose d'autre qu'à cet apparaître asserté. Même lorsqu'il est situé dans un espace-temps ou assigné à une personne – *le propos de ce livre* ou *le propos du ministre* – rien de précis ni de défini n'est dit encore, et on peut en appeler autant à un ordre intelligible (*son propos est ignoble*) qu'à un ordre sensible (*son propos est émaillé d'anglicismes*). (*Ibid.*)

Si nous savons à présent d'où provient le texte (à savoir de l'expérience d'une matière), il s'agit ensuite de découvrir vers quoi il tend. La réponse sera simple et concise : le texte tend vers l'intelligibilité de la réalité – du propos – considérée. Autrement dit, avoir l'intuition qu'une réalité peut être un texte, c'est déjà supposer que le texte est un langage, c'est-à-dire

[11] C'est ce que nous avons tâché de décrire dans notre article de 2015b.

qu'il est articulé en deux plans ; un plan de l'expression (ce qu'il manifeste sensiblement dans l'expérience) et un plan du contenu (ce qu'il est susceptible de signifier dans l'analyse) : « les analyses qui se portent sur le texte commencent toutes par le diviser en deux composantes » (*ibid.*, p. 168).

En instaurant un plan de l'expression et un plan du contenu pour la réalité observée, ce n'est toutefois pas seulement un texte que nous formons, mais également une possibilité de traduction ; le texte est un pont entre une expérience sensible et un langage intelligible. Et c'est finalement à ce langage intelligible que l'acception commune de texte renvoie : c'est à travers le texte linguistique (à l'oral, à l'écrit ou en pensée) que nous accédons au sens des différentes manifestations du monde naturel considéré comme langage[12].

> Et s'il faut néanmoins ici parler de *texte*, plutôt que de *langage*, d'*énoncé*, ou de *discours* ou de tout autre terme concurrent, c'est parce que, dans la description qui en sera faite, ce texte – ce *même* texte – pourra être manifesté selon l'acception attribuée au terme dans l'usage courant contemporain, c'est-à-dire par des moyens graphiques. (*Ibid.*, p. 145)

C'est donc bien en déterminant une portion de réalité, et ce faisant en la clôturant aussi, que nous donnons à une expérience pratique donnée sa qualité de texte. Et si nous avons dit précédemment qu'une scène prédicative pouvait être textualisée (pensons aussi aux descriptions de certains quartiers dans *Le ventre de Paris* de Zola), nous aurions pu ajouter qu'il en va de même d'autres réalités, tels des cours de vie (les biographies sont des vies textualisées) ou des périodes pluriséculaires (les romans historiques et les manuels d'histoire textualisent des époques entières).

> D'absolument indéterminé, il [le texte] est devenu un objet de connaissance, c'est-à-dire un objet absolument déterminant ; et, en retour, cette possibilité universelle de détermination est la seule chose qui le détermine lui-même, *le texte ne pouvant pas en connaître d'autres.* (*Ibid.*, p. 159)

Conclusion

Dans *Pratiques sémiotiques* (2008, p. 18-28), Fontanille présente le texte comme un énoncé interprétable, inscrit sur un support-objet manipulable dans une pratique : tels un discours écrit ou oral, une image, une vidéo ou encore le langage des signes. Étrangement, cette acception du texte est plutôt restrictive et se rapproche plus de ce que Badir nomme *œuvre* :

> Les *œuvres* découlent de pratiques culturellement stabilisées. Les textes sont susceptibles d'être considérés comme œuvres, tout de même que les livres, les films, les sites informatiques, les logiciels, les affiches publicitaires, les paysages, etc. (2009, en ligne)

Eu égard aux propositions formulées dans ce travail, le texte doit au contraire pour nous être envisagé comme tout ce qui peut être interprété et atteindre un niveau de généralité total, être traité comme le résultat d'un processus de *lecture* qui s'opposerait, dans ce cas-là, à une

[12] Sur l'hypothèse qui veut que le monde naturel soit déjà un langage constitué, nous renvoyons à l'entrée dédiée dans le *Dictionnaire* (Greimas et Courtès 1979, p. 233-234), à la seconde partie de *Enjeux sémiotiques* (Hénault 1983), ainsi qu'aux articles « Le monde naturel, entre corps et cultures » (Marrone 2006) et « Quelques réflexions sur les énoncés : textes, pratiques et cultures » (Paolucci 2010).

expérience de *saisie* sensible. Notre position rejoint ainsi celle défendue par Landowski qui, dans « Une sémiotique à refaire » (2013), dit ceci sur l'opération de lecture :

> D'un côté, pour se faire *lecteur* et regarder le monde à la manière d'un texte, il faut que le sujet se détache de ce qu'il voit, l'objective, l'observe comme une réalité en elle-même signifiante, interprétable, potentiellement intelligible même si elle ne dévoile pas d'emblée sa signification. Vu selon cette perspective, un texte ou tout objet considéré comme tel est un objet autonome, tenu à distance et servant de support à des significations supposées déjà constituées, qu'il s'agit d'y découvrir. Si énigmatique puisse-t-il sembler à première vue, un tel texte est par définition présumé déchiffrable. Il suffit d'en trouver la clef. Toute lecture équivaut dans ces conditions à un décodage et, à ce titre, relève essentiellement d'une herméneutique […]. (*Ibid.*, p. 12)

Plus intéressant encore, l'idée que le texte est nécessairement le fruit de la lecture analytique d'une expérience sensible (à savoir d'une pratique) nous amène à questionner la hiérarchie des plans d'immanence de l'expression, proposée par Fontanille dans *Pratiques sémiotiques* (2008). Car finalement pour nous un texte – au sens de produit d'une interprétation et non pas au sens d'œuvre – porte toujours sur une pratique, sans pour autant que nous ayons affaire à une procédure d'« intégration descendante » comme le suggère Fontanille (*ibid.*, p. 61). Dans la mesure où, dans l'analyse, cette textualisation de la pratique serait systématique et non pas occasionnelle, elle a pour nous valeur de règle et non pas d'effet rhétorique (*ibid.*, p. 58-59).

Pour cette raison, nous serions tenté de repenser le modèle de Fontanille en distinguant les « instances formelles » (*ibid.*, p. 34) relevant de la saisie (les objets et les pratiques) de celles relevant de la lecture (les signes, les textes, les stratégies et les formes de vie). Synthétiquement, nous dirions que la pratique comme sémiose composée d'existants physiques (les objets-actants) devient systématiquement un texte dès lors qu'on cherche à l'analyser. Et les signes seraient dans ce cadre-là les propriétés figuratives de la scène pratique retenue pour l'analyse.

D'autre part, comme nous l'avons relevé précédemment, le lecteur, lorsqu'il lit un texte, interprète une *vie mise en forme,* c'est-à-dire une forme de vie. Dans cette perspective, il s'agirait d'envisager la hiérarchie des plans d'immanence de Fontanille comme un système triplement articulé[13], 1) où la pratique comme sémiose du système premier de la *saisie* deviendrait le plan de l'expression du texte comme sémiose du système second de la *lecture* et 2) où le texte comme sémiose du système de la *lecture* deviendrait le plan de l'expression de la forme de vie comme sémiose d'un système troisième, qu'il conviendrait de nommer *appropriation*[14].

Ainsi, pour que la scène pratique devienne l'expression d'une forme de vie, il aura d'abord fallu que le lecteur y reconnaisse une structure narrative – donc une propriété textuelle –, reconnaissance qui surtout ne pourra se faire que s'il a aussi au préalable élevé au rang de sujet narratif l'un des existants (objets-actants) de ladite scène. Sous ces conditions, l'interaction pratique pourra être traitée comme la mise en forme d'une intentionnalité, c'est-à-dire comme une stratégie.

En résumé, nous pourrions dire que lorsqu'il s'explique une scène pratique (vécue dans l'expérience, lue dans un roman ou pronostiquée à travers la production d'un monde possible), le lecteur ne fait rien d'autre que reconnaître une stratégie qu'il attribue

[13] Dans ses *Mythologies* (1957, p. 182), Barthes proposait un système doublement articulé pour modéliser la structure du mythe.

[14] Ce triplet *saisie-lecture-appropriation* suit la voie tracée par Ricoeur avec son *arc herméneutique.*

préalablement à l'un des existants-objets de la scène examinée[15]. Pour autant, n'oublions pas que s'il peut ainsi s'approprier la pratique en sélectionnant, plus ou moins à sa guise, les composantes qui apparaissent pertinentes à ses yeux, c'est aussi parce que, au final, il va la juger. Et c'est précisément ce jugement, porté sur la performance narrative de l'existant retenu comme sujet-héros, qui va donner à la forme de vie sa valeur. Autrement dit, *la pratique devenue stratégie à travers sa textualisation constitue-t-elle le plan de l'expression de la forme de vie, laquelle se définirait, au plan du contenu, par un système de valeurs idéologiques*. L'insolence reconnue à l'amie-hyène constituerait l'une de ces valeurs, laquelle pourrait être accompagnée d'autres valeurs éthiques telles que la distinction, le narcissisme ou la décontraction[16].

En dernier lieu, toutes ces observations nous amènent à envisager le texte et les signes qui le composent comme des instances formelles pivots, permettant au lecteur de passer de l'expérience pratique des objets-actants à l'expérience stratégique des formes de vie. La réorganisation des plans d'immanence que nous proposons ci-dessous vise à rendre compte de ces conclusions et prétend seulement être une hypothèse, parmi d'autres, de schématisation de l'expérience sémiotique.

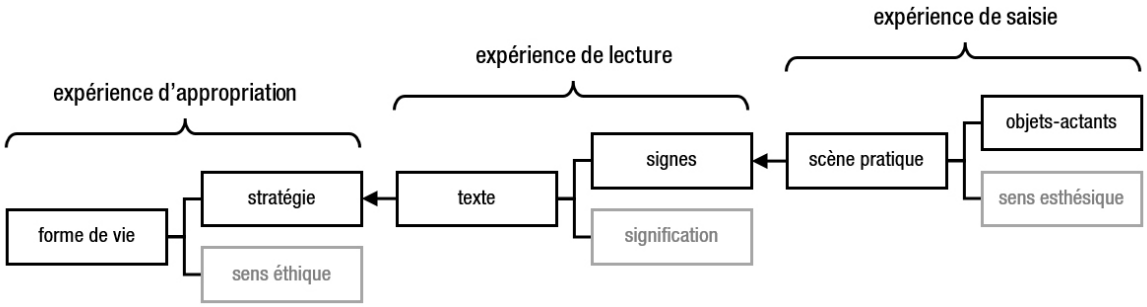


Fig. Proposition de hiérarchie des plans d'immanence de l'expression.

En ramenant ces réflexions à notre problématique initiale sur les mondes possibles, nous voyons bien que se dessine, avec les formes de vie, l'idée que la culture et l'action pratique sont des reproductions, chaque fois imparfaites, d'expériences précédentes lues ou vécues, imaginées ou bricolées[17], dont le substrat est toujours préalablement formalisé dans un texte. Cette dynamique culturelle peut être envisagée comme un cycle où la culture se manifesterait à travers différents modes d'existence : les formes de vie, investies de leurs valeurs éthiques, constitueraient le stock culturel dans lequel les individus viendraient se servir pour construire leurs identités narratives (pour être insolent par exemple). À partir de ce stock plein de *potentialités*, ils pourraient ensuite imaginer des mondes possibles existentiels, lesquels leur offriraient *virtuellement* une multitude de prévisions sur les actions qu'ils pourraient conduire dans la pratique. La pratique, justement, *actualiserait* ce qui n'était alors que potentiel (une forme de vie) et virtuel (le monde possible) dans un cours d'action. Inscrite désormais dans la *réalité* de l'expérience sociale, cette pratique se présenterait pour celui qui la conduit et ceux qui l'évaluent comme un texte, lequel pourrait par la suite *potentiellement* inspirer d'autres

[15] C'est exactement ce que nous avons fait lorsque nous avons analysé l'attitude de l'amie-hyène de la publicité Orangina.
[16] Voir à ce sujet notre système des « valeurs et valorisations éthiques » (2015a, p. 222).
[17] Sur la notion de *bricolage* en sémiotique, nous renvoyons au dernier chapitre d'*Identités visuelles* de Floch (1995).

individus qui y verraient eux aussi la manifestation d'une forme de vie à cultiver. Le carré sémiotique tout en courbe que nous proposons vise à rendre compte de cette dynamique :

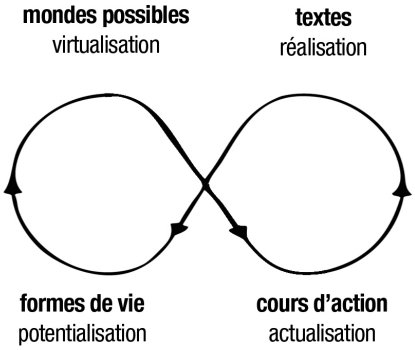


Fig. Formes des manifestations culturelles

Références bibliographiques

APPADURAI, Arjun, (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation,* Paris, Payot.

AUSTIN, John L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.

BADIR, Sémir, (2009), « Six propositions de sémiotique générale », *Actes sémiotiques,* n° 112, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674 (consulté le 4 décembre 2015).

— (2014), *Epistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev,* Paris, Honoré Champion.

BARTHES, Roland, (1957), *Mythologies,* Paris, Seuil.

ECO, Umberto, (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche.

FLOCH, Jean-Marie, (1995), *Identités visuelles,* Paris, PUF.

FONTANILLE, Jacques, (2008), *Pratiques sémiotiques,* Paris, PUF.

GREIMAS, Algirdas J., (1983), *Du sens II,* Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas J. et COURTÈS Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage 1*, Paris, Hachette.

GRONDIN, Jean, (2013), *Paul Ricœur,* Paris, PUF.

HÉNAULT, Anne, (1983), *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2,* Paris, PUF.

HJELMSLEV, Louis, (2e éd., 1971), *Prolégomènes à une théorie du langage,* Paris, Minuit.

LANDOWSKI, Éric, (1997), *Présences de l'autre*. *Essais de socio-sémiotique II,* Paris, PUF.

— (2013a), « Plaidoyer pour l'impertinence », *Actes sémiotiques,* n° 116, en ligne : http://epublications.unilim.fr/revues/as/1450 (consulté le 4 décembre 2015).

— (2013b), « Une sémiotique à refaire ? », *Galaxia*, n° 26, en ligne : http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/16837/13012 (consulté le 4 décembre 2015).

MARRONE, Gianfranco, (2006), « Le monde naturel, entre corps et cultures », *Protée,* vol. 36, n° 1, en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/013309ar (consulté le 4 décembre 2015).

PAOLUCCI, Claudio, (2010), « Quelques réflexions sur les énoncés : textes, pratiques et cultures », *Actes Sémiotiques*, en ligne : http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3513 (consulté le 14 août 2014).

PERUSSET, Alain, (2015a), « De l'émotion gustative à la forme de vie. Le parcours identitaire d'une marque de restauration rapide », *Lexia. Food and cultural identity,* n° 19-20, Rome, Aracne.
— (2015b), « Du sensible au sensé. La dynamique intime du sens », *Sensible et communication. Du sensible au cognitif,* Londres, ISTE éditions.
— (2016), « Les marques de consommation et les formes de vie sémiotiques. Quelles fonctions, quelles relations, quelles définitions ? », *Between tradition and innovation*, Proceedings of the 12th World Congress of Semiotics, IASS/AIS, en ligne : http://www.iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=43.
RASTIER, François, (3e éd., 2012), *Sémantique interprétative,* Paris, PUF.
RICŒUR, Paul, (1991), *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
— (1998), *Du texte à l'action,* Paris, Seuil.
SEARLE, John R., (1975), « The logical status of fictional discourse », *New Literary History,* n° 14, en ligne : <http://people.uleth.ca/~peter.alward/courses/Language/lang_sp11/fiction_ searle.pdf> (consulté le 4 décembre 2015).
SEMPRINI, Andrea, (2003), *La société de flux- Formes du sens et identité dans les sociétés contemporaines,* Paris, L'Harmattan.
— (2005), *La marque. Une puissance fragile,* Paris, Vuibert.
VAN DIJK, Teun A., (1975), « Action, action description and narrative », *New Literary History,* vol. 2, n° 2, en ligne : http://www.discourses.org/OldArticles/Action,%20action%20description,%20narrative.pdf (consulté le 4 décembre 2015).