

Université de Bourgogne

Ecole doctorale LISIT

HDR en sciences de l'information et de la communication

Nicole PIGNIER

*De la vie des textes aux formes et forces de vie.
Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique.*

**Ouvrage présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des
Recherches**

HDR préparée sous la direction de Jean-Jacques Boutaud

Professeur en sciences de l'information-communication

Université de Bourgogne

Soutenue le 7 décembre 2012

Membres du jury :

Denis BERTRAND, Professeur à l'Université de Paris 8 (Rapporteur) ;

Anne BEYAERT-GESLIN, Professeur à l'Université de Bordeaux 3
(Rapporteur) ;

Jean-Jacques BOUTAUD, Professeur à l'Université de Bourgogne
(Directeur) ;

Yves JEANNERET, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne (Rapporteur) ;

Frédéric LAMBERT, Professeur à l'Université Paris 2,

PRES Sorbonne Universités ;

Eléni MITROPOULOU, Professeur à l'Université de Limoges.

Remerciements

Mes remerciements les plus chaleureux vont à mon directeur de HDR, Jean-Jacques Boutaud, qui sait toujours au goût de l'exigence ajouter une touche de bienveillance !

Je remercie bien amicalement Lucien Coindeau, passionné de philosophie avec qui je partage des discussions stimulantes.

Comment oublier les collègues, membres du jury, Denis Bertrand, Anne Beyaert-Geslin, Yves Jeanneret, Frédéric Lambert, Eléni Mitropoulou, qui n'ont pas hésité, en acceptant de donner de leur temps, de leur talent à s'engager dans une mission supplémentaire, celle de lire mes travaux et mon ouvrage d'HDR pour initier ou poursuivre des échanges aussi riches humainement qu' intellectuellement ? A la croisée de leur regard émergeront en effet, j'en suis certaine, des orientations, des questionnements scientifiques, sémiotiques nouveaux ou tout au moins renouvelés ...

De la vie des textes aux formes et forces de vie.

Texte, sens et communication, entre esthésie et éthique.

Introduction

« Pourquoi devrions-nous conclure toujours, à la manière d'Aristote, par la logique contre l'existence, ou romantiquement par la passion contre la raison ? Pourquoi enfin faudrait-il engager un plaidoyer pour l'objectivité contre la subjectivité ou au contraire pour la subjectivité contre l'objectivité ? Cette dernière se construit avec et par le sujet, dans le langage. Toute scientificité est humaine, et donc anthropologique et non théologique¹. »

De l'ensemble de nos travaux menés depuis 1995 a émergé une question : celle des formes et des forces de vie à l'œuvre dans les textes-objets, dans les expériences perceptives qu'ils proposent en circulant dans la vie sociale. Partant d'un angle d'attaque particulier et donc forcément incomplet, celui des expériences perceptives que les textes-objets permettent, offrent à leur insu parfois, notre démarche, nous l'assumons, ne se veut pas une approche parfaitement objective qui prétendrait s'être débarrassée de l'humain, du sensible, pour rayonner au-dessus dans un espace-temps purement intelligible, duquel on pourrait observer sans la partager la vie des textes-objets.

Notre approche est un acte de perception des différentes strates qui fondent la vie des textes : celle de l'énoncé avec le style énonciatif qu'il porte en lui en alliant forme, force et sens, celle de l'énonciation éditoriale qui met en scène les textes et les incorpore dans des supports matériels et médiatiques permettant leur circulation. Ce faisant, à chaque strate éditoriale, médiatique, des formes et des forces de vie entrent en tension avec les textes et en renouvellent les expériences perceptives. La strate des usages aussi apporte sa dimension de sensibilité, de complexité au processus d'émergence du sens.

1. Laplantine, François (2005), *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Éd. Téraèdre, Paris. P. 63.

Notre démarche revendique l'acte de perception qui la fonde parce qu'elle s'est formée à partir d'influences sensibles et intelligibles marquées, marquantes : la sensibilité à l'œuvre dans des travaux de Pierre Ouellet sur l'esthésie, celle d'Yves Jeanneret sur la trivialité des êtres culturels, celle d'Emmanuel Souchier sur les enjeux sémiotiques de l'énonciation éditoriale, celle de François Laplantine sur la profonde continuité ou plutôt l'entrelacs entre le sensible et l'intelligible dans la vie sociale, celle d'Éric Landowski sur les formes et sens des interactions avec les autres et avec les objets, celle de Denis Bertrand dans son approche de la sémiotique des textes et particulièrement du style comme forme de vie.

Mais comment ne pas oublier la sensibilité de Merleau-Ponty dans ses écrits sur la perception comme acte d'être au monde et celle de Jean-Jacques Boutaud qui appelle opportunément les sémioticiens à ne pas se couper du monde, « du haut de [leur] méta-langage » ? Pour ce dernier, faire sortir le texte de son immanence, interroger les différents types de textes de l'artistique au publicitaire comme actes de communication médiatisée, cela ne signifie pas « renoncement et déficit de scientificité, mais au contraire progression en mode mineur dans les arcanes du sensible et du sensoriel, plus près du sujet, de l'expérience, de la saveur des choses et du monde² ».

Viser une précision conceptuelle rigoureuse pour aller au plus près de la vie des textes sans les emprisonner dans la perfection d'un système, sans les assécher par un méta-langage trop abstrait, c'est exactement la voie que nous souhaitons emprunter. Les auteurs sus-cités ont accompagné, imprégné profondément notre cheminement des écrits épistolaires à énonciation réelle au XVIII^e siècle et au début XIX^e siècle aux écrits contemporains publicitaires, médiatiques sur supports numériques. Ils nous ont permis d'ajuster, de mettre à l'épreuve les premières conceptions du style, des formes de vie, de l'esthésie que nous avons interrogées dans notre thèse et nos articles sur les corpus de textes littéraires, guidée par la richesse et l'exigence scientifique des recherches de Jacques Fontanille grâce à qui nous avons découvert la sémiotique. Ces auteurs ont suscité en nous un élan pluridisciplinaire nécessaire à une sémiotique que nous souhaitons ouverte. Ainsi, nous avons tissé nos réflexions dans celles de chercheurs de disciplines fort différentes, tels Edmond Couchot en arts plastiques, Dominique Wolton en sciences de

2. Boutaud, Jean-Jacques (2007), « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible » in *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Presses Universitaires de Franche-Comté. P. 45-63. P. 62.

l'information-communication, Bernard Stiegler pour son regard philosophique sur les TIC, Christel Boulineau qui interroge l'épistémologie de l'histoire en relation avec la phénoménologie et la pédagogie, Alessandro Zinna et Michela Deni qui travaillent sur le design ou encore des designers tels Sébastien Vial, Donald Norman, Benoît Drouillat...

Il ne s'agit pas ici de lister de façon exhaustive les auteurs avec qui nous interagissons mais bien davantage d'inviter le lecteur à prendre ce mémoire pour ce qu'il est : un recul sur l'ensemble de nos travaux permis par un dialogue permanent avec les autres chercheurs, auteurs, au fil duquel nous élaborons nos manières d'appréhender les différentes strates où se jouent les forces et formes de vie orientant les expériences perceptives que les usagers peuvent faire des textes. Ainsi, notre démarche ne se veut pas positiviste ; elle cherche par ajustement théorique continu à comprendre les textes dans ce qu'ils ont de vivant, dans leur complexité dynamique. Elle ne cherche pas à en fixer un mécanisme qui décrirait leurs régularités et leurs propriétés stabilisantes dans un *skémâ* que François Laplantine définit par « cadre de formes fixes » dans lequel le rythme du vivant « est finalement nié³ ».

Nous considérons les textes-objets comme des processus dans lesquels se tisse le sens dynamique pour les usagers. Cela évite deux écueils. Tout d'abord, celui de l'immanence du texte, depuis longtemps dépassé en sémiotique et en sciences de l'information et de la communication mais qui pourtant perdure dans la conception que beaucoup se font de la transposition des textes d'un support vers un autre, pensant que l'important est d'avoir accès au « contenu », le plus facilement possible. Et pourtant, lire sur sa tablette tactile les *Fables* de La Fontaine, sans avoir de vue globale de la fable avec son illustration, cela n'affecte-t-il pas l'expérience perceptive et par conséquent le processus sémiotique ? Le deuxième écueil est celui du déterminisme scientifique qui laisse croire que l'on peut juguler, arrêter la manière dont se forme le sens dans un souci de généralisation universelle. Le regard que nous allons porter sur nos recherches se nourrit de réflexions sur des corpus délimités en littérature française tout d'abord, puis sur les écritures multimodales sur le Web et dans les applications pour tablettes relevant de types de discours journalistiques, publicitaires et de transposition de textes littéraires.

La disparité de textes étudiés relève-t-elle de sauts effectués sous l'effet de l'actualité technologique et médiatique ou plutôt d'une continuité dans notre questionnement ? Il y a, il est

3. Laplantine, François (2005), op. cit., p. 108.

vrai, l'influence de nos goûts tout à fait personnels qui nous ont orientée dans nos « voyages » en littérature française vers des textes médiévaux lors de notre mémoire de DEA, où nous avons comparé les versions poétiques et en prose en ancien français de *Lancelot*, puis vers les épistoliers-philosophes du XVIII^e siècle et début XIX^e siècle lors de notre doctorat avec aussi, à la marge, des textes du XX^e siècle notamment ceux de Jules Supervielle et ceux de Claude Michelet, auteur de romans régionaux⁴. Mais une double motivation scientifique fonde la continuité de nos recherches : la question des transpositions et des choix médiatiques, génériques dans le processus sémiotique et celle du style énonciatif porteur, marqueur d'une sensibilité, d'une esthésie particulière au sens de manière d'être au monde et à l'autre. Les écrits épistolaires intimes des philosophes que nous avons étudiés ont sur ce point été très enrichissants ; comment peuvent-ils porter en eux une sensibilité singulière et à la fois commune à différents épistoliers tout en empruntant aux romans pastoraux, à la poésie lyrique, et à la tonalité théâtrale ? L'esthésie du *Romanesque*, que nous avons dégagée de ce corpus a, avec du recul, mis en évidence sans prétendre le décrire dans son exhaustivité, le lien dynamique entre sensibilités individuelles et collectives perpétuellement renouvelées par les forces et formes génériques, éditoriales, médiatiques et les autres conditions de circulation sociale.

Nous avons, après notre doctorat, souhaité interroger la multimodalité de l'écriture, ébauchée dans l'étude, en marge de notre thèse, de la transposition du roman régional *Des grives aux loups* vers la télévision. Comment le passage de la modalité verbale aux modalités cinétiques, sonores, verbales, visuelles renouvelle, sans l'aliéner, la sensibilité exprimée et formée par la modalité verbale ? Nous avons en particulier noté une intensification de la forme mimétique fondée dans le film sur la force multimodale. Nous nous sommes demandé alors si les différents modes d'orchestration multimodale ne fondaient pas des manières de percevoir le monde chaque fois différentes. Pour ce faire, nous avons choisi un corpus de textes multimédias sur le Web car ces derniers sollicitent de façon quasi permanente le geste en plus des autres modalités. Nous

4. Nous avons, en vue de la préparation d'un colloque sur le roman régional à Limoges, longuement échangé avec Claude Michelet, un des auteurs de l'École de Brive, auteur du roman adapté à la télévision *Des grives aux loups*. Cf. Pignier, Nicole (1999), « La popularité de l'École de Brive : le roman « régional » ou une fiction de la plénitude visible », *De l'écrit à l'écran*, sous la direction de Jacques Migozzi, Presses Universitaires de Limoges. P. 789-801. Voir Travaux [n° 5] de notre bibliographie personnelle.

avons émis l'hypothèse que le geste allié à la proximité spatiale de l'utilisateur avec les écrans peut constituer une modalité supplémentaire qui ouvre des conditions d'énonciation, de co-énonciation différentes de celles de la télévision, du cinéma.

Un stage post-doctoral en 2003 à l'université de Québec à Montréal au sein du Célat, Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions alors dirigé par Pierre Ouellet nous a permis de commencer des recherches sur l'écriture multimodale dans la cyberpoésie d'auteurs contemporains canadiens. De 2002 à 2006, nous avons pris part à une étude pluridisciplinaire en Sciences de l'information et de la communication sur le design publicitaire en ligne, commandée par le CNRS et pilotée par Didier Courbet, alors membre du laboratoire de psychologie cognitive de l'université de Nice. Pour notre part, nous avons exploré la place du langage verbal dans les énoncés multimodaux des bannières et fenêtres interstitielles. Nous avons mis en valeur différents modes d'écriture multimodale qui, pour certains, se retrouvaient aussi dans les textes multimodaux poétiques étudiés. Interrogeant leur transversalité en constituant d'autres corpus de différents types de discours sur le Web, nos analyses ont fait émerger alors des forces et formes de vie énonciatives, perceptives spécifiques à chacun de ces modes d'écriture.

Au fil de ces travaux, nous avons pu constater combien, au-delà des textes, leur mise en scène dans la « page-écran » *via* les métaphores d'interface, les modes d'organisation des énoncés dans l'espace de l'écran, les parcours de travail possibles donnaient lieu à une expérience perceptive spécifique. C'est ainsi que, en coopérant depuis 2004 régulièrement avec un professionnel très impliqué dans la recherche sur le design numérique, Benoît Drouillat, fondateur et président de l'association des Designers interactifs, nous avons cherché une méthodologie *ad hoc* pour appréhender les enjeux sémiotiques des mises en scène des textes dans les interfaces graphiques.

Les supports numériques se multipliant, nous avons également souhaité comprendre les enjeux de sens à l'œuvre dans le passage d'un support matériel, médiatique d'un texte à un autre. Ainsi, de l'énonciation dans le discours nous sommes passées à la strate de l'énonciation éditoriale, puis à celle de l'énonciation médiatique en mettant à l'épreuve les processus de transposition des textes de littérature enfantine et scolaire. Quels sont les effets de chaque transposition sur les pratiques pédagogique, éducative, notamment en phase d'apprentissage de la lecture ?

La prédominance actuelle des techno-discours sur l'autonomie des enfants grâce au numérique, notamment grâce aux applications sur des tablettes tactiles, dites faciles d'utilisation,

ne nous a pas laissée indifférente. Aussi, la mise à l'épreuve de ces discours fondés sur l'idéologie technique s'imposait. Cela, en analysant la manière dont les transpositions matérielles et médiatiques de textes du papier vers les applications pour tablettes reconfiguraient les pratiques d'apprentissage de la lecture.

Reprenant les strates avec lesquelles Jean-Jacques Boutaud définit⁵, sur des bases essentiellement figuratives, l'espace médiatique à savoir la *préfiguration*, la *configuration*, cette dernière invitant l'utilisateur, à un troisième stade dit de *figuration*, à performer voire contre-performer la pratique telle qu'elle a été configurée, nous souhaitons mettre en évidence dans la complexité du processus médiatique le fait que les technologies numériques, si elles ont leur propre force, ne déterminent pas à elles seules le renouvellement des pratiques. Ce dernier dépend aussi de ce que les concepteurs d'applications, de sites, d'objets médiatiques font avec les technologies numériques, de la manière dont ils reconfigurent les pratiques et de la finalité qu'ils proposent parfois à leur insu. Enfin, le renouvellement de la pratique dépend aussi de la manière dont les usagers s'emparent des objets-textes transposés.

Il nous tient à cœur de relever, préciser comment les usagers, en performant ou en contre-performant les espaces médiatiques des textes-objets où sont configurées les pratiques, ont aussi à mobiliser une certaine forme et force de vie qui peut être plus ou moins en continuité avec la « prolétarianisation des savoirs » que dénonce Bernard Stiegler ou en rupture avec cette dernière, les usages des TICE se fondant alors sur la « déprolétarianisation des savoirs ». Il s'agit ici d'interroger l'éthique du plaisir et de l'abandon aux supports numériques en cours dans les techno-discours et de suggérer, dans le cadre des pratiques pédagogiques, une éthique du désir ou plutôt de l'élan d'être au monde qui suppose de penser avec l'enfant la spécificité diachronique et synchronique de chaque support médiatique proposé pour un texte ; l'être aux textes, à la culture, au monde ne pouvant avoir lieu si l'utilisateur s'enferme dans la bulle des médias numériques sans faire l'expérience perceptive, comparative et critique des textes sur supports numériques en regard avec d'autres supports non numériques. Cet engagement scientifique demande un travail de terrain que nous menons désormais avec le Centre régional de documentation pédagogique du

5. Jean-Jacques Boutaud fait référence au travail de Goffman sur les rites d'interaction. Cf. Goffman, Erving (1974), *Les rites d'interaction*, Editions de Minuit, Paris (éd. 1967). Cité in Boutaud, Jean-Jacques (2005), *Le sens gourmand. De la commensalité-du goût- des aliments*, Editions Pascal Rocher, Paris. P. 16.

Limousin et avec Christel Boulineau, inspectrice dans le premier degré, chercheur qui articule dans ses travaux l'épistémologie de l'histoire, la phénoménologie et la pédagogie.

Aussi, nous ne percevons pas les évolutions de notre cheminement comme des glissements d'un point à un autre mais comme des élargissements finalement en cercles concentriques des forces et formes de vie à l'œuvre dans les discours aux formes et forces de vie à l'œuvre dans les usages, en passant par les formes et les forces de vie du processus éditorial et plus globalement du processus médiatique. Autant de leviers pour interroger sans la disséquer et nous l'espérons, sans l'altérer, l'épaisseur du sens en jeu dans la vie des textes et dans les expériences perceptives qui lui sont consubstantielles. Ce travail ne se fonde pas sur la synthèse d'un parcours entre littérature française, sciences du langage et sciences de l'information-communication mais bien plutôt sur une relecture et une réécriture du questionnement continu de la force sensible qui forme la vie des textes. Le regard que nous portons sur le fondement sensible de celle-ci constitue en quelque sorte le centre déictique à partir duquel nous levons et interrogeons les différentes problématiques situées au cœur de nos différents travaux.

Cet ouvrage s'ouvre sur le concept de style que nous définissons après relecture de nos travaux comme un processus au fil duquel s'élabore une forme de vie fondée sur une force perceptive, énonciative. La question du style des textes, posée principalement à partir du corpus littéraire de notre thèse, nous amène ainsi à préciser le jeu entre *esthèsis* et *esthésie* à l'œuvre dans l'énonciation. En quoi les conditions de circulation des textes, la *praxis énonciative*, les formes et les forces génériques ont-elles une incidence sur les esthésies ? Ce faisant, qu'en est-il de l'autonomie des esthésies ?

Dans un deuxième temps, nous précisons, à partir d'un corpus d'énoncés multimédias, comment des formes et des forces de vie s'élaborent via les énonciations multimodales et les écritures syncrétiques. Nous interrogeons alors les logiques d'orchestration des modalités, les rhétoriques que convoquent les différents types d'écritures syncrétiques dans les bannières, les sites web étudiés au sein de nos différentes recherches puis nous dégageons les esthésies en jeu dans chaque mode d'écriture multimodale. Y-a-t-il, au fil des énoncés multimédias, un renouvellement des écritures syncrétiques, des formes et des forces de vie qui sous-tendent ces dernières ?

Un troisième moment de réflexion se centre sur la strate de l'expérience éditoriale. En quoi l'énonciation éditoriale, constitutive d'une seconde énonciation, oriente-t-elle et renouvelle-t-elle

en partie le processus de circulation des textes, la posture de l'utilisateur – posture militante ou ludique, ou savante... – mais aussi la manière d'appréhender matériellement le texte-objet et d'en faire usage ? Précisément, nous questionnons le « régime de matérialité » et l'*éthos* énonciatif au cœur de l'énonciation éditoriale des textes sur les supports numériques dans les « pages-écran » des sites web et dans les applications pour tablettes tactiles. Nous dégagons différentes dynamiques d'écriture éditoriale en cours au sein des supports numériques et analysons comment chacune porte une forme de vie fondée sur une force éditoriale particulière.

Peut-on envisager les médias comme des entités porteuses de formes et de forces de vie ? Un quatrième moment de notre ouvrage met cette question à l'épreuve en donnant toute sa place à la strate des usages. Comment s'orchestrent les forces et formes propres à la technologie médiatique, les forces et formes génériques, les formes et forces propres à l'énonciation éditoriale, les esthésies, *esthèsis* au sein des discours et les formes, forces de vie liées aux usages ? Entre *préfiguration* technologique et *configuration* médiatique, comment les médias numériques sont-ils en tension avec les expériences éditoriales, discursives ?

En quoi l'expérience des textes-objets, en usage, permet-elle de performer voire de contre-performer les expériences des textes que la technologie préfigure et que les processus énonciatifs discursifs, éditoriaux, médiatiques configurent ? Pour aller des médias aux usages et des usages aux médias, nous questionnerons les enjeux de la transposition de textes pour enfants des supports papier vers des supports numériques (tablettes tactiles). À partir d'usages pédagogiques, éducatifs de ces textes transposés, nous tâcherons de démontrer pourquoi il importe d'interroger les fondements sensibles et éthiques alors en jeu dans cette strate où l'utilisateur peut performer, contre-performer les textes ainsi configurés.

I. Le style du discours : expérience d'une forme et d'une force de vie

1. Quelques orientations conceptuelles

Le terme « style » date de 1548. Il vient du latin *stilus* écrit aussi *stylus*, emprunté du grec *stylos* désignant un « poinçon servant à écrire⁶ » sur de la cire. Par glissement métonymique, le terme *stylus* signifie la manière d'écrire, plus globalement la manière de s'exprimer⁷. Outre le glissement métonymique à partir du terme *stylus*, on trouve vers 1280 les formes lexicales *stule*, *estile*, au sens juridique de *manière de procéder*, métier, qui par extension à d'autres domaines au XV^e siècle, désignent aussi la manière de faire, de s'exprimer⁸.

Parmi toutes les conceptions du style, on peut noter trois grandes orientations très distinctes. Celle qui sépare la forme comme moyen, du fond de la pensée. Cette approche est celle de Buffon, qui écrit en 1753 dans *Discours sur le style* :

« Il n'y a que la vérité qui soit durable, et même éternelle. Or, un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y

6. Cf. Bloch, O. et Wartburg, W. von (1989), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F. ; Paris, 1989 pour la 9^e édition, 1^{re} édition, 1932.

7. Henry Suhamy explique le glissement métonymique de *stylus* comme instrument vers la manière d'écrire ainsi : « Le sens dérivé plus présent dans notre esprit que le sens ancien, [est celui] du style comme manière d'écrire et de s'exprimer en général, y compris dans les domaines autres que le langage. La relation qui existe entre un instrument et le produit obtenu au moyen de cet instrument est une relation métonymique, surtout si elle provoque un glissement dans l'emploi des termes. Le mot écriture, que la critique moderne emploie plus souvent que style, constitue également une métonymie. » Cf. Suhamy, Henry (1990), *Les Figures de Style*, collection « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France. 1^{re} édition 1981. P. 6.

8. Cf. Bloch, O. et Wartburg, W. von (1989), *op. cit.*

trouvent, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet⁹ ».

Outre l'appréhension du style comme vérité, et non comme valeur esthétique¹⁰, la conception de Buffon s'inscrit dans la lignée de Boileau, qui établit une coupure entre la pensée – « le fond » –, et son expression, comme si celle-là pouvait advenir en dehors de celle-ci ainsi que le sous-entend la célèbre expression :

« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,

Et les mots pour le dire arrivent aisément¹¹ ».

Cette manière d'envisager le style comme manière ou/et comme moyen de dire séparément du dit se retrouve aussi au XX^e siècle chez Max Jacob entre autres : « *Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis*¹² ». Le terme « *s'extérioriser* » sous-entend une pensée intérieure, déjà là avant la parole, qu'il faut communiquer en sélectionnant des moyens linguistiques.

Une deuxième grande orientation conjoint « la pensée et la forme », l'expression sous-entend que celle-là ne peut advenir que grâce à celle-ci. Le linguiste Pierre Guiraud affirme en effet : « les mots sont des « idées » autant que des « formes linguistiques » ; « tout signe est à la fois signifiant et signifié indissolublement associés¹³ ».

9. Buffon (1753), *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française, le jour de sa réception, le 25 août 1753.

10. Boileau, en 1675, privilégie aussi la vérité du style à sa valeur esthétique : « Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ». Cf. Boileau, N. (1675), *Épître IX*, à M. le Marquis de Seignelay.

11. Cf. Boileau, N. (1674), *L'Art poétique*, chant I.

12. Jacob, Max (1917), *Le Cornet à dés*, Préface de 1916, Gallimard, Paris.

13. Guiraud, Pierre (1969), *Essais de stylistique*, Éd. Klincksieck, Paris. Edition consultée : 4^e tirage, 1985. P. 13.

Mais le chercheur fait impasse sur la force du style :

« Ainsi, lorsqu’au premier acte de Phèdre, l’héroïne confesse à Œnone sa passion pour Hippolyte, la scène nous apporte un certain nombre d’informations, sur le personnage et la situation ; mais l’important ici est la forme (souligné par nous) de ces aveux qui constituent une confession ; c’est-à-dire un acte de parole, des sentiments vécus au niveau même de la parole dans laquelle ils s’expriment¹⁴ ».

Si le choix générique a effectivement son importance non comme vérité, capacité à décrire authentiquement les passions mais comme valeur esthétique et expressive¹⁵, son incorporation par l’énonciatrice (fictive) l’est tout aussi. Cette dernière s’exprime *via* une variation, une évolution marquée « dans le rythme et les coupes du vers, dans la mise en place des mots et des sons, dans la syntaxe, dans l’emploi des pronoms, des temps verbaux, etc.¹⁶ ». Mais il manque dans l’analyse de Pierre Guiraud la mise en valeur de ce qui donne du sens à ces variations, de ce qui les soutient, à savoir une force énonciative, une dramatisation intense. *Via* une énonciation embrayée¹⁷, Phèdre fait corps avec ses propos qui valent aussi pour leur corps substantiel ; l’acte de confession donne lieu alors à un acte de communion¹⁸. En effet, une telle force énonciative invite

14. *Ibid.*, p. 14-15.

15. Pierre Guiraud explique : « La valeur de cette scène, qui est l’objet de la critique, n’est pas tant dans la situation imaginée par l’auteur, ou dans les sentiments prêtés à son personnage, que dans le mode d’expression de ses sentiments [...] ». *Ibid.*, p. 15.

16. *Id.*

17. Le concept d’*embrayage* désigne, par différence avec celui de *débrayage*, l’opération énonciative par laquelle le sujet de parole, qu’il soit individuel ou collectif, personnalise l’énoncé en mettant en scène des catégories personnelles « nous/vous », « je/tu » et des déictiques¹⁷ spatiaux tel « ici », temporels tel « maintenant ». Cf. Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan Université, collection « Fac Linguistique ». P. 261.

18. Voici les propos de Phèdre auxquels nous faisons référence :

N’allons point plus avant. Demeurons, chère Œnone
 Je ne me soutiens plus : ma force m’abandonne
 Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,

Œnone, à un premier niveau et les co-énonciateurs¹⁹, à un deuxième niveau, à partager corporellement et mentalement la souffrance de Phèdre, à faire corps avec elle. Le jeu entre la forme de la confession, la substance des mots et la « force du dire » ou « force énonciative²⁰ » qui

Et mes genoux tremblants se dérober sous moi.

Hélas ! (Elle s'assied.)

[...]

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent

Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,

A pris soin sur mon front, d'assembler mes cheveux ?

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire. »

[...]

Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ?

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?

Je l'ai perdu : les Dieux m'en ont ravi l'usage.

Œnone, la rougeur me couvre le visage :

Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs,

Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs. »

Cf. Scène III, Acte I, *Phèdre*, Racine, publié chez Bordas, 1975, 1^{re} édition 1963.

19. Les textes engagent l'énonciateur, le co-énonciateur dans un échange ; le lecteur ou lecteur-scripteur ne reçoit pas passivement un texte qu'un émetteur lui enverrait. L'auteur et le lecteur-scripteur communiquent *via* la mise en scène énonciative que propose le discours et en prenant les rôles d'énonciateur, de co-énonciateur. Dominique Maingueneau explique la terminologie de Culioli que nous faisons nôtre dans ce mémoire : « C'est pourquoi, suivant en cela le linguiste Culioli, nous ne parlerons plus de « destinataire » mais de co-énonciateur. Employé au pluriel et sans trait d'union, coénonciateurs désignera les [différents] partenaires du discours ». Cf. Maingueneau, Dominique (1998), *Analyser les textes de communication*, collection « Lettres sup », Dunod, Paris. P. 40.

20. Ce sont les expressions de Louis Panier. Cf. Panier, Louis (2010), *Sens, excès de sens, négation du sens : le cas des paraboles évangéliques*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications, 2010-2011 : La négation, le négatif, la négativité. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3818>> (consulté le 18.06.2012).

sous-tendent son appropriation participe, c'est notre point de vue, à l'émergence du style de cette scène confessionnelle.

Notre conception du style s'insère ainsi dans une troisième grande orientation qui conçoit le style comme forme et force, « puissance de l'expression » ainsi que le dit Merleau-Ponty²¹, dans lesquelles advient la pensée. Si Buffon dissocie le style de la pensée, il dit pourtant que ce dernier est « ordre » mais aussi « mouvement »²², force. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Viollet-Le-Duc met intensément en valeur la notion d'énergie, de force vitale présente dans le style : « Le style est, pour l'œuvre d'art, ce que le sang est pour le corps humain ; il le développe, le nourrit, lui donne sa force, la santé, la durée. » Cependant nous relierons cette conception d'énergie du style à l'acte de perception qui accompagne et sous-tend l'acte d'énonciation. Par conséquent, l'analyse des écarts entre la norme et un discours particulier, souvent proposée comme méthodologie en stylistique issue de la linguistique ne peut, d'après nous, permettre à elle-seule de trouver les valeurs portées, incarnées par le style si elle se contente d'une identification et d'une description des formes, en excluant les marques des forces à l'œuvre dans l'énonciation.

2. Comment concevons-nous le *style* ?

C'est dans une acception précise que nos travaux mettent en valeur le *style* au sein des discours, non comme notion qui signifierait une manière particulière d'exprimer sa pensée mais comme avènement d'une pensée et expression de sa profondeur. La pensée est ici considérée comme idée sous-tendue et portée par une valeur affective, mais aussi par une valeur axiologique qui orientent la perception. Ce mouvement perceptif constitue la force de l'acte d'énonciation et celle du discours tout à la fois sans être cependant l'équivalent de l'*energeia* chez Aristote. En effet, chez ce dernier, l'*energeia* est l'acte, l'actualisation, à la différence de *dunamis*, le mouvement, la puissance, qui précèdent l'acte. Le mouvement est « une actualité imparfaite » à la différence de

21. Merleau-Ponty, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris, p. 212.

22. « Le style n'est que l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées », cf. Buffon (1753), op. cit.

l'acte²³. Nous ne reprenons pas non plus les fondements ontologiques de *La Métaphysique* d'Aristote pour qui la forme, essence, la puissance, relèvent de l'être et l'action d'une manifestation de l'être.

Le style chez Aristote finalement se résume à une force stratégique, l'énonciateur devant exercer au mieux l'art de produire un énoncé relevant de tel ou tel type de discours. Ainsi, il décrit le style juridique, le style poétique, le style politique. Quant au concept d'action relatif à l'élocution et au style qu'Aristote développe dans *La Rhétorique*, il circonscrit la force stratégique du discours ; le travail de la voix et des gestes « pour donner au discours une bonne apparence²⁴ », le travail des métaphores et du rythme. Ainsi, d'après Aristote, Homère « anime des êtres inanimés²⁵ » pour frapper le lecteur par la vivacité de la scène.

Il en va de même chez Cicéron. Dans *De l'invention oratoire*, l'auteur explique que la force du discours de la défense consiste à « animer » la scène décrite de façon à générer l'approbation de l'auditoire. Il s'agit de mettre « sous les yeux de l'auditoire une peinture animée, qui le persuade que, dans les mêmes circonstances, à la même époque et avec les mêmes motifs, il n'aurait pas agi autrement que vous²⁶ ».

La force du discours à l'œuvre dans le style a pour fonction, chez ces deux auteurs, d'exprimer la pensée, de la manifester, pas de la constituer. François Rastier a par ailleurs précisé la spécificité de cette conception de la force en faisant référence à Aristote :

23. Cf. Aristote, *La Métaphysique*, livre XI, chap. ix, traduite en français par Pierron et Zévort, éd. Ébrard et Joubert, Paris 1840. Disponible sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablemetaphysique.htm#PIERRON>.

24. Cf. Aristote, *La Rhétorique*, livre III, chap. i, in *Poétique et Rhétorique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch. Émile Ruelle, bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Librairie Garnier Frères, collection « Chefs d'oeuvres de la littérature grecque », 1922. Œuvre numérisée par J.- P. Murcia. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto3.htm#II>.

25. *Ibid*, chap. xi.

26. Cf. Cicéron, Livre II, *De l'invention oratoire*, traduction nouvelle par M. Liez, professeur de l'université, 1988, <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/invention2.htm>.

« L'opposition entre la puissance et l'acte est un des fondements de l'ontologie occidentale, dans la mesure où elle permet de sauvegarder l'unité invariable de l'Être et de réduire l'action à la manifestation ou mise en œuvre d'une puissance. Pour passer de la puissance à l'acte produit, il faut une instance médiatrice qui revêt un rôle crucial : ce sera la *force*. Pour ce qui concerne le langage, la force est celle de l'énonciation, qui permet de passer du mental au linguistique²⁷ ».

Quant à nous, sans supposer aucunement un fondement ontologique du style, de l'énonciation, plus globalement du langage, nous interrogeons le mouvement perceptif de l'acte d'énonciation tel qu'il est mis en scène dans l'énoncé. En effet, à partir de ce dernier et en son sein, on est invités à partager le mouvement perceptif singulier mis en scène comme moteur de l'acte d'énonciation. La force du style, autrement dit, devient une mise en mouvement de l'énonciation. La forme du style, mue par la perception marquée dans ce dernier, se donne alors à appréhender comme de la pensée en formation.

Nous développons une conception de la force bien différente de celle mise en avant par Austin puis Searle pour qui la force du langage tient au but, à l'effet visé, précis que l'énonciateur donne à son énoncé volontairement, pragmatiquement. L'approche des actes de langage telle que la propose Searle²⁸, qui souligne utilement que parler, c'est agir sur le monde et les autres, réduit

27 Cf. Rastier, François (2002), « Saussure, la pensée indienne et la critique de l'ontologie », in *Revue de sémantique et de pragmatique*, 2002, n° 11, p. 123-146.

Disponible sur http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Rastier_Inde.html#_ftn6

28. Cf. Searle, J.R. (1969), *Les Actes de langages – Essai de philosophie du langage*, trad. H. Pauchard, Paris, Hermann Éd., collection « Savoir » 1972. Derrida a discuté intensément les théories d'Austin et Searle, expliquant qu'elles supposent que « l'intention consciente soit totalement présente et actuellement transparente à elle-même et aux autres, puisqu'elle est un foyer déterminant du contexte ». Or, Derrida souligne que l'énoncé, une fois effectué, vit une aventure autonome par rapport au contexte énonciatif. Cf. Derrida, J. (1972), *Marge de la philosophie*, coll. Critique, Paris, Les Éd. de Minuit, p. 367-393. Passage p. 389 cité par Richard, S. (2010), « La controverse entre Derrida et Searle autour de la théorie des actes du langage », séminaire proposé à L'Université libre de Bruxelles. En ligne sur

malgré tout le style à un usage de la langue conventionnel et calculé. Cela suppose en outre que la pensée ait lieu en amont de l'énonciation, ce qui n'est pas notre approche.

Selon nous, l'énonciation est une mise en mouvement, un processus au fil duquel émerge l'énoncé. Cette conception est proche de celle que propose François Laplantine : « La pensée n'est pas séparable du mouvement dans lequel elle prend forme et s'organise [...] il y a quelque chose d'énergique et de vital dans le langage qui ne se laisse pas réduire à des « messages », à décoder », des « informations » à « communiquer » ni même des significations à « interpréter »²⁹. Cette conception du style nous amène à ne plus considérer ce dernier comme dichotomie entre « forme » et « fond » mais à le considérer plutôt comme jeu, relation, tension entre forme et force, un peu comme nous y invite Gilles Deleuze quand il analyse l'œuvre de Francis Bacon. Pour le philosophe, la force de dissipation par exemple sous-tend chez Bacon la forme étrange des sourires, la force d'aplatissement sous-tend la forme du sommeil.

Nous comprenons ces forces comme des forces énonciatives qui viennent fonder les formes discursives. Il s'agit bien de forces et de formes de vie dans la mesure où, selon Gilles Deleuze, elles se dégagent chez Bacon de l'affrontement de forces invisibles « que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée, et non l'inverse [...] »³⁰. Plus globalement, nous supposons que l'énonciation constitue un acte de perception au fil duquel les forces du vécu – réel ou fictif- entrent en tension avec des forces du dire, motivent des forces du dire en jeu dans l'élaboration des formes.

L'analyse des écarts ne peut en outre percevoir la forme comme *forme de vie*, « signification existentielle³¹ » selon les mots de Merleau-Ponty, si elle accumule les éléments descriptifs sans

http://ulb.academia.edu/MarineManouvrier/Papers/503861/La_controverse_Derrida_Searle_autour_de_la_theorie_des_actes_de_langage.

29. Laplantine, François (2005), *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 200.

30. Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions du Seuil, Paris. P. 62.

31. Voici l'extrait dans lequel Merleau-Ponty prononce cette expression : « La parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel. Nous découvrons ici sous la signification conceptuelle des paroles une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable. [...] »

comprendre le discours comme une totalité dans laquelle s'esquisse une manière de vivre le dire. Par « totalité », nous n'entendons pas un système parfaitement cohérent qui alors reposerait sur une approche structuraliste du texte³² qui importe comme résultat et état mais un ensemble en devenir où les modulations, les évolutions de l'expression sont liées aux évolutions perceptives. Pour nous, ce sont ces modulations perçues dans leur globalité qui permettent de vivre les discours comme « accent, ton³³ », d'en faire l'expérience d'une relation au monde³⁴, aux événements, à autrui, une manière de vivre les choses, de les sentir et de les dire.

Il nous faut désormais préciser le concept de forme de vie qui permet de définir et de penser le style dans nos travaux³⁵. Il recouvre en effet des acceptions très diverses selon les auteurs et aussi dans l'évolution des travaux des chercheurs.

L'opération d'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme, [...] elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience ». *Op. cit.*, p. 212.

32. Le mot « texte » sera employé au sens large du terme, quelles que soient les modalités visuelle, textuelle, sonore, cinétique. Nous l'emploierons dans un sens spécifique uniquement quand nous aborderons le concept de genre. Le niveau du texte (structure et caractéristiques formelles) sera alors désigné pour se différencier du niveau discursif (caractéristiques du contenu).

33. Nous reprenons ici les termes de Merleau-Ponty : « Un texte philosophique encore mal compris me révèle au moins un certain « style » [...] qui est la première esquisse de mon sens, je commence à comprendre une philosophie en me glissant dans la manière d'exister de cette pensée, en reproduisant le ton, l'accent du philosophe ». Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 209.

34. Merleau-Ponty explique ainsi le choix de ce terme que nous reprenons et auquel nous souscrivons pleinement : « Le terme de « monde » n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie « mentale » ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné ». *Ibid.*, p. 225.

35. Nous faisons référence principalement ici à nos travaux suivants listés sur notre bibliographie personnelle en fin d'ouvrage : [N°0], [N°4], [N°6].

3. Le concept de forme de vie

3.1. Quelques évolutions sémiotiques de la forme de vie

À l'époque où, dans le cadre de notre thèse (1995-1998), nous avons étudié les écrits épistolaires à énonciation réelle d'amants philosophes du XVIII^e siècle et du début du siècle suivant, la sémiotique continuait et amplifiait sa transition du narratif vers le sensible, du récit vers le discours. Pour exemple, en 1998, Claude Zilberberg et Jacques Fontanille publiaient *Tension et signification*³⁶, Jacques Fontanille publiait *Sémiotique du discours*³⁷ et une année plus tard *Sémiotique et littérature*³⁸, un ouvrage pleinement consacré aux liens entre le sensible, le narratif et l'intelligible et dans lequel l'approche phénoménologique du style, de l'énonciation était très fortement marquée. En 2000, Denis Bertrand publiait *Précis de sémiotique littéraire*³⁹, ouvrage marqué aussi par une approche sensible du sensible, de l'énonciation et par une articulation avec la sémiotique narrative. C'est dans le cadre d'un regain sensible de la sémiotique que nous avons suivi les cours et séminaires des sémioticiens de l'École de Paris. À la différence de la sémiotique narrative et de la sémiotique des passions que nous trouvions peu aptes à comprendre le sens comme processus, toutes tournées qu'elles étaient vers l'identification d'organisations syntaxiques stables et de programmes narratifs, passionnels, la sémiotique qui se déployait alors comblait pleinement nos aspirations. Elle proposait un regard tout à la fois sensible, perfectionniste et intelligible sur les effets de sens des textes, redonnant alors au sujet d'énonciation une importance et une efficacité.

36. Fontanille, Jacques et Zilberberg Claude, (1998), *Tension et signification*, Éd. Mardaga, Paris.

37. Fontanille, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, collection Nouveaux Actes Sémiotiques.

38. Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, « collection formes sémiotiques ». PUF, Paris.

39. Bertrand, Denis (2000), *op. cit.*

Fortement imprégnée par cette évolution scientifique, nous avons abordé le style des discours comme une forme de vie donnée en partage aux co-énonciateurs et qui donne à vivre la perception que le sujet d'énonciation dit avoir de lui-même, du monde. La forme de vie à l'œuvre dans le style discursif représente dans notre thèse une tension permanente entre la manière d'être au monde vers laquelle tend le sujet, ce qu'il vise, et ce qui advient dans son champ discursif. En l'occurrence, la forme de vie du *Romanesque* que vise le sujet d'énonciation constitue une plénitude ; ce dernier aspire à un monde d'idéal vertueux, de culture, de justice, d'amour digne d'un roman, et s'écrit, se vit intensément en harmonie avec ce monde-là. Et les modulations entre l'intensité de la visée, l'étendue de la saisie perceptive qu'exprime le sujet d'énonciation créent une tension entre des moments de plénitude, de manque, d'inanité, de vacuité. Ces modulations par rapport au moment de plénitude visée fondent le *Romanesque* comme forme de vie processuelle, toujours en devenir au fil de l'énonciation, jamais stabilisée, faite de moments où se jouent des formes et des forces émotionnelles sous-tendues par un élan, un mouvement vers ce « je ne sais quoi » de grand, de vertueux, si souvent exprimé par les épistoliers.

Pour percevoir, comme nous l'y invite Merleau-Ponty, « sous la signification conceptuelle des paroles une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elles, mais qui les habite et en est inséparable⁴⁰ », nous avons dans nos travaux sur le style des textes essayé de comprendre quel(s) mouvement(s) perceptif(s), énonciatif(s) sous-tendent les formes rhétoriques, lexicales, figuratives, axiologiques, passionnelles, temporelles du discours. Cette approche n'est pas sans affinité avec celle que Jacques Fontanille propose dans « Le style. La tension interstitielle dans *Feuillets d'Hypnos* » chapitre de *Sémiotique et littérature* qui est paru en même temps que nous soutenions notre thèse, en janvier 1999⁴¹. En effet, il définit ainsi le concept de forme de vie :

« La notion de forme de vie caractérise donc cette “connivence” entre les diverses orientations (régimes) imposées aux choix sémantiques et syntaxiques propres à un discours [...]. Parmi toutes les composantes d'une forme de vie, il y en aura une qui, obligatoirement, appartiendra à la composante perceptive et sensible du discours, et qui concernera notamment les propriétés du champ de présence de l'instance du discours. »

40. Merleau-Ponty, *op. cit*, p. 212.

41. Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, *op. cit*, p. 189-227.

Dans son analyse de *Feuillets d'Hypnos*, Jacques Fontanille explique :

« La figure de l'interstice qui se dégagera peu à peu trouve en effet des échos tout aussi bien dans les formes du champ de présence, dans les formes du temps en général, dans les figures du monde naturel, dans la phraséologie poétique, que dans l'éthique et l'esthétique de ce recueil⁴² ».

On a ici un lien très fort et réciproque entre le style et la forme de vie, celle-ci émergeant de celui-là et celui-ci étant influencé par celle-là, au fil de l'énonciation. C'est cette relation que précise à son tour Denis Bertrand, lors de sa conférence en janvier 2006 au séminaire de Paris sur le thème « Pratiques sémiotiques » :

« J'entends "style" ici, rappelons-le, dans l'acception sémiotique qui s'est imposée il y a déjà plusieurs années à l'occasion des recherches sur le concept de "forme de vie", c'est-à-dire le pli de signification globale qui se forme, qui se constitue dans la mise en forme, comme une déformation cohérente, du fait de l'homologie entre les sélections et relations privilégiées aux différents niveaux de l'expression et du contenu : entre les modes d'énonciation et les registres de discours, les catégorisations sélectionnées, les modalisations dominantes, les formes aspectuelles, les schèmes figuratifs, narratifs, passionnels et axiologiques qui, par cette mise en cohérence, font reconnaître un « style » et, au-delà, la manifestation d'une forme de vie. »

3.2. Notre conception de la forme de vie comme processus

Tout en contribuant, à notre mesure, à mettre en valeur le lien entre style et forme de vie, nous avons pris une certaine distance par rapport au parcours génératif proposé par A.-J. Greimas. D'une part parce que la logique linéaire du niveau le plus « profond » vers le plus « superficiel » donne le sentiment que chaque niveau est obligé alors que dans de nombreux textes, le niveau narratif est absent, d'autre part parce que le parcours génératif invitant à démontrer la cohérence parfaite entre chaque niveau des textes vus comme des objets-systèmes fait parfois oublier que chaque texte est une composition ouverte et pas toujours cohérente en soi. Les correspondances à énonciation réelle de nos épistoliers nous ont montré des sujets d'énonciation en devenir, qui cherchaient à exister en dialoguant avec des formes de vie émanant

42. *Ibid.*, p. 202.

d'autres textes, d'un ancrage culturel précis, en les reprenant à tâtons. En conclusion de notre thèse, nous notons :

« La constitution du sujet "romanesque" passe par une phase d'ouverture intense à des modèles culturels antérieurs, susceptibles de répondre à ses appétences. Les littératures courtoise, pastorale, classique et pré-romantique sont ainsi admirées, puis intégrées, transformées dans le discours de sujets sensibles et expressifs, élaborant leur identité dans un rapport étroit et dynamique entre leur vie et leurs modèles littéraires⁴³ ».

Le style constitue alors l'expression d'une force de vie énonciative, perceptive, axiologique, qui sous-tend une forme de vie en formation. Pour comprendre cette dernière, au lieu d'analyser le niveau narratif puis le niveau discursif, nous avons donc interrogé la *temporalisation* de l'énoncé, à savoir l'effet de temps qui fonde les effets de sens, d'orientation perceptive :

Le discours « romanesque » se livre, sans aucun doute, à une perception, à une représentation singulières du temps. Il semblerait que celles-ci soit liées aux forces mêmes des sensibilités des instances énonciatives, à savoir aux rapports entre ce que l'énonciateur sent et ce qu'il peut exprimer de sa manière de percevoir.

43. Pignier, Nicole (1999), *Le Romanesque au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. De l'écriture épistolaire à énonciation réelle au roman. Essai de définition*. Thèse en littérature française effectuée à la faculté des lettres de Limoges sous la direction de M. le Professeur J. Fontanille et M. le Professeur C. Filteau. p. 423. Voir Travaux [N°0] de notre bibliographie personnelle.

3.2.1. La temporalisation : une force perceptive fondatrice de formes discursives

Le temps énoncé, en l'occurrence, inscrirait en lui les modulations perceptives avec lesquelles le sujet d'énonciation est au monde. S'inscrit-il dans une certaine continuité ou dans une fragmentation d'instant, c'est-à-dire une *ponctualité* ? La question d'*aspectualisation*, qui concerne « *le point de vue* » que le locuteur prend par rapport au procès⁴⁴, fait émerger une signification originale. De plus, l'*ordre* des événements racontés, et celui du réel, leur *vitesse*, c'est-à-dire « *la relation de proportionnalité entre la durée de l'histoire et la longueur des textes*⁴⁵ », constituent deux niveaux où le discours épistolaire se particularise. Les énonciateurs des lettres attribuent aux événements des effets de sens « temporalité », une *temporalisation*⁴⁶ qui organiserait une fiction propre au *Romanesque*. Le sujet d'énonciation instaure, via les valeurs des tiroirs verbaux, une modulation temporelle, une variation du sens originales⁴⁷.

44. Greimas, Algirdas, J. et Courtès, Joseph (1993), *Dictionnaire raisonné de la théorie et du langage*. Hachette, Paris. P. 22. Pour plus de précisions, voir le texte de Serge Persegol « Des figures de discours aux formes de vie. À propos de René Char », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 44-45, 1996, Pulim, Université de Limoges, p. 17. Selon le critique, avec l'*aspectualisation*, « nous nous situons donc au cœur du procès, dans le point de vue sur l'action ». Nous envisageons celle-ci dans son commencement (inchoatif), ou dans son déroulement (duratif), ou dans sa fin (terminatif).

45. Ces notions, instaurées par G. Genette, (Genette, Gérard (1966), *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil) sont définies dans le *Dictionnaire des sciences du langage* dans le chapitre « Temps mode et voix dans le récit » p. 588 à 602. L'*ordre*, la *vitesse* sont les deux premiers niveaux, pour le critique, concernés par les rapports entre le temps chronologique des événements ou « histoire » et le temps narratif du récit.

46. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, p. 388. « La temporalisation consiste, comme son nom l'indique, à produire l'effet de sens « temporalité », et à transformer ainsi une organisation narrative en histoire ».

47. Pignier, Nicole, *op. cit.*, p. 327. Voir Travaux [N°0] de notre bibliographie personnelle.

Pour ce faire, nous avons mis en regard les différentes temporalités en jeu dans l'énonciation des scènes vécues et énoncées par les épistoliers, à savoir, la temporalité chronologique, la temporalité narrative et la temporalité discursive. Nous avons alors analysé précisément :

- La **position énonciative** par rapport au moment de référence des événements. Il s'agit de la perspective. Le sujet d'énonciation adopte-t-il un point de vue interne ou externe au moment relaté ?
- La **position narrative** par rapport au déroulement des événements. Il s'agit de l'aspect. Le sujet focalise-t-il son énoncé sur l'aspect inchoatif, la durée, la fin, l'itération ?
- La **position perceptive** par rapport au déroulement du procès. Il s'agit du rapport sécant ou non sécant que le sujet d'énonciation établit, en discours, avec l'événement ;
- La **position évaluative** par rapport au prédicat. Il s'agit de la valeur modale. Le sujet d'énonciation envisage-t-il l'événement sur les modes du Devoir, du Vouloir, du Pouvoir, du Savoir ? Quels sont les effets passionnels des positions évaluatives ?

Le travail énonciatif, inextricablement lié à des modulations stylistiques en fonction des positions adoptées, prend sa profondeur dans les variations entre une visée et une tentative de saisie « romanesques » chacune en modulation constante : « Le discours du *Romanesque* se définit par une perception, une esthétique dynamiques. Il naît d'une recherche sensible fondée sur une configuration morale et imaginaire faite de capacité à penser le rêve, l'amour, la vertu, l'épanouissement de l'individu dans sa grandeur aux contours un peu vagues, que vient exprimer le « je ne sais quoi ».

3.2.2. La forme de vie : une identité stylistique et stratégique ?

Le style note donc dans ces écrits une variation sémiotique particulière à la sensibilité « romanesque ». Jacques Fontanille met aussi en valeur la dynamique du style de René Char, mais sans prêter toutefois attention à la force de vie en tant que mouvement et profondeur perceptive à l'œuvre dans l'énonciation :

« Avoir du style, ce serait donc [...] accorder une certaine valeur à la forme même de l'identité, à la manière dont elle advient dans le texte et le discours⁴⁸ ». Dans un autre chapitre du

48. Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature, op. cit.*, p. 200.

même ouvrage consacré à l'intertextualité, il définit la forme de vie comme une « identité culturelle » émergeant du style⁴⁹. L'approche que Jacques Fontanille a alors du concept de forme de vie énonciative dépasse la recherche de régularités pour comprendre le sens des évolutions du style dans un discours, pour donner du sens au devenir : « Dans le discours vivant, le choix d'une identité stylistique n'est pas un choix figé et exclusif ; tout au contraire, c'est un moment dans la construction de l'identité du sujet d'énonciation⁵⁰ ». Dans la méthodologie que l'auteur propose pour analyser le style chez René Char, on arrive à aller au-delà du repérage systématique de schémas de tout ordre pour rechercher un effet de sens global, un mouvement énonciatif sensible et axiologique qui entraîne des « échos ».

Cependant, les travaux en sémiotique du discours, y compris ceux de Jacques Fontanille, se focalisent globalement beaucoup plus sur la forme de vie aboutie, stabilisée, constituée que sur la forme de vie en formation, en devenir, émergeant d'une énonciation en train de se faire et qui puise son style de la force perceptive vue comme intensité et profondeur, qui donne sens à la forme :

Une forme de vie n'est actualisée pleinement « que quand elle se manifeste à la fois sur le fond de tous les autres choix possibles, quand elle se confronte aux usages institués, quand elle participe à la remise en question des systèmes de valeurs établis, et quand elle apparaît comme une « déformation cohérente » : alors seulement, elle fonctionne comme une méta-sémiotique, parce qu'elle offre un modèle pour un ensemble de variantes ostensiblement sélectionnées, et réglées par les opérations du parcours génératif⁵¹ ».

49. *Ibid.*, p. 158.

50. *Ibid.*, p. 201.

51. « [...] elle [une forme de vie] n'est pleinement une forme de vie que quand elle se manifeste à la fois sur le fond de tous les autres choix possibles, quand elle se confronte aux usages institués, quand elle participe à la remise en question des systèmes de valeurs établis, et quand elle apparaît comme une « déformation cohérente » : alors seulement, elle fonctionne comme une méta-sémiotique, parce qu'elle offre un modèle pour un ensemble de variantes ostensiblement sélectionnées, et réglées par les opérations du parcours génératif. » CF. Fontanille, Jacques (1994), « Style et formes de vie », *Le Style* (G. Maurand dir.), Toulouse, Toulouse-le-Mirail, p. 67-83. Passage cité : p. 73. Cf. également Soma et séma, *Figures du corps*, (2004), Maisonneuve & Larose, Paris, p. 192. Cette référence est donnée par Colas-Blaise, Marion

Quelques années plus tard, dans ses travaux sur les pratiques sémiotiques, Jacques Fontanille, tout en gardant l'idée du style comme expression d'une forme de vie, comme identité, défend la thèse d'un style stratégique propre aux usagers et qui exprime une manière récurrente d'ajuster les pratiques. Selon que le parcours de l'utilisateur est continu ou discontinu, selon que son allure est rapide ou lente, selon que son rapport aux zones critiques est attentif ou inattentif, l'utilisateur retient une forme particulière d'ajustement. S'inspirant de Jean-Marie Floch, notamment de sa célèbre étude « Êtes-vous arpenteurs ou somnambules ?⁵² », dans laquelle l'auteur décrit des styles spécifiques – l'arpenteur, le flâneur, le somnambule et le professionnel –, Jacques Fontanille dit ceci :

« Mais ces classes stratégiques elles-mêmes, et notamment en raison des isotopies qui les caractérisent, et qui sont de type modal et passionnel (selon le vouloir-faire, selon le savoir-faire, selon le devoir-faire, etc.), mais aussi en raison des traits rythmiques et stylistiques qui en constituent le dispositif d'expression, caractérisent autant un mode de vie en général qu'un usage spécifique réservé aux transports en commun : les mêmes critères d'identification fonctionneraient tout aussi bien pour d'autres parcours, et en d'autres lieux composites et complexes : l'exposition, l'hypermarché, la gare, le centre commercial, etc., ou même, pourquoi pas, le livre, le catalogue, le dictionnaire, ou le site internet.

En somme, le type figuratif du parcours, et la thématique qui définit le lieu sont très faiblement impliqués dans la caractérisation des styles stratégiques des usagers. Et c'est justement pour cela qu'ils sont généralisables, et qu'ils peuvent tout aussi bien caractériser les usagers d'un supermarché, ou des styles de navigation virtuelle sur la toile. De fait, ces « styles stratégiques » appartiennent à des formes de vie, qui subsument les stratégies elles-mêmes, et qui dégagent les constantes d'une identité et de quelques « valences » à partir desquelles les usagers qualifient, valorisent les lieux, les itinéraires ainsi que leurs zones critiques. Du point de vue du plan de l'expression, une forme de vie est donc la « déformation cohérente » obtenue par la répétition et

(2012), « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », in *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. NAS, 2012, n° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4158>.

52. Floch, Jean-Marie (1990), *Sémiotique, marketing et communication, Sous les signes, les stratégies*, collection « Formes sémiotiques », PUF. Paris. Edition consultée : 2002.

par la régularité de l'ensemble des solutions stratégiques adoptées pour ajuster les scènes prédicatives entre elles⁵³ ».

Entre la forme de vie énonciative qui s'esquisse comme processus au fil d'un discours, ouverte, évolutive, fondée sur la force, la profondeur énonciative que nous défendons et de laquelle s'approchait Jacques Fontanille en 1999, et la forme de vie, récurrente, répétitive, que ce dernier définit comme une configuration stable caractérisant les usagers, il y a un écart conceptuel certain. D'un côté, on a affaire à une conception énonciative toujours en devenir ; de l'autre côté, à un style comportemental, sans devenir, et du coup « généralisable ». D'un côté, nous défendons une perception de l'énonciation comme mouvement processuel c'est-à-dire comme *metabole*, transformation, cheminement « au travers duquel tout ce qui vit devient autre que ce qu'il était » ainsi que le dit François Laplantine⁵⁴, de l'autre, on a affaire à une perception de l'ajustement entre pratiques, du parcours de l'utilisateur comme *Kinesis* soit « un simple déplacement moteur qui ne modifie pas profondément celui qui effectue un parcours. Ainsi, pouvons-nous arriver presque identique à ce que l'on était, d'un point à un autre⁵⁵ ».

Le concept de formes de vie pensé pour le parcours de l'utilisateur nie le devenir. Le parcours de l'utilisateur est soumis à une approche purement schématisante, soumise au pur *Logos*, dans le sillage de Platon. Dans une telle conception de la forme de vie, le sens en tant que mouvement, rythme du vivant est alors, précise François Laplantine, « objectivé et analysé dans le cadre de formes fixes (*skhêma*) et il est finalement nié, car tout, estime Platon, est loin d'être en mouvement. Au-dessus du mouvement et du vivant, il y a la raison (*logos*) qui est un autre nom pour désigner l'être. C'est à ce logos et à lui seul que revient l'aptitude de tout dire, à en rendre

53. Fontanille, Jacques, (2004), « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », conférence au séminaire de Paris sur les Pratiques sémiotiques, juin 2004. Nous retrouvons les mêmes définitions du concept de forme de vie dans Fontanille, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques », p. 32.

54. Laplantine, François (2005), *Le social et le sensible*, *op. cit.*, p. 107.

55. *Ibid.*, p. 106.

compte, à avoir raison⁵⁶ ». La généralisation du style comportemental de l'usager, la recherche d'une essence, de l'être sont à ce prix...

François Laplantine, quant à lui, nous invite à appréhender la forme de vie comme rythme, dans le sillage d'Héraclite, au sens de « pensée de ce qui se forme, se déforme, se transforme et appelle, par conséquent, un mode de connaissance qui est celui du devenir⁵⁷ ». Pour nous, le style est l'expression d'une forme de vie fondée sur le mouvement processuel dans lequel s'inscrit la relation du sujet au monde entre régularités schématisantes et évolutions imprévisibles. Notre approche de la forme de vie cherche à ajuster la pensée conceptuelle, les cadres nécessaires à la pensée, la méthodologie, au rythme du vivant.

Pour ce faire, on ne peut pas penser le rythme comme le fait l'auteur de *Pratiques sémiotiques*, à savoir l'expression de la forme de vie obtenue « par la répétition et par la régularité de l'ensemble des solutions stratégiques adoptées pour articuler les scènes pratiques entre elles⁵⁸ ». Plutôt que de considérer seulement la « répétition et la régularité » des propriétés déterminant à chaque fois la stratégie de l'usager, à savoir la continuité ou la discontinuité du parcours, la rapidité ou la lenteur de l'allure, l'attention ou l'inattention aux zones critiques, ce qui revient à considérer le rythme comme Platon le fait en le résorbant dans la mesure, dans un ordre métrique ainsi que dans la détermination de proportions stables, régulières⁵⁹, nous envisageons les rythmes de l'usager, au fil des parcours qu'il peut accomplir dans les pratiques sociales formant un ensemble de modulations et d'alternances parfois répétitives, d'autres fois irrégulières, non répétitives entre les styles de voyageurs dégagés par J.-M. Floch, par exemple. Cela parce que, en fonction des valorisations affectives et perceptives qu'il va faire à chaque parcours, l'usager ne va pas forcément valoriser de la même manière les zones critiques, il ne va pas répéter forcément mécaniquement, sous prétexte d'être stratégique, la même vitesse de l'allure, la même continuité ou discontinuité du parcours. Le déplacement corporel de l'ensemble du corps lors d'une

56. Laplantine, François (2005), *Le social et le sensible*, op. cit., p. 108.

57. *Id.*

58. *Ibid.*, p. 32.

59. Nous reprenons l'explication que François Laplantine donne à propos de la conception du rythme chez Platon dans *Le social et le sensible*, op. cit., p. 107.

déambulation (se promener, faire ses courses...) ou d'une partie du corps tels les yeux, les mains dans un livre ou dans le parcours d'un site web peut aussi transformer celui qui se déplace, le faire autre que ce qu'il était, en l'amenant, par l'occasion, à changer d'attitude et de rythme.

Ainsi, un usager peut voir sa stratégie évoluer et même se laisser surprendre par cette modulation, en se laissant parfois prendre par une pratique secondaire, obéissant à une scène prédicative qui propose des actes de langage différents de la pratique principale visée par l'utilisateur. Un chercheur parcourant avec « professionnalisme » des ouvrages déjà lus pour y retrouver une citation ne peut-il pas, parfois, se laisser porter par une partie qui n'est pas celle recherchée ? Un usager parcourant un site web dans le cadre d'une pratique informative ne peut-il pas se laisser absorber par une scène prédicative artistique ouvrant une expérience d'immersion contemplative ? Considérant l'occurrence d'un parcours comme une occasion chaque fois possiblement nouvelle, nous invitons à penser l'attitude et son expression rythmique comme variable sur fond certes d'une permanence mais souvent modulée par des imprévisibilités, ou plus précisément par des irrégularités imprévisibles. C'est d'ailleurs ainsi qu'Henri Meschonnic définit le rythme, non pas comme une alternance régulière de tempos et de durées mais comme une continuité faite de renouvellement permanent, où le sujet (d'énonciation ou de faire) chaque fois se redécouvre : le rythme est un « mouvement continu [..] où le discontinu se fond dans le continu, où ce qu'on voit, c'est le mouvement du continu⁶⁰ ».

Ainsi, le rythme des parcours d'un usager au sein des pratiques concurrentes, fondé sur des modulations permanentes, en fonction de son interaction variable avec son environnement qui constitue un possible « il arrive », une possible occasion de s'arrêter ou pas sur une scène prédicative autre que la principale, de prendre plus ou moins le temps d'en faire l'expérience, exprime une sensibilité en devenir, qui ne relève pas selon nous d'une attitude modale et axiologique répétitive mais qui relève d'une force de vie énonciative, perceptive, modale, axiologique, en interaction avec d'autres forces et formes de vie.

60. Meschonnic, Henri (2000), *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Éd. Odile Jacob, Paris. P. 173.

3.3. La forme de vie fondée sur le souffle ou la force du dire

Tout comme les mots peuvent être simplement choisis et prononcés sans force énonciative spécifique ou prononcés avec une intention et une profondeur, les parcours peuvent être simplement effectués comme un déplacement d'un point A à un point B, ou comme une transformation, une expérience chaque fois renouvelée. Nous envisageons le choix plus ou moins réfléchi, prévu ou imprévu du rythme du parcours dans un livre, un site web, etc. qui offrent des scènes prédictives concurrentes non pas comme un état mais comme un processus, proche de ce qui se passe dans les jeux de langage tels que les conçoit Ludwig Wittgenstein : « Le fait de signifier n'est pas un processus qui accompagne un mot. Le processus, c'est le jeu de langage : le choisir, le trouver, le jouer⁶¹ » avec les gestes, les visages, les tons de voix qui lui donnent son sens pour les co-énonciateurs. Les formes de vie ont certes chez Wittgenstein une face très déterministe au sens où elles renvoient à des manières de faire, de dire réglées par la société ; pour autant, elles nécessitent un « jeu », une « expérience », un « processus » : « Dans l'expérience s'établit la connexion entre ce que je vis et le souvenir soudain d'une formule, d'une expression⁶² ».

Le concept de jeu de langage est destiné non seulement à « mettre en avant le fait que parler une langue fait partie d'une activité ou d'une forme de vie⁶³ » mais aussi à comprendre le vide, le flou, l'indéterminé qui permet à l'énonciateur de donner vie à l'énoncé de façon singulière, d'incarner à sa façon les règles qu'il met en œuvre. Si l'on peut contester avec Paul Ricoeur l'idée que parler soit une activité comme une autre⁶⁴, l'on peut cependant approuver

61. Wittgenstein, Ludwig (1921), *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, introduction de Bertrand Russel, Éd. Gallimard, Paris, 1961. P. 351.

62. *Ibid.*, p. 192.

63. *Ibid.*, p. 125.

64. Paul Ricoeur explique la différence entre l'activité de parler, quand elle est rapportée au langage et les autres activités : « [...] en effet le langage, considéré comme langue, n'est pas une *partie* d'une activité ou d'une forme de vie, comme manger, boire et dormir; mais il *renvoie* à une forme de vie. Il n'est pas la partie d'une activité ou d'une forme de vie, parce que le signe en tant que tel institue une distance à la vie, une absence à la réalité. C'est précisément parce qu'il n'appartient pas à la vie, parce qu'il est, selon

l'idée que la manière de faire une activité, quelle qu'elle soit, passe par une expérience perceptive, verbale, gestuelle, etc., c'est-à-dire une mise à l'épreuve de soi dans le monde, une expérience qui peut porter chaque fois des variations pour le sujet qui se construit dans le temps. Wittgenstein précise :

« Mais les mots prononcés de manière significative, n'ont pas seulement de la surface, mais aussi la dimension de la profondeur ! [...] Il se produit pourtant quelque chose d'autre, lorsqu'ils sont prononcés de manière significative plutôt que simplement prononcés. Que je dise qu'ils ont de la profondeur [...], ou qu'il se produit quelque chose en moi, dans mon intérieur, ou encore que les mots ont une atmosphère – cela revient toujours au même⁶⁵ ».

Chaque nouvelle occurrence de prise de parole, d'effectuation de gestes nécessite un ajustement possiblement nouveau avec les manières de dire, de faire, les formes de vie, selon Wittgenstein, disponibles. Le mouvement qui motive le choix et lui donne sa profondeur importe tout autant que le mot ou le geste retenu. Wittgenstein met en valeur dans les jeux de langage, les formes de vie, un ajustement permanent entre des « percevoir » collectifs, culturels à l'œuvre dans la constitution des règles, formules données comme disponibles pour faire telle ou telle activité, et les « éprouver » individuels qui œuvrent dans le choix de telle ou telle règle et dans l'usage que l'on en fait. Sous la conception de Wittgenstein qui semble réduire les formes de vie aux règles sémantiques, syntaxiques, rythmiques... chemine pourtant l'idée que l'énonciation, dans ce jeu qui lui est consubstantiel, donne une force à l'énoncé : « Chaque signe, isolément, semble mort. Qu'est-ce qui lui donne vie ? Il n'est vivant que dans l'usage. A-t-il alors un souffle de vie ? Ou

l'analyse des stoïciens, un incorporel, un « *lecton* », qu'il peut transformer toutes nos activités humaines, toutes nos formes de vie en activités signifiantes ». Quand l'activité de parler est rapportée à la parole, Paul Ricœur en revanche pense qu'il s'agit d'une activité comme une autre.

Cf. Ricœur, Paul (1965), texte inédit d'une conférence prononcée par P. Ricœur aux États-Unis en 1965 ou 1966. La retranscription et le travail d'annotation ont été réalisés par Marc-Antoine Vallée à partir de documents conservés dans les archives du Fonds Ricœur. Disponible sur http://www.fondsriceur.fr/photo/Ricoeur_Le%20dernier%20Wittgenstein%20et%20le%20dernier%20Husserl.pdf

65. Wittgenstein, Ludwig, *op. cit.*, p. 287-288.

bien l'usage est-il son souffle⁶⁶ ? ». Notre appréhension des formes de vie diffère de celle de Wittgenstein en ce sens que ce concept, selon nous, ne définit pas les règles disponibles pour faire une activité (mentir, commander, raconter...) mais il nomme l'émergence des sensibilités, des manières d'être au monde, aux autres, spécifiques à partir du style énonciatif que la force perceptive vient nourrir et moduler. Cependant, l'idée de souffle chez Wittgenstein et d'expérience nécessaire au jeu de langage en tant qu'indéterminé, flou qui laisse la place à l'éprouvé se retrouve dans notre concept de *force de vie*. Ce dernier oriente les choix stylistiques ; choisir n'est pas pour nous « opérer des sélections » mais trouver un accord entre ce que l'énonciateur vise et ce qu'il saisit dans les possibles de la langue. Cet accord prolonge la manière de choisir, de jouer et de vivre la règle selon les mots de Wittgenstein.

Jacques-Philippe Saint-Gérard, dans le sillage de Wittgenstein, dit d'ailleurs que le style est « une modulation intime de la langue⁶⁷ ». Citant un commentaire de Boris de Schlœzer à propos de J.-S. Bach, le linguiste explique que le style, c'est le passage de la « composition », donnée comme un ensemble de « prescriptions formulaires » à l'« organisation », comme régulation interne de « l'énergie créatrice »⁶⁸. Quand nous envisageons le style dans un type de discours non artistique, l'énergie peut être nommée « mouvement vers », « intentionnalité ». Et le parcours d'un usager dans un livre, un site ou tout autre environnement proposant des pratiques culturelles peut être envisagé comme sous-tendu par une perception⁶⁹, une énonciation gestuelle et verbale dont le style est un passage plus ou moins marqué, plus ou moins intense et profond de la « composition » proposée par les modalités collectives qui sont des manières de faire, de dire, de percevoir le monde à l'« organisation » fondée sur un mouvement intentionnel, intime.

66. *Ibid.*, p. 257.

67. Saint-Gérard, J.-Philippe (1993), *Morales du style*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse. P. 24.

68. Cité par J.-Philippe Saint-Gérard, *ibid.*, p. 28.

69. Pierre Ouellet reprend chez Maurice Merleau-Ponty cette thèse d'un lien inextricable entre perception et énonciation : « Il y a la double instance d'un sujet qui *perçoit* la chose sous tel angle en l'énonçant sous tel aspect ». Cf. Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Presses universitaires de Limoges. P. 352.

La question du style comme expression d'une force et d'une forme de vie fait émerger une autre interrogation : Quels liens la manière d'être à l'énonciation (verbale et/ou gestuelle et/ou visuelle, sonore), au monde *via* l'énonciation entretient-elle avec la sensibilité culturelle ?

Cette question nous amène en « terrain sensible » comme le dit Jean-Jacques Boutaud, et plus particulièrement aux concepts d'*esthèsis* et d'*esthésie*.

4. Question d'*esthèsis* et d'*esthésie*

4.1. La sensibilité du *Romanesque*

Dans un article intitulé « En France, la femme selon les philosophes⁷⁰ », nous définissons l'esthésie comme une sensibilité, une manière d'être au monde émanant d'une dynamique à la fois collective et individuelle. Précisément, dans les lettres des philosophes-amants, nous avons vu une circulation, une prise en charge renouvelées d'une manière d'être « romanesque » :

« Vivre avec *Romanesque*, c'est atteindre une esthésie⁷¹ et un dire particuliers. L'image féminine se décrit alors ainsi :

«Âme noble, bonté, génie et vertu pure⁷² ».

70. Pignier, Nicole (1999), « En France, la femme selon les philosophes », in Paoli, Marie-Lise (dir.), *Mary Wollestonecraft, A Vindication of the Rights of Woman (1792)*, Éd. du temps, Paris. P. 98-118. Voir Travaux [N°4] de notre bibliographie personnelle.

71. Pierre Ouellet propose pour ce terme le sens d'« ensemble de processus esthétiques dans le domaine des représentations ». Pour lui, une collectivité exprime ou représente une *esthésie* particulière qui révèle un certain rapport entre le sujet perceptif et le monde. Son ouvrage *Voir et savoir* (1992), Éd. Balzac, Montréal, porte sur cette problématique.

72. Ce vers de Constant d'Hermenches était adressé à M^{me} Pater, rivale de Belle de Charrière. Celle-ci le cite dans une réponse au baron qui lui a fait lire ses poèmes. Charrière, Isabelle de (1988), *Lettres trouvées dans un portefeuille d'émigrés dans Une aristocrate révolutionnaire*, Écrits 1788-1794, Des Femmes, Paris. Écrits extraits des Éd. G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1979-1984. Lettre à Constant d'Hermenches. Le 9 janvier 1763. P. 58.

Ce vers, adressé à Mme Pater par Constant d'Herminches, exprime l'image modèle, le type espéré par le philosophe amant que la femme aimée transforme en sujet « romanesque ». Ce modèle, qui doit rester d'exception, révèle une éthique-esthétique fondée sur une intense capacité à s'émouvoir, à sentir ou à ressentir le monde extérieur. Exprimer la « *vertu pure* », c'est exactement ce que souhaite Mme d'Épinay dans ses *Mémoires*. Elle manifeste une tension vers un « quelque chose », un « *Je ne sais quoi* », comme elle dit, qui relève d'une manière de vivre, de philosopher et d'aimer. Le sujet féminin « romanesque » accède à l'*ingenium*, à savoir la faculté de dire au mieux ce que l'on ressent [...]. Il s'agit, pour la créature féminine « romanesque », de travailler le sentir et de l'éprouver, d'éduquer le goût, en opposition à des mœurs plus superficielles. Le terme de « génie », récurrent dans les écrits intimes, associe bien ce qui tient du cœur, des sens et de l'esprit. Cette esthésie, reposant sur une dialectique entre l'*ingenium* et l'affect, se développe, au XVIII^e siècle, chez un petit groupe de personnes qui façonnent leur mode de sentir et d'écrire et le proposent. Annie Becq, dans son ouvrage *Genèse de l'esthétique française moderne*, révèle cette ambiance naissante que la femme « romanesque » cultive, s'opposant au matérialisme régnant, en France comme en Hollande. Au corps sensible doit se joindre une âme sensible. Dans une lettre à Sophie Volland, l'amant-philosophe s'écrie :

« Ah Sophie, la vie est une bien mauvaise chose pour les âmes sensibles. Elles sont entourées de cailloux qui les choquent et les froissent sans cesse⁷³ ».

L'expression récurrente « *âmes sensibles* » s'oppose à la métaphore « *cailloux* ». Il y a trois mondes dans les milieux aisés : le matériel, le spirituel et une minorité, en quête de *Romanesque*, *hexis* fondée sur d'autres qualités humaines. Mme d'Épinay fréquente Diderot. Belle de Charrière compte Rousseau parmi ses amis. Dans leur milieu, on s'éloigne du monde corrompu de la cour pour partager une même *esthésie* mais aussi la construire. M de Lisieux écrit à sa correspondante :

« Je respecte votre belle âme, sa candeur, sa sécurité ; et je tremble que vous vous en laissiez imposer par l'affiche de l'honnêteté et de la bonhomie [...]⁷⁴ ».

73. Diderot, Denis (1984), *Lettres à Sophie Volland*, collection « Folio ». Édition établie et commentée par Jean Varloot. Éd. Gallimard, Paris. Lettre du 20 septembre 1760. P. 122.

74. Épinay, Mme d' (1865), *Mémoires de Mme d'Épinay*, tomes 1 et 2. Charpentier, libraire-éditeur, Paris. Lettre de M. de Lisieux. Tome I. P. 255.

Nos épistoliers cultivent une hypersensibilité et une hyperexpressivité. Les termes « *belle âme* » révèlent une quête du Beau, au sens donné par *L'Encyclopédie*. C'est une esthésie qui consiste à « mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ses tableaux, plus de richesse dans les détails, plus de grandeur dans le dessein, plus d'énergie dans l'expression, plus de force dans les effets, enfin plus de beauté dans la fiction qu'il n'y en eut jamais dans la réalité ». « Ce beau consiste dans ce qui est susceptible d'entretenir des rapports avec l'âme humaine, d'y éveiller certains échos, d'y susciter telles émotions...⁷⁵ »

Et pourtant, quand ils adoptent une instance discursive de moralistes ou de philosophes, les hommes des Lumières entendent renier cette littérature qui nourrit le roman traditionnel, fait, selon eux, de « *tissu d'événements chimériques et frivoles* »⁷⁶. Dans ses lettres intimes, Diderot souligne sa foi envers l'univers proposé par la femme « romanesque », à la recherche d'une passion distinguée, soignée pour les échanges intellectuels sur une société meilleure. L'épistolier partage parfaitement la manière d'être d'un corps sentant, fondée sur la sensibilité. Une façon identique de voir et de s'émouvoir explique en partie l'amitié entre Diderot et Mme d'Épinay⁷⁷, si l'on en croit ce qu'il écrit au sujet de celle-ci, dans une lettre à Sophie Volland :

« Nous partons tous ce soir pour Paris. J'accompagnerai Lundi Madame d'Épinay qui va passer au Grandval les jours que Grimm s'éloigne d'elle pour aller à la cour (...). Je les ai revus ces coteaux où je suis allé tant de fois promener votre image et ma rêverie (...)»⁷⁸. »

La compagnie de l'épistolière lui offre un sentir exemplaire dans un lieu « romanesque ». Ce moment suscite l'émergence et la figuration d'un « *Je ne sais quoi* » digne de l'idéal vertueux, au sens d'épanouissement du cœur et de l'esprit. La promesse de la femme « romanesque » porte sur une forme de vie à la fois semblable aux romans d'amour d'antan, car la grandeur de l'âme doit

75. Article « *Beau* » de *L'Encyclopédie*, cité par Annie Becq. Cf. Becq, Annie (1994), *Genèse de l'esthétique française moderne*. Éd. Albin Michel, Paris. P. 544.

76. Diderot, *Éloges de Richardson*, cité par Roland Desné dans l'introduction de *La Religieuse*. P. 27. Cf. Diderot, *La religieuse* (1968) ; Flammarion, Paris.

77. Nous parlons ici de l'amitié entre Diderot et Mme d'Épinay, pour insister sur l'émergence, chez la femme digne de l'admiration des hommes des Lumières, d'une nouvelle forme de vie.

78. Diderot, *op. cit.*, lettre du 31 juillet 1759. P. 123.

transparente dans les expressions, et nouvelle, parce que l'on s'éloigne des appareils luxueux. Ses engagements garantissent du rêve, de l'amour rencontrés dans la fiction⁷⁹.

En même temps que les épistoliers philosophes-amants se lisent, s'écoutent et partagent les qualités sensibles vécues à travers les romans de l'époque, mises en avant dans leurs lettres comme des valeurs qui sont les leurs, ils se les réapproprient et, *via* l'écriture épistolaire à énonciation réelle où ils décrivent, commentent leur manière d'exister, ils peuvent donner au *Romanesque* un aspect réel pendant qu'ils élèvent leur vie en la faisant digne d'un roman.

4.2. L'esthésie : une fusion au monde ou une manière d'être au monde ?

Manière d'être à l'énonciation et au monde *via* l'énonciation (corporelle ou gestuelle, verbale...), l'esthésie est pour nous, et avec le recul de tous nos travaux, une relation au monde, pas une fusion avec le monde. Parfois, influencée par la conception greimassienne de l'esthésie, nous avons donné à ce concept une double définition, celle que nous venons d'explicitier mais aussi celle d'une fusion du sujet au monde, au contact de l'être même. Dans un article paru en 2000, « Le conte merveilleux chez Jules Supervielle : une quête de la surréalité⁸⁰ », nous trouvons cette acception :

« Mais le conte surréaliste, comme ceux de Jules Supervielle, suggère la fuite incessante de cet instant esthésique. Le narrateur, dans *L'Enfant de la haute mer*, poursuit :

79. Extrait tiré des pages 114-115 de notre article : Pignier, Nicole (1999), « En France, la femme selon les philosophes », *op. cit.* Voir Travaux [N°4] de notre bibliographie personnelle.

80. Pignier, Nicole (2000), « Le conte merveilleux chez Jules Supervielle : une quête de la surréalité », in Limat Lettelier, Nathalie (dir.), *Merveilleux et surréalisme, Mélusine, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° XX. P. 311-320. Voir Travaux [N°6] de notre bibliographie personnelle.

La fillette descendit très vite dans la rue, se coucha sur les traces du navire et embrassa si longuement son sillage que celui-ci n'était plus, quand elle se releva, qu'un bout de mer sans mémoire, et vierge⁸¹.

L'intensité des mouvements inscrit la douleur, l'état d'âme du manque quand l'image secrète, singulière, fuit. L'expression restrictive souligne à nouveau l'impossibilité, pour l'énonciateur, d'accéder à l'instant esthésique. Dans *Les Trois Solitaires*, l'énonciateur nous explique que de minuit à deux heures, exclusivement, l'apparaître peut, dans toute sa profondeur, se substituer aux apparences. Le temps linéaire, comme l'espace, laisse place à des couches spatio-temporelles successives au fond desquelles le sujet se glissera pour vivre sur le mode de la plénitude son rapport au monde :

Profite du passage des trois solitaires et des bienfaits qu'ils multiplient. C'est ici le comble de la nuit et des ténèbres absolues. Deux heures durant, [...], le monde roule dans un carnaval échevelé d'étoiles et de lunes⁸².

En dehors de ces trois solitaires (minuit et demi ; une heure et une heure et demie), le sujet se retrouve dans un espace-temps coupé de l'esthésie. Il se retrouve dans le manifesté, le paraître et non plus l'être⁸³ ». Et pourtant, dans le même article, nous définissons dans la note 17 l'esthésie en reprenant la définition qu'en donne Pierre Ouellet : « une collectivité exprime ou représente une *esthésie* particulière qui révèle un certain rapport entre le sujet perceptif et le monde⁸⁴ ».

Pourquoi ne retenons-nous pas la définition que A.-J. Greimas donne comme conception générale de l'esthésie dans *De l'imperfection*, à savoir cette « fusion momentanée de l'homme et du monde⁸⁵ », le « temps de la révélation. Le caché, le soupçonné [qui] se trouve instauré comme

81. *Ibid.* P. 19.

82. Robert Desnos, *Les Trois Solitaires*, Desnos, Robert (1947), *Œuvres posthumes de Robert Desnos*, Les 13 épis, Paris. P. 5.

83. Extrait tiré de la page 319 de notre article : Pignier, Nicole (2000), « Le conte merveilleux chez Jules Supervielle : une quête de la surréalité », *op. cit.*

84. Ouellet, Pierre, *Voir et savoir*, *op. cit.*

85. Greimas, Algirdas, Julien (1987), *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux. P. 31.

condition de vérité⁸⁶ » ? Parce que pour nous cette sensibilité perceptive en quête de fusion avec le monde est une esthésie parmi d'autres. Il s'agit d'une sensibilité très occidentale qui consiste à croire que d'un côté, il y aurait le manifesté, illusoire, apparence trompeuse, appartenant à l'existence et de l'autre le caché, vrai, appartenant à l'être. Comme l'explique François Jullien, en effet, dans la philosophie traditionnelle chinoise – par exemple, le manifesté et le caché appartiennent au même niveau, celui-ci n'étant pas supérieur, transcendantal par rapport à celui-là, mais étant le fonds indifférencié à partir duquel émerge l'existence, qui est bien « provenance et surgissement (ex-sistere) » : « une individuation se forme, des traits s'actualisent, de la vie se caractérise. Des émotions-dispositions surgissant réactivement et se répandant, de par le monde comme dans le for intérieur, ces configurations entretiennent une vibration continue ; de l'esprit à la fois se décante et se concentre au sein de cette énergie : de la pensée apparaît⁸⁷ ».

Dans cette forme de vie, le peintre, le philosophe, le poète cherchent à figurer l'émergence des choses, le mouvement « intentionnel » informe à partir duquel les choses prennent forme, ils ne cherchent pas à être au contact de l'être même, dans un niveau supra-sensible, correspondant dit François Jullien à « l'invisible de l'intelligible » mais remontent à « l'invisible de l'imperceptible, s'inscrivant dans le prolongement du visible et celui-ci s'y dissolvant⁸⁸ ». Les événements esthésiques ne sont donc pas en l'occurrence envisagés comme des instants de contact avec l'être même, coupés dans la continuité temporelle mais comme des moments, « qui ne se laissent ni indexer, ni mesurer⁸⁹ », où s'exprime le fonds, la force ou le mouvement intentionnel duquel émergent les formes de l'énonciation.

Quand il n'est pas qualifié, le concept d'*esthésie* ne peut se réduire à une esthésie reposant sur la quête de vérité qui suppose l'existence de quelque chose de secret dans les objets de perception, un secret perdu, un manque à combler par l'énonciation. La forme esthésique du paradis perdu et retrouvé lors de la fusion avec le monde, – l'instant esthésique –, lors du manque

86. *Ibid.*, p. 40.

87. Jullien, François (2003), *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Éd. du Seuil, Paris. P. 56.

88. *Ibid.*, p. 59.

89. Jullien, François (2001), *Du temps*, Grasset, Paris. P. 129.

comblé par la perception et la parole⁹⁰, est une sensibilité occidentale qui peut s'expliquer par la prédominance de la perception visuelle « comme voie d'accès au réel ». Merleau-Ponty ne préconise-t-il pas de repérer les mouvements intentionnels qui fondent « les prises de position affectives et pratiques du sujet vivant en face (souligné par nous) du monde⁹¹ » et pas avec le monde ? Ce mode de perception, repris en littérature et même dans les discours scientifiques avec l'expression « on voit que » laisse « voir » le monde comme un « dehors » alors que l'accès au monde par le toucher permet une connexion, une proximité entre le sujet et le monde, une perception intime, un accès à la limite et à la continuité entre le « dehors » et le « dedans ». A.-J. Greimas lui-même dit que le toucher se situe par « sa capacité de l'exploration de l'espace et de la prise en charge des volumes » parmi « les ordres sensoriels les plus profonds », mais il le relie à la quête de fusion avec le monde. Il dit que le toucher « explique proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale⁹² ». La conception greimassienne de l'esthésie reprend une manière d'être au monde que François Jullien résume ainsi : « En occident, fixer du regard pour percer le secret, l'intimité d'être de l'objet, voir la singularité de l'objet⁹³ ». Elle peut correspondre à de nombreux énoncés artistiques qui partagent cette sensibilité et sont « à la recherche du temps perdu ».

Cependant, Pierre Ouellet dégage, dans l'art québécois contemporain, une autre esthésie, qui s'éloigne de la perception seulement visuelle propre au sujet face au monde et de la quête de fusion au monde. Cette sensibilité s'écarte de l'esthésie classique en ce sens qu'elle se fonde sur l'é-motion, la mise en mouvement par une énonciation de la stupeur, de l'étonnement. Elle

90. Merleau-Ponty définit l'intention de la parole comme un manque : « [...] l'intention significative qui a mis en branle la parole d'autrui n'est pas une pensée explicite, mais un certain manque qui cherche à se combler [...] », Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 214. Pour nous, le mouvement intentionnel n'est pas forcément un manque mais une force émotionnelle spécifique.

91. *Ibid.*, p. 67.

92. Greimas, Algirdas, Julien (1987), *De l'imperfection*, *op. cit.*, p. 30.

93. Jullien, François (2003), *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, *op. cit.*, p. 233.

repose sur une volonté de créer des mouvements perceptifs qui ébranlent le regard proposé par la distance visuelle :

« Le regard s'incarne, enfin, chair à son tour et non seulement raison, s'appropriant les attributs du corps et tous les ressorts de la motion comme de l'émotion, qui lui permettent d'épouser la mouvance du monde dans ses moindres élans, les courbures de l'espace dans les moindres détails. En tant que morceau du corps, le regard est morceau du monde, à part entière⁹⁴ ».

En l'occurrence, l'esthésie ne se fonde plus sur la fusion avec le monde mais sur l'accord et l'ajustement. De notre côté, nous avons dégagé, en étudiant les différents types d'orchestration des modalités visuelle, verbale, cinétique, gestuelle, sonore en jeu dans les énoncés multimodaux sur supports numériques, un mode perceptif, une manière de sentir et de comprendre le monde fondés sur une volonté non seulement d'incarner le regard mais aussi de le troubler, de causer problème à la catégorisation, de dé-présenter les objets à percevoir pour aller en amont de la forme. Dans *Symphonie in red*⁹⁵, une animation graphique réalisée par l'agence allemande Sehsucht, le graphisme liquide se mêle avec la musique classique créée pour cette animation qui transforme en un flux continu l'encre rouge liquide en lettres puis fait retourner les lettres à l'état d'encre liquide, voilée.



Fig. 0. Symphonie in Red encre rouge http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation

94. Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard*, op. cit., p. 261.

95. http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation



Fig. 0.1. Symphonie in Red encre rouge http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation



Fig. 0.2. Symphonie in Red encre rouge
http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation

L'esthésie de la dé-présentation défait l'ob-jet, défait la présentation du « dehors » en jouant sur l'axe continu-discontinu à ne plus délimiter les frontières, les rubriques, les liens hypertextuels, il s'agit de causer justement problème à l'identification. Tout est en continu mais non celui d'une durée monotone. Ce qui se donne à lire échappe cependant à la lecture car la chose à lire est en variation incessante ; on s'en éloigne au fur et à mesure qu'on s'en approche, il s'agit de jouer sur les tensions entre continu et discontinu, entre le proche et le lointain, le percept clair qui semble se former aussitôt se métamorphose en décept afin de donner à sentir ce qui n'est pas montré. Ce mode de sensibilité invite à se mouvoir dans la variation, dans le procès des choses. Cette esthésie ne repose plus sur une quête de fusion comme l'esthésie définie par Greimas mais sur une visée et une saisie immersives. On ne cherche alors pas à combler un

manque mais à fuir le trop-plein de la forme, de l'objet vu du dehors pour se « plonger » dans sa substance, l'éprouver du dedans et à son contact, ce que la fusion ne permettrait pas⁹⁶.

4.3. L'esthésie entre sensibilité individuelle et sensibilité collective

Merleau-Ponty cependant ne se limite pas à l'idée que l'esthésie serait la fusion du sujet avec le monde, l'instant où le manque serait comblé. À le lire, c'est aussi, comme nous le suggérons, la signification primordiale des mots, à savoir ce mouvement, cette force émergeant des qualités sensibles du sujet énonciatif :

« En somme, mon corps n'est pas seulement un objet parmi les autres, un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est un objet sensible à tous les autres [...] et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille⁹⁷ ».

En l'occurrence, l'esthésie, en tant que force, mouvement sensible, fonde la forme énonciative, son esthétique, sa teneur stylistique. On rejoint ici la définition que Denis Bertrand propose du concept d'esthésie : « C'est la racine commune de l'expérience sensible et de l'expérience esthétique⁹⁸ ».

La force perceptive dont il parle dans cet article est commune au monde du luxe, elle ne relève pas d'une énonciation individuelle mais collective. Pour notre part, dans notre thèse, quand nous appréhendons l'esthésie du *Romanesque* ou encore quand nous analysons par ailleurs les esthésies qui émergent des différents modes d'orchestration multimodale⁹⁹, par exemple l'esthésie

96. Pour plus de précisions, nous renvoyons le lecteur à l'article suivant : Pignier, Nicole (2009), « Le style de la métamorphose et de l'anamorphose dans les écritures multimédias », *Le sens de la métamorphose*, Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin coord., Presses universitaires de Limoges. P. 189-199. Voir Travaux [N°35] de notre bibliographie personnelle.

97. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 273.

98. Bertrand, Denis (2002), « Approche sémiotique du luxe : entre esthétique et esthésie », in *Revue française du marketing*, n° 187. P. 73-82. Citation extraite de la page 76.

99. Voir Travaux [N°13], [N°22], [N°23] de notre bibliographie personnelle.

de la dé-présentation, l'esthésie est propre à une énonciation individuelle et en même temps propre à une énonciation collective. Pour lever l'ambiguïté, nous proposons de retenir la terminologie de Pierre Ouellet qui garde le terme « esthésie » pour la sensibilité collective, propose le mot « *esthèsis* » pour définir la sensibilité individuelle, les qualités sensibles que l'énonciateur vit en énonçant, que le sujet vit lors de l'acte perceptif :

« Une *esthèsis*, ancrée dans le corps propre, déterminant notre rapport à l'espace et au temps, sous-tend toute *poiésis*, dont l'enjeu est d'énoncer non pas nos savoirs désincarnés sur le monde, mais l'expérience charnelle que nous faisons des qualités sensibles de ce dernier en même temps que de notre propre sensibilité¹⁰⁰ ».

Le lien entre une forme de vie et une force de vie présentes dans l'énoncé donne lieu à des « événements esthétiques¹⁰¹ » tels « voir », « sentir », « rêver » qui nous permettent de faire l'expérience perceptive donc sensible et intelligible de « l'activité cognitive et perceptive qui se déploie dans l'énoncé » et qui peut être celle du sujet d'énonciation. Pierre Ouellet parle des énoncés artistiques, mais ils ne sont pas les seuls à donner en expérience le style énonciatif, si l'on en croit Merleau-Ponty nous relatant ses lectures des textes philosophiques :

« Un texte philosophique encore mal compris me révèle au moins un certain « style » [...] qui est la première esquisse de mon sens, je commence à comprendre une philosophie en me glissant dans la manière d'exister de cette pensée, en reproduisant le ton, l'accent du philosophe¹⁰² ».

Le jeu dynamique, complexe et continu entre l'*esthèsis* (sensibilité individuelle) et l'esthésie (sensibilité collective) invite à une approche différente de l'énonciation de celle que Marion Colas-

100. Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard*, *op. cit.*, p. 271.

101. *Ibid.*, p. 353. Pierre Ouellet nous invite en effet, lors de la lecture des textes littéraires, à « repérer les événements esthétiques par lesquels quelque chose est donné à lire, s'y couler pour comprendre, pour vivre esthétiquement l'activité cognitive et perceptive qui se déploie dans l'énoncé ».

102. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 209.

Blaise¹⁰³ dégage à partir de Wittgenstein. Selon elle, il y aurait trois niveaux de style : le style dit « expérientiel » que signifie le concept au singulier de la *forme de vie*. Ce premier niveau de style serait le jeu de langage commun à tous les hommes, « producteur d'effets d'identité qui, au moment d'une première différenciation (une force de vie), subit les pressions de l'énonciation collective et se mue en style praxique ». Le deuxième niveau, le style praxique, lors de la mise en discours, se singularise en style pratique. Conçue selon le modèle du parcours génératif, de niveau en niveau, cette approche de la forme de vie, très fine et cohérente, propose un enchaînement logique qui découpe l'énonciation en opérations de « démultiplication » et de « négociation » à partir du style commun à tous les hommes jusqu'à l'identité individuelle qui se fait sous la pression d'identités collectives. Mais comment parler de « style » quand il s'agit de décrire des « activités soustraites à la variation » ?

Pour nous, le concept de style se fonde sur l'idée même de variations, de modulations énonciatives à la fois individuelles et collectives. En outre, ne peut-on pas envisager le style autrement que comme une perpétuelle quête d'identité ? Nous préférons à l'identité catégorisable les concepts plus plastiques de *sensibilité*, d'*esthésie* et *esthèsis* que Pierre Ouellet rassemble en le concept d'*éthos énonciatif* dans la mesure où ils ne nous enferment pas au sein d'une spécificité occidentale moderne, celle de la quête d'identité que décrit Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Aujourd'hui et depuis le XVIII^e siècle, « l'individu doit croire en lui-même comme entité stable [...] dégageant un système de valeurs indubitable [...]. Il doit se représenter avec constance, sans hésitation, et être immédiatement identifiable par autrui. En d'autres termes, il doit avoir une identité » puisée entre une « mémoire sociale » et « l'illusion d'une totalité¹⁰⁴ ». Jean-Claude Kaufmann explique que « la nouvelle quête de soi » est « indissociablement moderne et nostalgique de la sécurité ontologique perdue¹⁰⁵ ».

103. Colas-Blaise Marion, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. NAS, 2012, N° 115. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4158>

104. Kaufmann, Jean-Claude (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, collection « Individu et société ». Armand Colin, Paris. P. 55.

105. *Ibid.*, p. 62.

Les écrits épistolaires à énonciation réelle qui fondent le corpus de notre thèse justement correspondent à cette période où la notion d'individu prend son essor. Nous avons logiquement tenté de montrer comment chaque épistolier se constitue une identité *via* son style mais nous avons finalement découvert que ce qui se joue *via* l'énonciation épistolaire relève plus d'une sensibilité que d'une identité. Aussi rejoignons-nous Herman Parret dans *Épiphanie de la présence* :

« Et l'*aisthétion* est un événement, une œuvre, une nuance. C'est ainsi qu'un son, une couleur, une nuance travaillent, luttent pour faire trace dans l'audible et le visible, d'un geste qui excède l'audible et le visible, le geste de la Présence. [...] L'œuvre *est* souveraine, [...], elle est un agencement singulier, inattendu, des éléments qui la constituent : les mots en littérature, les couleurs et les formes en peinture¹⁰⁶ ».

Ainsi dans la partie de notre thèse consacrée à la manière dont les épistoliers s'accordent dans leur discours aux différentes sources intertextuelles¹⁰⁷, un passage concerne la reprise des codes de l'amour courtois. Chaque épistolier, avec sa force et sa tendance perceptives, module et renouvelle les codes à sa façon mais sans pour autant construire une délimitation identitaire¹⁰⁸.

Plus que d'une recherche d'identité à travers l'amour courtois, on a affaire à l'émergence d'une nouvelle sensibilité proche d'un idéal pré-romantique qui donne la force et le ton au discours, un *éthos* énonciatif selon la terminologie de Pierre Ouellet. Cependant, l'*éthos* énonciatif – et non plus l'identité stylistique – se caractérise chez nos épistoliers par une manière de philosopher avec sensibilité et vertu. Elle se fonde sur « le rejet d'une modernité que ses progrès ont fourvoyée dans le luxe corrompteur, assorti de la nostalgie d'une grandeur primitive¹⁰⁹ ». Michel Launay, dans son article « De l'Amour au XVIII^e siècle », en introduction à *La Nouvelle Héloïse*, définit justement cette atmosphère par les expressions de « sensibilité vertueuse » ou encore de

106. Parret, Herman (2006), *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges. P. 29.

107. Cf. Pignier, Nicole, *Le Romanesque au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 11-44.

108. *Ibid.*, p. 34-36.

109. Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, *op. cit.*, p. 516.

« sérieux sensuel et passionné¹¹⁰ ». On n'est donc pas dans l'esthésie contemporaine mise en valeur par Pierre Ouellet :

« J'appelle *éthos* énonciatif cette posture intersubjective par laquelle on se situe en tant qu'auteur ou lecteur – co-énonciateurs – par rapport à la tonalité affective ou sensitive du discours, grâce à quoi on peut faire voir ou entendre une autre mesure que la « commune mesure », comme on dirait un autre sens que le « sens commun », bref une dé-mesure, de l'ordre de l'outrance ou de l'abstinence, qui toutes deux rompent avec l'économie discursive courante, celle d'une « juste mesure » où s'efface toute différence, toute forme d'altération par déflation ou par inflation, par soustraction ou par addition, des identités formelles ou sémantiques toujours égales à elles-mêmes qui sous-tendent les discours institués de nature topique ou doxique¹¹¹ ».

Parler de sensibilité, d'*éthos* énonciatif au lieu d'identité émergeant du style, c'est aussi proposer une conception plus poreuse du sujet d'énonciation qui n'est pas forcément calculateur d'un effet d'identité quand il « produit » un énoncé. Le sujet d'énonciation peut cueillir, de façon calculée, les éléments linguistiques en quête d'identité mais il peut, bien différemment, accueillir la langue dans une perception fondée sur une *esthèsis* ou sensibilité individuelle et une des esthésies ou sensibilité(s) collective(s).

110. Voir introduction à *La Nouvelle Héloïse*. J.-J. Rousseau, P. IX. Cf. Rousseau, Jean-Jacques (1989), *La Nouvelle Héloïse*, Garnier Flammarion, Paris. 1^{re} édition, 1967.

111. Ouellet, Pierre (2000), Présentation de *Le trop et le trop peu, une esthétique des extrêmes*, sous la direction de Pierre Ouellet et Serge Pépin, Cahiers du Célat, 2^e trimestre 2000, Université de Québec à Montréal. P. 9-10.

4.4. L'expérience coénonciative de l'*esthèsis*

C'est à travers la sensibilité énonciative perçue par le co-énonciateur à partir du *tracé* – selon le concept que propose Yves Jeanneret¹¹² – constitué en partie aussi par l'énoncé que le lecteur, le spectateur, l'observateur, l'auditeur perçoivent ce qui est énoncé (la vie d'un personnage, des idées scientifiques, des faits, des objets...). Tout co-énonciateur ne peut percevoir ce qui est énoncé qu'en empruntant, avec plus ou moins d'adhésion, certes, les qualités sensibles marquées dans le style de l'énoncé, les « filtres esthétiques¹¹³ » dit Pierre Ouellet, à savoir la sensibilité avec laquelle l'énonciateur donne à voir, à écouter, à vivre le monde énoncé. Ce sont ces qualités que le style « objectif » dans des types de discours scientifique, juridique par exemple cherche à gommer, à effacer, donnant l'illusion qu'il n'y a pas de filtre justement et que l'énoncé émane d'une énonciation transcendant le sensible ou d'une énonciation désincarnée.

C'est par l'expérience co-énonciative que la sensibilité du sujet d'énonciation se donne en partage. Inhérente à la forme de vie qu'exprime le style d'un énoncé, ce dernier faisant écho à un style énonciatif, la sensibilité à l'œuvre dans la forme de vie d'un énoncé convoque les facultés esthétiques du co-énonciateur. C'est ainsi que les « modes de perception-énonciation » que sont les *esthèsis* ou sensibilités propres à l'énonciateur se communiquent, se donnent à sentir. Les *esthèsis* sont alors incorporées par les co-énonciateurs, passent par leurs propres « filtres esthétiques » qui

112 Yves Jeanneret apporte une distinction fondamentale entre *l'indice*, *l'inscription*, *le tracé*. Pour qu'un texte porte trace de quelque chose, d'un usage, la trace « doit avoir fait l'objet d'un acte d'*inscription*, réalisé par son auteur ou par une autre personne, ou encore engendré par un dispositif d'enregistrement automatique. Ces procédures ont en commun de se matérialiser, pour un public, par un objet prenant la forme d'un tracé interprétable dans le cadre d'une culture donnée. [...] Il s'agit, non d'un phénomène naturel d'empreinte, mais d'un construit culturel qui tient à une élaboration documentaire ». Cf. Jeanneret, Yves (2010), « Complexité de la notion de trace. De la traque aux traces », in Gallinon-Mélénez (dir.), *L'Homme-trace*, éditions de CNRS, Paris. P. 107.

L'inscription, ce mouvement de médiation conçu comme *tracé* englobe, outre la « dimension logistique [...], les conditions [...] de circulation et de reproduction des documents », (*Ibid.*, p. 115-116) le truchement sensible de l'énoncé par lequel le monde, l'énonciateur nous sont donnés à percevoir tout en étant mis à distance par une médiation matérielle, éditoriale et sensible.

113. Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard*, op. cit., p. 352.

les répètent, les transforment, les mélangent, les trient, les valorisent ou les dévalorisent plus ou moins. C'est ainsi que certaines *esthésis*, à savoir ces « modes de présentation individuelle d'une expérience perceptive¹¹⁴ » peuvent tomber dans l'oubli tandis que d'autres peuvent être reprises. C'est alors qu'elles :

« se conglomèrent et s'agglutinent, à tel moment de notre histoire ou dans tel groupe de notre société, pour former des *esthésies* qui, à l'instar des *épistémé* dénotant les formes discursives de la connaissance rationnelle, nomment les configurations propres à la connaissance sensible ou à la sensibilité même d'une époque donnée, telles qu'elles s'expriment notamment dans les œuvres littéraires et, plus largement, dans celles de la culture¹¹⁵ ».

Esthèsis et esthésies travaillent en commun, dans une dynamique continue et spiralée, tout énonciateur faisant plus ou moins intensément ce travail d'appropriation, de rejet, de transformation des esthésies ou sensibilités collectives. Ce qui n'est pas sans faire écho, à notre avis, à l'« altération- en donnant à ce terme un sens positif » au fondement du « processus qui veut qu'en se déplaçant dans la société les idées et les textes ne cessent de se transformer », processus qu'interroge Yves Jeanneret¹¹⁶.

4.5. Quelle définition retenir du sensible ?

On comprend alors que le sentir, mêlant sans cesse et inévitablement nature et culture, ne peut pas être réduit à une sensation pure ; le sentir pur, coupé de l'intelligible, n'existe pas. Une sensation, une sensorialité sont des éprouvés et les sens conduisent au sens car ils orientent et motivent la perception ou plutôt la manière de percevoir, ce qui fait sa teneur, son originalité, les « filtres esthésiques » : « Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain

114. *Ibid.*, p. 272.

115. *Id.*

116. Cf., Jeanneret, Yves (2008), *Penser la trivialité*, Vol. 1. *La vie triviale des êtres culturels*, collection « Communication, Médiation et Construits Sociaux », Hermès-Lavoisier, Paris. P. 87.

milieu d'existence et se synchronise avec lui¹¹⁷ ». Or certains mouvements du marketing, sur la continuité de l'empirisme et de l'intellectualisme, réduisent le sentir à « la possession d'une qualité¹¹⁸ », à des stimuli quantitatifs et qualitatifs que le chercheur pourrait fixer, identifier : « Le pur *quale* ne nous serait donné que si le monde était un spectacle et le corps propre un mécanisme dont un esprit impartial prendrait connaissance. Le sentir au contraire investit la qualité d'une valeur vitale, la saisit d'abord dans sa signification pour nous, pour cette masse pesante qu'est notre corps » explique Merleau-Ponty¹¹⁹.

Très clairement, ce dernier explique que la sensation, l'émotion sont des perceptions élémentaires déjà chargées d'un sens¹²⁰, que le sentir fait partie de l'intelligible. Dans « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible¹²¹ », Jean-Jacques Boutaud explique que certaines orientations du marketing reconsidèrent le sens dans le sensible. Effectivement, Benoît Heilbrunn, dans *La Consommation et ses sociologies*, envisage aussi l'acte de consommation comme « un processus existentiel (au sens où il engage l'existence et ne l'affecte pas qu'à la périphérie) englobant des dimensions affectives, hédoniques, émotionnelles, symboliques et donc sociales¹²² ». Mais ces dimensions, s'inscrivant dans un processus, ne sont pas, de notre point de vue, linéaires ou successives. Quand Jean-Jacques Boutaud écrit : « L'esthésie est bien à l'articulation du sensoriel et du sens, puisqu'il faut bien lier les ordres

117. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 245.

118. *Ibid.*, p. 64.

119. *Id.*

120. Merleau-Ponty conteste le concept de sensation pure : « La sensation pure sera l'épreuve d'un « choc » indifférencié, instantané et ponctuel. [...] Cette notion ne correspond à rien dont nous ayons l'expérience », *ibid.*, p. 9.

121. Boutaud, Jean-Jacques (2007), « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *op. cit.* P. 45-63.

122. Heilbrunn, Benoît (2005), *La Consommation et ses sociologies*, Armand Colin, Paris. P. 15.

sensoriels à leur mise en discours, la sensation à la perception et à la signification¹²³ », il souligne bien le fait que la sensorialité et la sensation pure n'existent pas.

Néanmoins, il schématise sous forme triangulaire trois pôles : la sensation, le sens, (entre lesquels il situe l'esthésie), la sensibilité (entre le sens et la sensibilité, il situe l'éthique ; entre la sensibilité et la sensation, il situe l'esthétique). Ce faisant, il sépare l'esthésie du sensible et donne une place à la sensorialité pure alors que, comme le dit Merleau-Ponty, « la qualité n'est jamais éprouvée immédiatement¹²⁴ ». C'est d'ailleurs dans la lignée de ce dernier que Jean-Jacques Boutaud fait évoluer plus récemment sa conception de la sensation vécue et de la sensation communiquée *via* l'image : « Au-delà de la sensation interne, il est donc plus juste de parler d'activité perceptive [...]¹²⁵ ». Précisément, l'auteur de « L'indicible et l'indiciel : empreinte gustative et trace figurative » nous invite à comprendre des sensations gustatives telle la saveur, « en situation naturelle, [comme] un exercice de perception et de reconstruction des propriétés phénoménales de la relation à l'objet alimentaire¹²⁶ ».

Nous réinterrogeons par conséquent la représentation triangulaire sensation/sens/sensibilité dans la mesure où la sensation ne peut résister au sens et où nous définissons l'esthésie comme une sensibilité particulière, à savoir des qualités sensibles qui définissent le rapport du sujet au monde, ses prises de positions affectives lors de l'acte de perception. La manière dont un sujet vit son rapport à l'objet qu'il perçoit ou qu'il énonce dépend inévitablement aussi de ses valeurs, de ses acquis, l'engagement du corps n'étant jamais purement biologique mais lié à une mémoire affective, culturelle...

123. Boutaud, Jean-Jacques (2007), « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible », *op. cit.*, p. 61.

124. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 11.

125. Boutaud, Jean-Jacques (2010), « L'indicible et l'indiciel : empreinte gustative et trace figurative », *in* Gallinon-Méléneç (dir.), *L'Homme-trace*, éditions de CNRS, Paris. P. 253.

126. *Ibid.*, p. 254.

4.6. La circulation des esthésies. Peut-on parler d'autonomie ?

Le processus fondateur du lien entre *esthèsis* et esthésie est finalement le même, mais sur le niveau du sensible, que celui qui fonde le lien entre la parole et le système lexical, syntaxique de la langue et que le concept de *praxis énonciative* nous aide à comprendre.

4.6.1. Les effets esthésiques de la praxis énonciative

En effet, la *praxis énonciative* s'occupe de la place de l'usage dans l'énonciation, elle définit la relation que l'énonciateur entretient avec les produits de l'usage présents dans le système de la langue. Denis Bertrand explique :

« Il y a du sens déjà là, déposé dans la mémoire culturelle, archivé dans la langue et les significations lexicales, fixé dans les schèmes discursifs, contrôlé par les codifications des genres et des formes d'expression que l'énonciateur [...] convoque, actualise, réitère, ressasse, ou au contraire révoque, récuse, renouvelle et transforme¹²⁷ ».

Merleau-Ponty précise aussi le lien inextricable entre expressions et pensées : « L'intention significative nouvelle ne se connaît elle-même qu'en se recouvrant de significations déjà disponibles, résultant d'actes d'expressions antérieures¹²⁸. »

Ce qui est à l'œuvre dans toute énonciation, c'est la dynamique entre le collectif et l'individuel, celui-là et celui-ci s'influençant réciproquement. C'est ce que Denis Bertrand appelle « l'impersonnel de l'énonciation » : « L'impersonnel de l'énonciation régit l'énonciation individuelle et celle-ci parfois s'érige contre lui¹²⁹ ».

Dans nos travaux, nous montrons finalement que le travail de renouvellement, de prise en charge, de transformation, d'exclusion porte sur les formes génériques, syntaxiques, les expressions lexicales et les figures, et que cependant il concerne aussi les qualités esthésiques ou

127. Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire, op. cit.*, p. 55.

128. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 213.

129. Bertrand, Denis, (2000), *Précis de sémiotique littéraire, op. cit.*, p. 56.

qualités sensibles, les modes de présentation sensible de ce que l'on énonce. Le lien entre *esthèsis* et esthésie concerne pleinement, d'après nous, la *praxis énonciative*. En tant qu'opération d'usage de la langue, que mise en pratique de la langue, la *praxis* énonciative est un travail de prise en charge des esthésies et est la condition *sine qua non* de la production d'*esthèsis*. Ainsi, ce que Denis Bertrand explique pour le travail énonciatif des formes génériques, syntaxiques, des expressions lexicales et des figures vaut aussi pour les valeurs sensibles :

« L'énonciation convoque les produits de l'usage qu'elle actualise en discours. Lorsqu'elle les révoque, elle peut les transformer donnant lieu à des pratiques innovantes, créatrices de rapports sémantiques nouveaux et de significations inédites. Et ces énoncés, à leur tour, s'ils sont pris en charge par la *praxis* collective, pourront être reversés dans l'usage, s'y sédimenter et devenir comme tels convocables avant de s'user et d'être révoqués¹³⁰ ».

L'esthésie du *Romanesque* échappe, nous le voyons dans nos travaux, au genre du roman, incluant aussi la théâtralité comme le suggère Julie de Lespinasse : « La passion ne va que par soubresauts : elle a des actes, des mouvements (...)»¹³¹ ».

Dans les correspondances étudiées, le sujet communique un excessif sentir en donnant de lui-même une image en mouvement, un corps succombant aux émotions passionnelles. La mise en scène évoque la théâtralité, fondée sur un type de représentation frappante, touchante. Cette tonalité recouvre « un mode d'expression », « une surenchère esthétique »¹³² qui se manifestent en-dehors même du théâtre lui-même. Ainsi que le dit Anne Larue, « la théâtralité n'a de sens qu'en ce qu'elle n'a justement plus grand-chose à voir avec le théâtre dès qu'elle est transmuée dans un roman, un poème, une autobiographie et d'autres genres littéraires encore¹³³ ».

130. *Id.*

131. Julie de Lespinasse, Lettre LVII. Le 5 octobre 1774. P. 154. Lespinasse, Julie de (1876), *Lettres*, tomes I et II. Nouvelle collection Jannet, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 2 vol.

132. Définition de la théâtralité proposée par Anne Larue. Cf. Larue, Anne (1996), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la licorne, UFR Langues et Littératures. Poitiers. P. 13.

133. *Id.*

En cela, l'on peut dire qu'une esthésie est autonome mais il s'agit d'une autonomie dynamique et processuelle. Le *Romanesque*, pris en charge par des *esthésis* spécifiques, se transforme dans un cadre générique nouveau. Ces propositions peuvent être une explication à ce que Merleau-Ponty appelle « la loi inconnue » qui fonde le renouvellement des « êtres culturels » : « Les significations disponibles [résultant d'énoncés et d'actes d'expression antérieurs] s'entrelacent soudain selon une loi inconnue, et une fois pour toute un nouvel être culturel a commencé d'exister. La pensée et l'expression se constituent donc simultanément, lorsque notre acquis culturel se mobilise au service de cette loi inconnue [...]»¹³⁴.

4.6.2. Les effets esthésiques de la force et de la forme génériques

Précisément, au niveau de la force générique, les lettres « réelles » intimes à énonciation réelle étudiées se définissent au minimum par sept critères textuels¹³⁵ essentiels :

- ⇒ 1. La présence ou absence d'une introduction et d'une conclusion.
- ⇒ 2. L'aspect sériel de la correspondance.
- ⇒ 3. Le nombre plus ou moins important des lettres.
- ⇒ 4. La fréquence des écrits.
- ⇒ 5. La longueur des différentes lettres.
- ⇒ 6. La date et le lieu.
- ⇒ 7. Le nom du destinataire.

Nous interrogeons¹³⁶ les différents statuts des phases inchoatives et terminatives des lettres. Comment ces dernières appellent-elles, par l'interaction de l'ouverture et de la clôture, des

134. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 213-214.

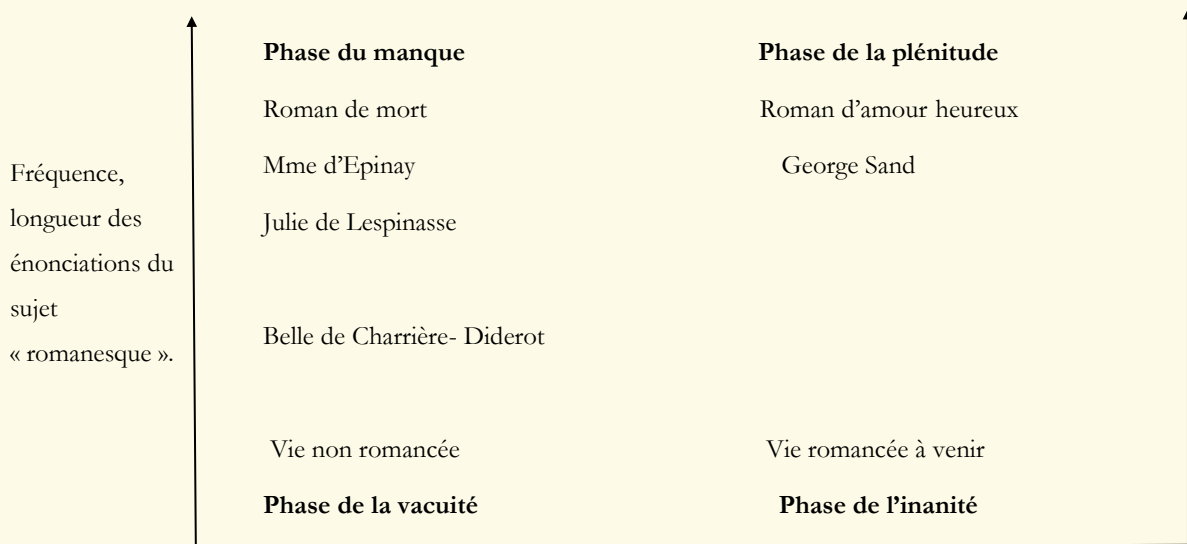
135. Nous retenons l'acceptation que Jacques Fontanille donne au genre. Ce dernier est un objet de sens « constitué par la réunion d'un type discursif et d'un type textuel ». Le type discursif caractérise le plan du contenu ; contrat d'énonciation (promesse d'énonciation) ; actes de langage ; structure narrative ; style ; figurativité ; modalités d'énonciation. Le type textuel caractérise le plan de l'expression ; longueur ; aspect ouvert/fermé. Cf. Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et Littérature*, *op.cit.*

136. Cf. Pignier, Nicole, *Le Romanesque au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 229-236.

moments perceptifs intenses ? Nous analysons aussi comment le roman du XIX^e siècle, épistolaire ou non, réitère les statuts de la conclusion épistolaire intime en en reprenant la forme même.

Les différents traits textuels des lettres à énonciation réelle constituent une force poétique qui ancre paradoxalement dans le temps quotidien l'espace-temps extraordinaire du *Romanesque*. À la différence du roman qui jusqu'au début du XIX^e siècle met en scène des héros, les lettres permettent une mise en scène du quotidien mais pour transmuier ce dernier en idéal vertueux, *via* l'écriture. Nous analysons dans notre thèse la manière dont la force de vie de chaque énonciateur module cependant la force générique¹³⁷ comme suit :

« De cela, résultent deux types majeurs du *Romanesque*. L'expressivité loisible ; la vie prend le sens d'un roman d'amour heureux ou, à l'opposé, l'expressivité heureuse, interdite, suscite un roman de mort. Chaque épistolier présente une tendance plus ou moins accentuée vers l'une ou l'autre, selon la variation d'un des traits textuels et/ou discursifs :



Fréquence, longueur des énonciations de l'être aimé.

Schéma 1. Fréquence, longueur et expressivité « romanesques ».

137. *Ibid.*, p. 243-246.

Aux traits textuels de série, fréquence, longueur s'ajoutent des traits discursifs propres aux lettres intimes telles les fonctions expressives, promissives qui viennent orienter la fonction assertive¹³⁸.

4.6.3. Les effets esthétiques des conditions de circulation sociale des lettres

En outre, nous précisons dans notre thèse comment la circulation sociale des lettres à énonciation réelle fondées sur une forme sérielle, une fréquence variable les rend propices, en tant qu'objets-matériels, aux retards, pertes, vols, lectures par des tiers inattendus avec tous les effets de sens que cet ancrage dans le réel peut générer, notamment les effets passionnels. Paradoxalement, si la lettre rapproche deux correspondants disjoints, l'intervalle qu'elle a à parcourir introduit une dimension matérielle qui concrétise la distance. Dans cet espace qui divise le Nous, la lettre-objet s'interpose entre le Vous et le Je et figure la distanciation de deux corps sensibles.

Les caractéristiques textuelles des lettres à énonciation réelle (l'aspect sériel en particulier) multiplient la diversité des incidents ou irrégularités liés à la circulation des lettres-objets, attendues, précieusement gardées, relues, dérobées, déchirées. *Via* les manipulations qu'elle subit dans les correspondances intimes « réelles », l'esthésie du *Romanesque* retourne au roman, magnifiée, renouvelée par la sensibilité, les valeurs politiques, culturelles de nos épistoliers et par la force générique ainsi que les conditions de circulation de la lettre-objet.

Le texte, le discours de la lettre intime, sa circulation sociale s'« entrelacent » pour reprendre le mot de Merleau-Ponty, avec le monde intérieur « bruissant de paroles¹³⁹ » des énonciateurs qui constitue « la parole parlée » selon le phénoménologue. C'est la sensibilité des épistoliers ou « parole parlante¹⁴⁰ » qui vient fonder cet entrelacs. Ainsi se redéfinit l'esthésie « romanesque » dans un mouvement processuel qu'Yves Jeanneret nomme « trivialité » : ce terme « consiste à se représenter la circulation des idées et des objets comme une sorte de cheminement

138. Nous renvoyons à notre thèse, *Ibid.*, p. 275-290.

139. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 213.

140. « La parole parlante est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. Ici l'existence se polarise en un certain sens. La parole parlée [...] jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. » Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 229.

des êtres culturels à travers les carrefours de la vie sociale. [...] Tout ce qui a un statut culturel dans la société connaît une destinée triviale, car c'est par les appropriations dont il est l'objet qu'il se charge de valeur¹⁴¹ ».

En somme, nous pouvons dire qu'une esthésie est autonome dans la mesure où elle perdure en s'émancipant de la forme et la force génériques, de l'espace-temps culturel dans lequel elle est née mais en n'étant ni tout à fait la même ni tout-à-fait une autre dans la mesure où elle est recréée et renouvelée à chaque prise et reprise énonciative à condition que ces dernières aient une force en tant qu'intensité et profondeur. La plasticité de l'esthésie et sa prise en charge par une force énonciative singulière est la condition de sa longévité. Cette réflexion rejoint la conception de l'écriture comme *tracé* qu'Yves Jeanneret propose, en continuité avec Anne-Marie Christin, dans la mesure où les textes constituent moins des traces de quelque chose qu'ils ne proposent aux co-énonciateurs de cheminer à partir de ce qui est inscrit¹⁴².

Nous nous sommes demandé en quoi le genre, en tant que texte et discours d'après les concepts de Jacques Fontanille, constituait une force et une forme énonciatives, en lui-même mais aussi *via* ses conditions de circulation sociale. Cependant, en fonction du médium et des modalités d'écriture verbale, sonore, visuelle, cinétique, gestuelle, le genre et l'énoncé peuvent être amenés à se renouveler. Nous souhaitons ici interroger en particulier l'orchestration des modalités. En quoi cette dernière peut-elle orienter la manière de faire monde, c'est-à-dire de percevoir le monde ? Plus exactement, nous souhaitons préciser en quoi les types d'orchestration multimodale constituent, eux-aussi, une force et une forme énonciatives.

141. Cf., Jeanneret, Yves (2008), *op. cit.*, p. 14-15.

142. « La trace tire en quelque sorte l'écrit vers son passé, elle en fait un outil de mémoire, alors que percevoir son réel pouvoir, c'est comprendre comment elle fomente une pensée et une conception du monde qui deviennent agissantes *à partir de ce qu'elle propose* ». Cf., Jeanneret, Yves (2010), *op.cit.*, p. 121.

II. La multimodalité : une forme et force de vie

Les images visuelles, les textes verbaux, les énoncés cinétiques, les musiques sont des objets de sens fondés chacun sur des modalités d'écriture constituées de règles propres. Très souvent, les formes d'expression associent le langage verbal au mouvement (au théâtre par exemple), à la musique et au mouvement (à l'opéra), ou même dans les conversations quotidiennes, le langage est multimodal, associant le langage des gestes au verbal¹⁴³. Si l'apparition de l'imprimerie nous a habitués, à l'écrit, à séparer le langage verbal de l'image, l'ère de l'audiovisuel et du cinéma, plus particulièrement, nous ont réconciliés avec des énoncés composés de modalités visuelle, verbale, sonore et cinétique. Les médias numériques prolongent ce phénomène mais en donnant une place très importante à la modalité gestuelle. L'orchestration de ces différentes modalités d'écriture est le propre de la *multimodalité*. Une écriture multimodale qui fait jouer entre elles plusieurs modalités est une écriture *synchrétique*.

Dans *Les Designs des images et des écritures*, Philippe Quinton¹⁴⁴ déclarait :

« Avec le numérique, le mot écrit n'est pas que le mot imprimé, il est aussi mouvement et rythme dans l'espace des écrans ; il génère des sons. Sa mise en scène multimodale dans les espaces d'inscription numérique est bien plus que sa seule image graphique. »

Cette affirmation nous a amenée à interroger précisément, dans le cadre d'un projet CNRS¹⁴⁵, d'une part, et d'un contrat post-doctoral au Célat de l'université de Québec à

143. Cf. notre article « Le parcours visuo-moteur de l'internaute. De la perception à la signification », in Guy Barrier et Nicole Pignier (2003), *Sémiotiques non-verbales et modalités de l'espace*. Presses Universitaires de Limoges. P. 97-118. Voir Travaux [N°12] de notre bibliographie personnelle.

144. Quinton Philippe (2003), *Les designs des images et des écritures*, HDR sous la direction de Anne-Marie Christin, université Paris VII Denis-Diderot. P. 74.

145. Pour rappel, il s'agissait d'une étude pluridisciplinaire en Sciences de l'information et de la communication sur le design publicitaire en ligne commandée par le CNRS (M. Lebrave) et pilotée par Didier Courbet du laboratoire de psychologie cognitive de l'université de Nice. Pour notre part, nous avons exploré la place du langage verbal dans les énoncés multimodaux des bannières et fenêtres

Montréal¹⁴⁶, d'autre part la place du texte verbal dans les énoncés multimodaux sur le Web. Nous considérons ce dernier comme un méta-médium dans la mesure où le Web englobe de nombreux médias tout en amenant les usagers à repenser le livre, la radio, la télévision... en fonction des potentiels technologiques du Web.

Nous proposons en l'occurrence de définir, en un premier temps, les différentes fonctions du langage verbal et des autres modalités dans les énoncés multimodaux de nos corpus¹⁴⁷ constitués à l'origine de cyberpoésie, de bannières publicitaires, puis étendus à des types de sites web informatifs, ludiques, artistiques, publicitaires, utilitaires¹⁴⁸, et plus récemment à des applications pour tablettes tactiles. Sur quels fondements rhétoriques les tensions entre modalités se jouent-elles pour aboutir à des écritures syncrétiques ? Autrement dit, sur quels fondements rhétoriques se fonde l'orchestration des modalités ? Comment les différents modes d'écriture syncrétique font-ils émerger des manières d'être aux autres et au monde, des esthésies

interstitielles et nous avons analysé les différents modes d'orchestration entre les modalités visuelle, verbale, sonore, cinétique à l'œuvre dans le design interactif des bannières publicitaires. Recherche de 2002 à 2006 financée par le CNRS dans le cadre du programme « Cognitique – Société de l'information ». Voir Travaux [N°19], [N°20], [N°22] de notre bibliographie personnelle.

146. Nous avons mené comme indiqué en introduction des recherches sur la cyberpoésie d'auteurs contemporains canadiens au sein du Célat : Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions. Voir Travaux [N°13], [N°18] de notre bibliographie personnelle.

147. Notre démarche se voulant qualitative, nous avons limité nos corpus de travail pour la cyberpoésie à dix poètes canadiens lors de notre séjour de recherches au Célat et pour la publicité en ligne à cent cinquante bannières réparties de début novembre 2002 à fin mars 2003 et provenant de différents fournisseurs d'accès, tels Planetis, Netclik, Wanadoo, des portails et moteurs de recherche tels Voilà, Yahoo, Lycos, mais aussi de pages d'accueil de sites éditoriaux tels *TF1*, *Le Monde* ou encore *Les Échos*. Nous avons depuis analysé plus de deux cents sites web et une cinquantaine d'applications pour tablettes.

148. Nous avons établi la typologie des sites web en nous fondant sur les actes de langage qu'ils mettent en œuvre. Cf. Pignier, Nicole et Drouillat, Benoît (2004), *Penser le Webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias*, L'Harmattan, Paris. P. 73-77. Voir Travaux [N°17] de notre bibliographie personnelle.

spécifiques¹⁴⁹ ? On se demandera si les types esthétiques dégagés ont quelque chose à voir, à la frontière entre poétique artistique et poétique de la communication, avec les stratégies discursives dans la communication publicitaire *print* ou audiovisuelle dégagées par Jean-Marie Floch.

En conclusion de cette partie, nous nous demanderons dans quelles mesures les modes d'écriture syncrétique dégagés renouvellent les modes d'écriture syncrétique présents dans des médias autres que le méta-médium qu'est le Web.

1. Les logiques d'orchestration multimodale

Dans *De la stratégie marketing à la création publicitaire*, Henri Joannis déclare :

« La séduction du visuel n'est pas à démontrer. L'appétence d'un plat, la beauté d'une femme, l'innocence d'un enfant, exprimés par des adjectifs, n'ont pas la force et la vibration d'une belle image. Les mots ont une quintessence désincarnée de la réalité, en quelque sorte une barrière entre le lecteur et la sensation. [Or], au moment de l'acte créatif, il va falloir s'efforcer de revenir à la sensation, à l'image, à la couleur, s'efforcer d'oublier les mots¹⁵⁰. »

Rejoint par la majorité des maîtres de la création publicitaire, Joannis oppose, en l'occurrence, les modalités visuelle et verbale : d'un côté, le mot qui explique, qui tend vers l'abstrait ; de l'autre, l'image qui exprime par la sensation et l'affection. Une logique d'opposition modale sous-tend ainsi les énoncés publicitaires et régit le travail du designer qui lui, pourtant, comme l'explique Philippe Quinton, aime à jouer sur la complémentarité, voire la fusion du mot et de l'image. On remarquera que la thèse de Joannis, largement reprise et répandue, d'une part considère l'effet émotionnel comme relevant majoritairement de la modalité visuelle à l'écrit, et d'autre part sous-estime les autres modalités. Cette logique d'opposition fonctionnelle entre

149. Nous avons défini les différents types d'écriture syncrétique dans Pignier, Nicole (2005) « Analyse sémiotique de la webpublicité », *Sémiotica*, revue internationale de sémiotique, volume 157 - 1/4 (2005), éd. Mouton de Gruyter, Berlin, New-York. P. 521-538. Voir Travaux [N°22] de notre bibliographie personnelle.

150. Joannis, Henri (1995). *De la stratégie marketing à la création publicitaire*, Dunod, Paris. P. 118.

modalités mot-image oublie que le langage verbal peut prendre un corps sensible tout comme une image peut prendre un aspect abstrait. Sur quelles logiques les écrits multimodaux sur le Web travaillent-ils l'orchestration entre modalités visuelle, verbale, sonore, cinétique, gestuelle ?

1.1. Une logique d'opposition des fonctions texte verbal-autres modalités

Dans de nombreux énoncés de nos différents corpus, l'image a pour fonction de faire voir l'objet à promouvoir, le texte verbal de le nommer et d'expliquer ses propriétés. Dans ce type d'orchestration, le mouvement assure uniquement la lisibilité et la visibilité. Le texte précise, informe, l'image fait voir l'objet, soit dans sa ressemblance la plus forte à la réalité, soit pour créer un effet émotionnel. Par exemple, la présentation des chaussures dans la boutique en ligne Adidas telle qu'elle se présente en juillet 2012 met en valeur l'image et place le texte au-dessous. Si l'utilisateur ne scrolle pas (ne fait pas dérouler la page à la verticale), il ne voit que l'image. Le geste de l'utilisateur consiste à passer le pointeur sur l'image de la chaussure pour en voir précisément la texture dans le carré à droite de l'écran. Le mouvement de l'affichage dans le carré « zoom » s'orchestre avec le geste de l'utilisateur sur la chaussure dans un objectif de visibilité maximale mais aussi de sensation sensori-motrice de fluidité, d'harmonie entre le corps de l'utilisateur et celui de l'objet. Le texte au-dessous reste bref, factuel, dans un souci de description à effet réaliste.

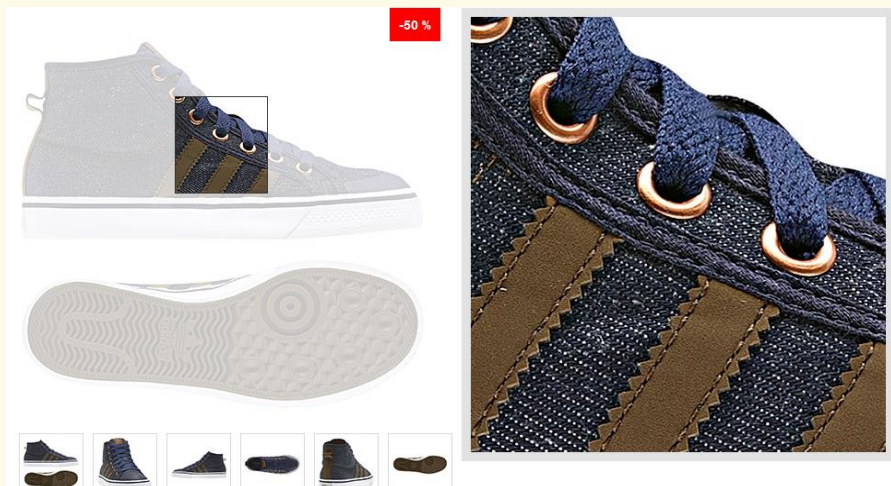


Fig. 1. Boutique Adidas¹

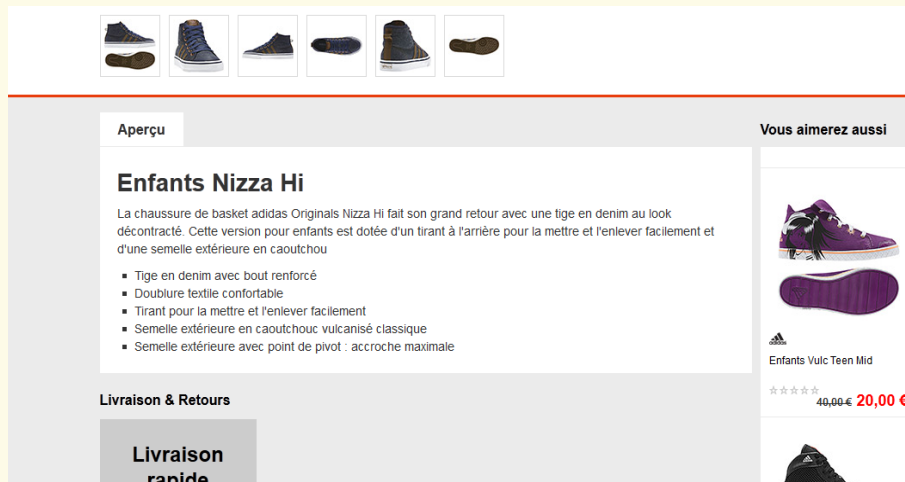


Fig. 1.1 Boutique Adidas texte descriptif

Les fonctions et les délimitations spatiales des modalités sont distinctes. La rhétorique est davantage de l'ordre de l'hypotypose¹⁵¹, avec une fonction de mise en évidence et de détail.

1.2. Une logique de composition

Dans certains énoncés de nos corpus, les mots sont distincts des images mais leur fonction n'est pas de commenter, d'expliquer ces dernières. Ils servent à évoquer, à ouvrir des connotations et des scènes mentales que l'internaute peut associer au visuel, tandis que le mouvement vient créer un lien entre les deux. Un énoncé pour une marque de services numériques, Logos, travaille l'affichage du texte et de l'image dans une dynamique associative. Chaque mot dénotant un service proposé par la marque « *ergonomie visuelle* », « *téléchargement* » vient à nous du fond de l'écran en faisant voler les lettres, évoquant le papillon qui arrive du côté gauche de l'écran. La composition mot-image est sous-tendue par un mouvement d'ouverture, d'apparition, mouvement inchoatif que l'internaute peut associer à l'éclosion des mots puis du papillon.

151. Du grec « *hupotupōsis* », mettre sous les yeux, cette figure consiste à composer une description frappante.



Fig. 2.1. : Mouvement d'affichage du nom de la marque Logos. Bannière publicitaire.



Fig. 2.2. : Suite du mouvement d'affichage du nom de la marque Logos. Bannière publicitaire.

La structure elle-même dote les modalités d'un jeu, d'une labilité commune, s'évoquant mutuellement sans se répéter ni se compléter en s'illustrant ou en s'expliquant. Bien que distincts sur le plan spatial, le mot et l'image ouvrent un esprit de connotation. On remarquera que la suite de termes précisant les activités de la marque se veut plus évocatrice, par sa syntaxe uniquement nominale, qu'explicite avec des phrases complètes. Le mouvement vient enrichir la connotation symbolique¹⁵² d'aisance et de dynamisme accordée à la marque par la métaphore animale.

152. L'adjectif « symbolique » n'est pas entendu dans cette partie du mémoire au sens peircien du terme mais au sens courant issu du grec de *symbolon*. À l'origine, chez les Grecs, il s'agit d'une partie d'objet laissée à un invité et qui sera réunie avec l'autre moitié quand le convive reviendra. En français, le symbole est un signe qui établit un rapport entre une face figurative et une face abstraite.

1.3. Une logique d'unification

Les designers aiment à travailler le mot comme image typographique, le mot et l'image comme mouvement ou comme son. Très souvent, l'un permet d'identifier l'autre dans une redondance ou une insistance entre signifiant et signifié. Régulièrement, les designers de Google unifient les lettres aux images pour permettre de reconnaître le mot Google mais aussi de l'associer à l'événement du jour. Ainsi, dans la figure 3, pour fêter l'anniversaire de la mort de l'inventeur du téléphone Alexander Graham Bell, le design du nom Google unifie la lettre « o » au visage arrondi de A.G. Bell et la lettre « g » à la figure allongée des premiers téléphones.



Fig. 3. Logo Google pour l'anniversaire de la mort de l'inventeur du téléphone Alexander Graham Bell

Dans la figure 4, à l'occasion du premier jour de l'année du dragon dans le calendrier chinois, le logo a été redesigné ; le dragon s'insère dans les deux « o » pour se fondre avec eux tandis que le « g » garde sa silhouette dans la forme du panier de basket rongé par la souris qui se trouve au-dessous.



Fig. 4. Logo Google pour l'année du dragon

Plus vu que lu, le texte est visuel. La bannière pour un service de Wanadoo proposant les corrigés d'examens en ligne fait fusionner le mot « *impatient* » dans le groupe nominal « *impatient de connaître vos résultats* » avec un mouvement évoquant, par une intensité itérative spécifique de l'impatience, le ressenti de l'internaute. Le texte verbal fusionnant avec le langage cinétique, se fait ressenti, affect.



Fig. 5. Bannière pour un service de corrigé en ligne de Wanadoo. Le mot « impatient » s'affiche avec un mouvement itératif



Fig. 5.1. Bannière pour un service de corrigé en ligne de Wanadoo. Le mot « impatient » se soulève avec un mouvement itératif

Ces énonciations unifiant mot, image, mouvement et parfois son, reposent toutes sur une saisie ou appréhension du monde par redondance ou équivalence ; on établit une équivalence iconique pour donner, par le son, l'image, le mouvement, un certain signifié au signifiant verbal qui soit redouble le signifié habituel du mot tel le mouvement du mot « impatient », soit ajoute un nouveau signifié à celui attribué habituellement au mot. Ceci, dans le dessein d'orienter les scènes mentales et figuratives que l'internaute peut se faire à partir de la lecture de l'énoncé.

1.4. Une logique de subversion

Enfin, certains énoncés travaillent l'écriture synchrétique dans une voie inverse de l'unification figurative qui oriente fortement la perception. Quand le mot se fait mouvement, son, image visuelle en causant problème à l'identification, à la catégorisation et à la reconnaissance faciles de telle ou telle chose, il s'éloigne de son statut de langage. Il ne se veut alors ni signe conceptuel¹⁵³ – il ne prétend pas relier un signifiant et un signifié – ni signe figuratif¹⁵⁴ – il ne prétend pas montrer une figure du monde. Quand l'animation du langage verbal laisse du jeu – au sens d'ambiguïté, de trou, de blanc – dans la correspondance entre un signifiant et un signifié, l'internaute s'interroge, est intercepté et donc intrigué. L'énonciation l'incite ainsi à se pencher, s'approcher pour reconnaître.

C'est le cas de cette publicité pour le café L'Or Espresso qui tisse une contiguïté avec l'internaute, un contact, par jeu sur l'intensité proxémique lumineuse et obscure. Il s'agit d'insuffler à nouveau de la vitalité au sens de flux tensif intense dans une substance-langage souvent usée par le temps et par les scènes figuratives évidentes et redondantes.



Fig. 6. Métamorphose du mot « riche » dans la publicité L'Or Espresso

153. Par « signe conceptuel », on entend ici une association d'un contenu, un signifié, à une forme sonore, un signifiant. Par exemple, à la chaîne sonore de mot « impatient » correspond le signifié « celui qui ne peut pas attendre », il s'agit d'une association signifiant-signifié.

154. On entend par « signe figuratif » l'association d'un contenu imaginaire à une expression imagée. Par exemple, le mouvement rapide et itératif du mot « impatient » dans la bannière Wanadoo pour les corrigés d'examens en ligne associe une imagerie mentale de stress, connotative et pré-orientée, à cette forme dynamique imagée.



Fig. 6.1. Métamorphose du mot « riche » dans la publicité L'Or Espresso

C'est aussi le cas du poème intitulé « Du crépuscule à l'aurore », écrit et recomposé par un artiste francophone anonyme. Il se déroule en une pluralité de séquences qui s'ouvrent et se ferment par une forme mouvante d'un tunnel giratoire du fond duquel émerge le poème, d'abord illisible et invisible, confondu encore dans la matière, puis visible en tourbillons intégrés au paysage.

Ci-dessous deux impressions d'écran, une du début du poème et la seconde de la séquence finale¹⁵⁵.



Fig. 7. Impression-écran d'un instant du tunnel-aurore « Du crépuscule à l'aurore »

¹⁵⁵ Le lien n'est plus actif depuis 2010 mais nous avons étudié l'écriture syncrétique de ce poème dans : Pignier, Nicole (2003), « Un corps à corps interactif. L'empathie énonciative dans la cyberpoésie », *Le Soi et l'Autre*, sous la direction de Pierre Ouellet, Presses universitaires de Laval (Québec). Voir Travaux [N°13] de notre bibliographie personnelle. Voir aussi Travaux [N°15], [N°19].

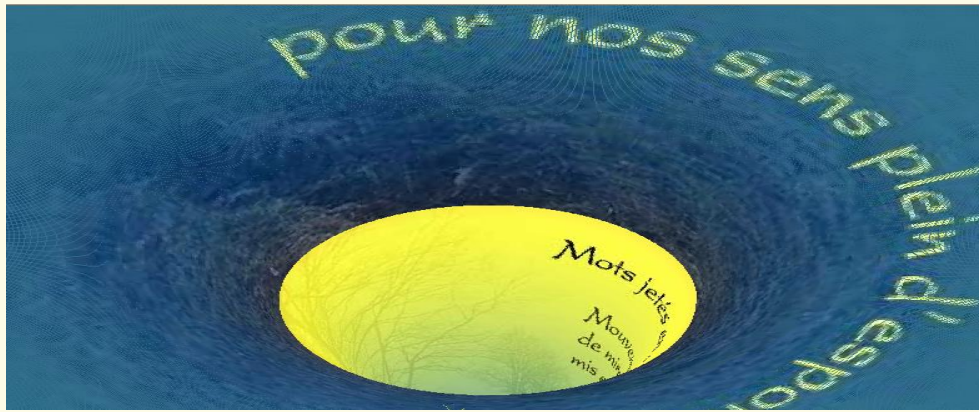


Fig. 7.1. Impression-écran d'un instant du tunnel-crêpuscule « Du crépuscule à l'aurore »

Le poème, construit dans la profondeur d'un tunnel fait de mouvements ondulants, se caractérise par une tension entre forme et informe, entre lisible, visible et invisible, illisible. Cette ambivalence se fonde sur un balancement entre le trop et le trop peu : trop de lumière pour lire et pour voir au fond du gouffre, pas assez quand le langage visuel et verbal se retrouve confondu dans la surface sombre ; trop d'espace qui étire les formes jusqu'à les rendre informes, pas assez quand le fond sans fond comprime l'énoncé intensément. Enfin, entre trop et trop peu, informe et forme, oscillent des phases inchoatives partant du fond du gouffre et des phases terminatives quand l'espace en sortie du tunnel vient dissoudre les choses dont les mots font partie pour les rendre à la matière. Le poème orchestre l'ensemble par un mouvement giratoire itératif, jusqu'à donner le vertige par excès là-encore de présence sensible. Les mots, pris dans ce processus cinétique, viennent happer le corps sensible de l'internaute autant qu'ils sont happés par un tourbillon sans fin dont ils font corporellement, matériellement partie, de même qu'ils sont intégrés dans leur texture au paysage.

Subvertir le langage pour œuvrer dans sa polysensorialité, sa substance, remonter à la matière, c'est jouer entre une expérience corporelle en tension entre la volonté de défaire la signification et une volonté de catégorisation.

Ce travail polysensoriel se fonde sur une unité rythmique et tensive d'alternances entre :

- le flou et la fusion pris dans le flux continu de la substance ;
- la distinction et la clarté propres à la discontinuité des modalités.

Ces tensions ou qualités communes avec lesquelles l'énonciation travaille chaque modalité permettent une mise en relation des divers sens, la transposition qualitative d'un sens à l'autre et, à ce titre, une perception de l'énoncé par *synesthésie*¹⁵⁶, par synthèse polysensorielle qui laisse à chaque internaute une libre figuration mentale du texte.

Pour plus de clarté, le carré sémiotique ci-dessous synthétise les diverses logiques avec et entre lesquelles on conçoit la relation de l'image, du mouvement ou du son au verbal :

156. Les synesthésies sont les relations entre des sensations appartenant à des sens différents, relations établies par permutation, transposition de qualités sensibles. Cf. Barbaras, Renaud (1994), *La perception. Essai sur le sensible*, collection « Optiques Philosophie », Hatier, Paris. P. 63.

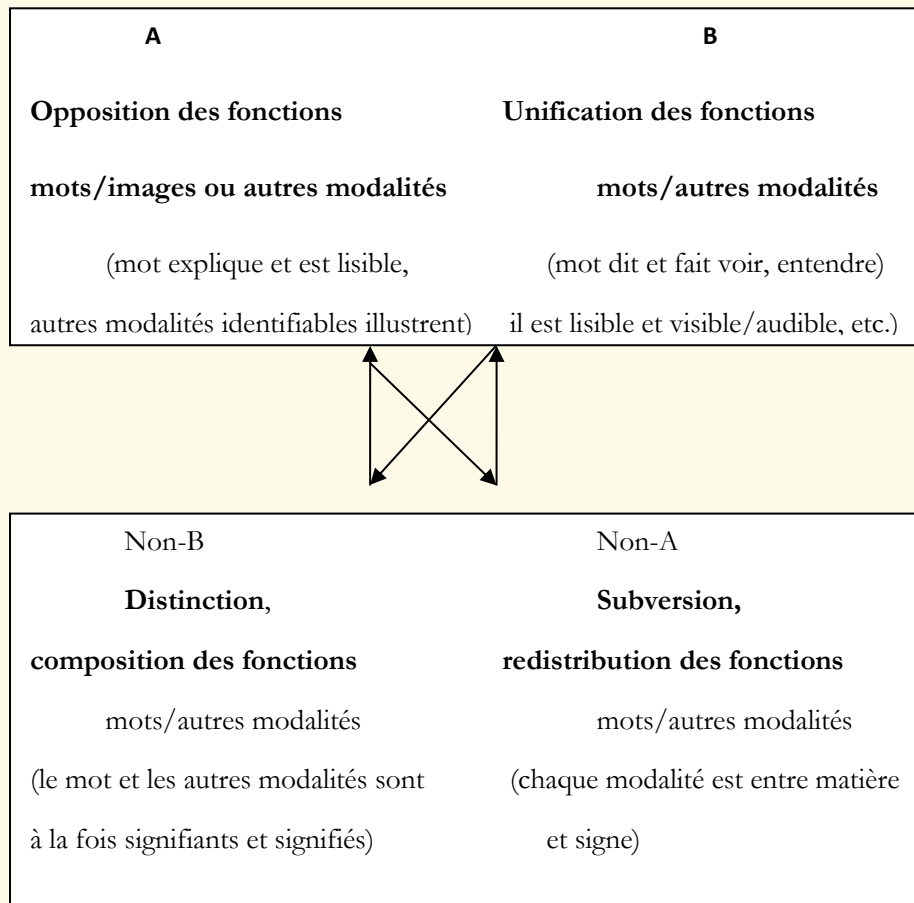


Schéma 2. Les différentes logiques d'orchestration des modalités (sons, images, mots, mouvements)

Entre ces quatre grandes logiques, tous les parcours, tous les degrés sont possibles.

Par exemple, le logo Google redesigné pour le 390^e anniversaire de la mort de Jean de La Fontaine se fonde sur une tension entre une logique d'unification du texte verbal avec l'image visuelle – la lettre « l » est une panouille de maïs – et une logique de composition – les lettres « o » et « g » sont à demi cachées derrière un décor qui évoque tant par l'illustration crayonnée, les couleurs à effet sépia que par les figures du lièvre, de la tortue, les illustrations anciennes des Fables de La Fontaine ; l'utilisateur est invité à se remémorer les cartes, livres anciens en associant le mot Google à l'héritage culturel.



Fig. 8. Logo Google pour le 390^e anniversaire de la mort de Jean de La Fontaine

Afin de caractériser plus précisément chaque type d'orchestration ou mode d'écriture syncrétique, il faut se demander comment se jouent les tensions entre chaque modalité. Selon Jacques Fontanille¹⁵⁷, les procédés visant à résoudre les tensions entre modalités relèvent de la rhétorique ; sa fonction discursive étant de gérer les hétérogénéités, d'en réguler les tensions et de les résoudre en figures significantes.

De notre côté, nous interrogeons les figures de rhétorique qui fondent le syncrétisme non pas comme un seul procédé technique, une pratique d'agencement, mais comme une capacité à faire émerger la sémiologie, à faire vivre l'énoncé dans un mode spécifique d'appréhension des mondes et des êtres. C'est d'ailleurs dans cette perspective que Claude Zilberberg définit la rhétorique¹⁵⁸.

157. Cf. Fontanille, Jacques (2003), « Hétérogénéité et rhétoriques du visuel », communication au congrès de l'association internationale de sémiotique, Mexico, novembre 2003.

158. Cf. Zilberberg, Claude, « Eloge de la noirceur », *Protée*, Volume 31, n°3, hiver 2003-2004, p. 43-55, qui souligne le rapprochement de la sémiotique tensive et de la rhétorique et explique : « En effet, le point de vue tensif, qui accorde à l'intensité la prééminence, ne peut que souscrire aux vues de Du Marsais : « [...] les figures, quand elles sont employées à propos, donnent de la vivacité de la force ou de la grâce au discours [...] ». Du Marsais (1977), *Traité des Tropes*, Le Nouveau Commerce, Paris, p. 14.

2. Les différentes rhétoriques d'orchestration entre modalités

2.1. Une rhétorique de l'illustration

Dans un souci de copie du réel, le mode d'écriture qui oppose la fonction du langage verbal aux autres modalités se fonde sur une rhétorique de *l'illustration*. Pour pallier un sentiment d'insuffisance du langage verbal, on met en place, *via* les autres modalités, des figures de style variées comme l'hypotypose – de nombreuses animations d'objets sur les sites web permettent de les apercevoir sous tous les angles. C'est le cas des procédés cinétiques dans la boutique Adidas dont nous avons montré un aperçu en figure 1. Les effets de « zoom » glissant au fur et à mesure que l'utilisateur fait glisser le pointeur de la souris sur l'objet ajoutent à la précision visuelle de l'hypotypose l'effet de contiguïté de la métonymie¹⁵⁹. En effet, la partie de l'objet qui est grossie avec un mouvement continu quand on la « touche » avec le pointeur donne l'impression que le corps de l'objet touche celui de l'utilisateur.

Lorsque les figures mises en œuvre ont pour fonction de faire reconnaître l'objet, elles relèvent d'une rhétorique de l'illustration dans la mesure où elles mettent l'objet en lumière de façon globale mais aussi précise, détaillée. En réalité, selon les discours, les figures peuvent, comme l'explique Christian Metz, avoir des « *prolongements primaires* », c'est-à-dire affectifs et imaginaires, mais aussi stabiliser le discours en le ramenant à un univers référentiel, prenant alors des valeurs « *secondaires* »¹⁶⁰, plus figées et plus rationnelles, cognitives. Il semblerait que l'ensemble

159. Cette figure consiste à désigner le contenu par le contenant, par relation de proximité. Selon Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, la métonymie « déplace le produit sur son entourage référentiel ». Adam, Jean-Michel et Bonhomme, Marc (1997), *L'argumentation publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, collection « fac. Linguistique », Nathan, Paris. P. 33.

160. « Condensation et déplacement sont des formations d'abord primaires (repérées dans le rêve et non dans le discours), mais susceptibles de se secondariser plus ou moins ; métaphore et métonymie des formations d'abord secondaires (repérées dans des textes manifestes, non dans l'inconscient), mais qui admettent plus ou moins de prolongements et de surdéterminations primaires. [...] Il me faut rappeler, en effet, que la métaphore et la métonymie, bien qu'elles fassent « bouger » le signifiant, sont des opérations référentielles. » Cf. Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, UGE. P. 357-358. Cité par Boutaud (1998), p. 214-215.

des tropes œuvre par va-et-vient entre élaboration discontinue, stabilisée, avec des valeurs secondaires, cognitives et remontée tensive ambivalente, non catégorique, avec des valeurs primaires et affectives. L'organisation rhétorique de la ressemblance, de l'illustration dans les énoncés publicitaires multimédias use plutôt d'une orientation stabilisante et transparente des fonctions des figures présentes.

2.2. Une rhétorique du miroitement

L'ensemble des énoncés fondés sur la logique de l'unification multimodale fait appel à une organisation redondante des modalités. Chaque modalité verbale et visuelle s'unifie à une autre pour créer par double expression, par miroitement, un effet d'insistance et de redondance. Dans une perspective de double vision, de double saisie des choses, les figures de style à l'œuvre sont souvent la redondance, la surenchère, l'hyperbole. Nous imaginons bien que cette organisation rhétorique, même si elle fait appel à des fonctions ludiques du son, du mouvement ou de l'image visuelle, se veut avant tout simplificatrice à souhait pour une compréhension la plus évidente possible.

L'exemple de la bannière Wanadoo décrit et montré en figure 5, « Impatient de connaître vos résultats », travaille de la façon la plus secondaire, stabilisée, codifiée qui soit, l'organisation rhétorique dont nous parlons. Le mouvement vient montrer par synecdoque les effets sensorimoteurs de l'impatience. De même, le logo de la société de construction de cabanes « Abane » ci-dessous se constitue de lettres en bois, dans une forme typographique qui montre un travail stylisé du bois et dans un décor exprimant une harmonie féérique avec la nature.



Fig. 9. Logo de la marque « Abane » société de construction de cabanes en bois.

Nous choisissons de nommer cette rhétorique la rhétorique du *miroitement* dans la mesure où chaque modalité se veut le reflet de l'autre. Elles se mirent l'une dans l'autre en unifiant l'original au reflet, par auto-illustration : la lettre se met en lumière elle-même en se faisant image visuelle figurative. Dans les figures 3 et 4 où les lettres du logo « Google » sont unies à des figures, on est au contact d'une métaphore qui actualise la présence de l'entreprise Google à travers un événement précis pour générer un lien sémantique entre les deux. Dans ce cas, la métaphore ouvre un effet de sens inattendu et est moins stabilisante que dans le cas de la bannière Wanadoo.

2.3. Rhétorique de l'assortiment

Le mode d'écriture fondé sur une logique de composition consiste à faire réciproquement d'une modalité une évocation de l'autre, sans prétendre en être le double. Ainsi, certains énoncés agencent, marient les modalités avec l'intuition d'un créateur de bouquets. Chiasmes, métaphores, métonymies et autres figures potentiellement propices au dynamisme du sens sont utilisés alors pour générer des évocations, des connotations non référentielles.

Pour l'exposition Claude Monnet 2010 à Paris¹⁶¹, un mini-site web a été créé sur ce principe d'écriture. Dans la partie « Voyage », une animation interactive permettait à l'utilisateur de redécouvrir les tableaux de l'artiste autrement que dans les livres et dans les musées. Au début du « voyage », l'utilisateur est invité à faire basculer le pinceau de l'artiste en tirant sur l'extrémité avec le pointeur de la souris. Ce faisant, l'encrier qui contient le pinceau tombe ; le contenu se liquéfie en se répandant sur un voile blanc qui, au passage du liquide, se troue, se déforme et laisse apercevoir en épousant les contours l'image du portrait peint de Claude Monet. Le geste de l'utilisateur, le mouvement de la coulée d'encre, le mouvement d'affichage s'inscrivent dans un flux continu qui amène la main de l'utilisateur à prendre part aux mises en scène des différents tableaux de la galerie. La signature du peintre à l'encre noire qui ouvre ce « voyage » est ainsi associée au geste de l'utilisateur qui entre dans une re-présentation (présentation à nouveau) de la spatio-temporalité de l'artiste et de ses différents univers énoncés.

161. <http://www.monet2010.com/>



Fig. 10. Pot d'encre dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet



Fig. 10.1. Découverte du portrait de l'artiste dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet

Remonter vers le rêve, vers des processus primaires, de saisissement des choses et des autres, telle est l'orientation d'une rhétorique qui compose de manière peu systématique, qui marie en déstabilisant les codes, qui signifie en ouvrant le sens. En poursuivant le « voyage » dans les tableaux de Claude Monet, la coulée d'encre fait se trouver le voile qui laisse apparaître le tableau *La Pie* dont le nom s'inscrit en haut à droite de l'écran. En frappant dans ses mains devant la caméra (webcam) ou à défaut en cliquant sur la pie, l'utilisateur fait s'envoler l'oiseau qui sort alors du tableau en devenant une substance noire, entre encre et plume. La figure de la pie reprend forme et, ce faisant, quitte son statut de figure énoncée pour prendre un statut de figure du monde – la pie rejoint dans le ciel d'autres pies – puis de figure symbolique du guide qui, dans son vol, amène l'utilisateur à l'image d'un nouveau tableau que dévoile l'oiseau lorsqu'il pique du bec le voile recouvrant l'œuvre.



Fig. 10.2. Envol de la pie dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet



Fig. 10.3. Pie envolée dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet

Geste, mouvement parfaitement orchestrés avec une musique au piano créée pour l'animation, image, texte nominal composent pour créer un univers contemplatif.

Ce type d'écriture syncrétique peut se constituer de signes « pleins », aptes à déclencher une participation imaginaire et affective forte chez le spectateur ou, à l'inverse, de signes évidés de sens au profit d'une signification codée, simplifiée. Dans la présentation en ligne du parfum « Parisienne » de Yves Saint Laurent¹⁶², le texte composé d'adjectifs qui riment et sont repris en chiasme « libre », « vivre » manipule des codes sur l'opposition entre la Parisienne et les autres femmes de province :

« Le portrait d'une femme incroyablement libre. Libre de penser et d'agir. On l'aperçoit évanescante, au petit matin d'un grand jour. Une parisienne, d'allure, de corps et d'esprit... elle sait aimer et vivre, vivre et aimer sans attendre. C'est pour cela que Paris l'a adoptée. »

162. <http://yslexperience.com/fr-FR/parisienne>

Composé à la hâte avec une faute d'orthographe à « évanescente », il fait écho au portrait en image de Marine Vacth, « jeune étoile montante du cinéma français, à la beauté saisissante » qui, magnifiée par la vue en contre-plongée, s'associe à une des figures symboliques de Paris en arrière-plan. Dans la partie basse de la page, on retrouve en écho au nom « Parisienne » la métaphore de la fleur. Le geste de l'utilisateur sert à scroller pour découvrir les produits associés au parfum présentés dans des fenêtres hypertextuelles qui sont parsemées sur le corps du mannequin en mouvement.



Fig. 11. Présentation du parfum « Parisienne » de Yves Saint Laurent partie haut de page

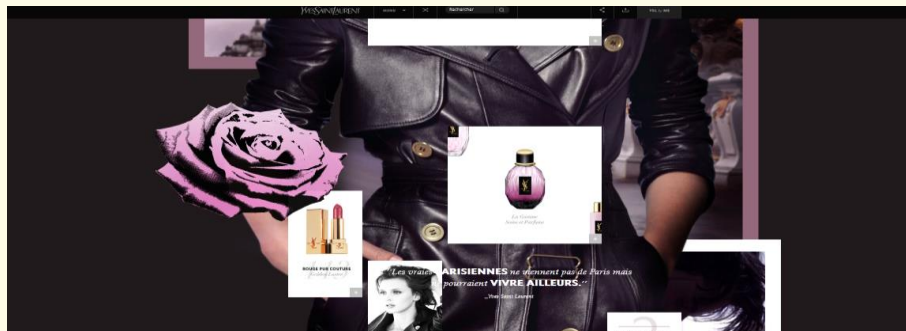


Fig. 11.1. Présentation du parfum « Parisienne » de Yves Saint Laurent partie bas de page

Rien dans l'usage qui est fait ici de l'écriture fondée sur une logique de composition ne vient remettre en question les codes établis ; le sens se construit par une contemplation de métaphores (femme-fleur) et de symboles (sex-symbol et tête d'affiche) associés au parfum.

En fait, les énoncés fondés sur des associations des modalités répétées à l'identique dans le temps produisent plutôt de la signification tant la transcendance du signe n'a plus rien de transcendant – signifiés enchaînés finalement conformément aux règles de la syntaxe, association d'un signifiant et d'un signifié transcendant qui vient se rabattre sur le signifié propre – alors que les énoncés qui interpellent par leur renouvellement produisent du sens ou de la signifiance, « ce sens qui est déjà en deçà de la signification explicite, et la déborde¹⁶³ ». Dans la remontée du signe vers des « processus primaires », le processus d'interprétation se fonde sur des trajets associatifs reconstruits mais jamais vraiment saisis. On peut alors parler de rhétorique de *l'assortiment*, au sens de « composer ensemble », mais en laissant un jeu dans la structure, une variation tensive dans l'organisation structurelle.

2.4. Rhétorique de l'anamorphose

La logique multimodale qui subvertit le langage et vient remettre en cause la stabilité du texte par une rythmique inédite du mouvement, de la vision, travaille les figures de style dans une orientation métamorphique, anamorphique, où les choses et les êtres du discours se font et se défont dans une plasticité fortement prégnante. *Symphonie in red* se fonde sur une remontée vers la matière, sur le passage d'une matière à l'autre, sur la subversion d'une modalité par une autre, sur la permutation des sens. Les figures de style à l'œuvre sont prises dans un devenir d'un langage-substance, où les flux polysensoriels, ancrés dans une rythmique tensive spécifique, « ne détruisent pas l'objet mais l'anticipent ou le prolongent, préexistent à son apparition ou lui subsistent¹⁶⁴ ». Les tensions animent et projettent la figure « dans le mouvement spiralé,

163. Cf. Lyotard, Jean-François (1985), *Discours, figure*, Éd. Klincksieck, Paris. 1^{ère} édition, 1971. P. 71.

164. C'est ainsi que Jean-Jacques Boutaud décrit le style de communication présent dans les textes publicitaires dans les années 1995. Ce style se fonde, d'après le chercheur, sur une hybridation des logiques dégagées par Jean-Marie Floch et, en cela, ne se recoupe qu'en partie avec le style fondé sur la rhétorique de l'anamorphose. Boutaud, Jean-Jacques (1998), *Sémiotique et Communication*, L'Harmattan, Paris. P. 238-239.

dynamique des perceptions ». La rhétorique de l'*anamorphose* travaille les modalités selon une logique de subversion et travaille l'image dans une orientation « *substantielle* » pour remonter à la matière.

Ainsi, les différentes logiques d'orchestration multimodale, entre lesquelles les écritures syncrétiques peuvent évoluer, se fondent sur les fonctions rhétoriques suivantes :

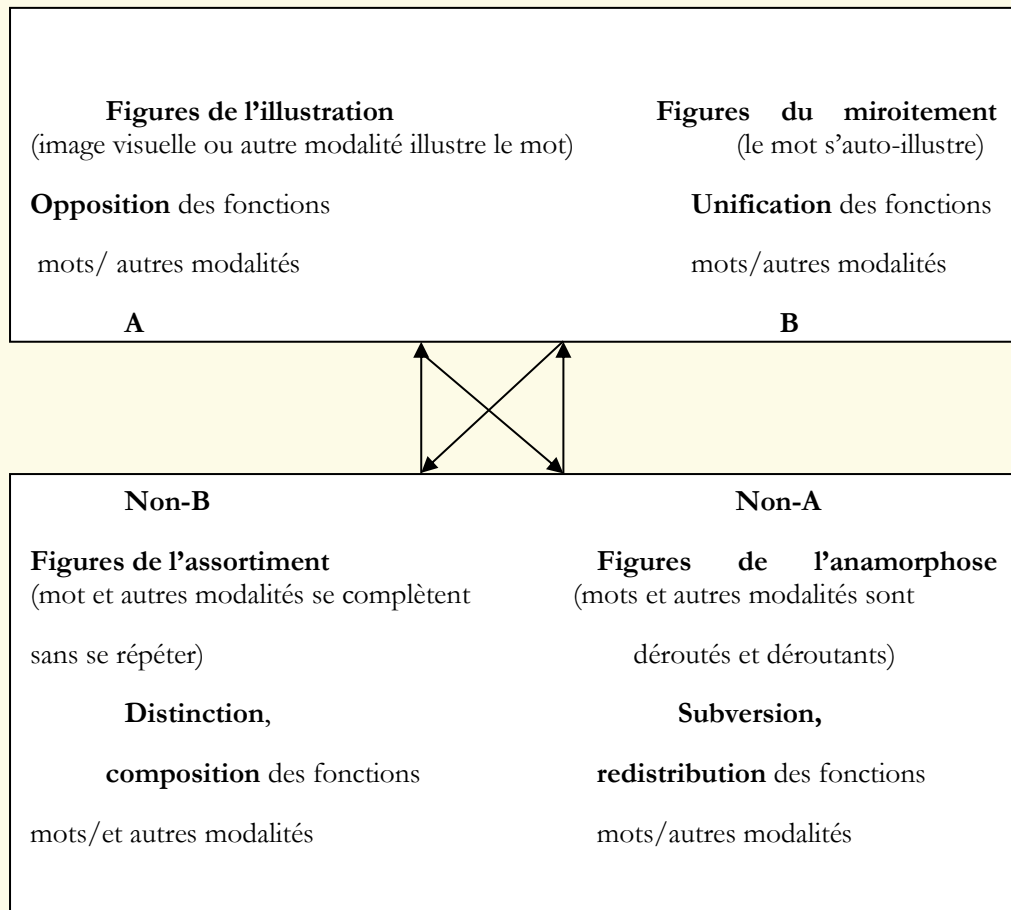


Schéma 3. Fonctions rhétoriques des figures pour chaque logique d'orchestration multimodale

Quel est donc le rapport entre les fondements rhétoriques des écritures syncrétiques et la *sémiosis*, à savoir la manière de faire advenir le sens ? Cette interrogation nous amène à porter un regard diachronique sur chacun de ces modes d'accès au sens et à comparer ces derniers, en tant qu'esthésies exprimées par des styles de communication, aux styles que Jean-Marie Floch avait étudiés dans *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*.

3. Écritures syncrétiques, styles de communication et esthésies

Dans son interrogation sur les processus de co-production du sens entre énonciateur et co-énonciateur, Jean-Jacques Boutaud insiste sur le rôle-clé de la forme d'énonciation, de la sensibilité avec laquelle est travaillé l'énoncé :

« À travers sa forme, son expression, sa modulation thymique et sensorielle, le message construit, au plan pragmatique et cognitif, une relation fondatrice de sens, par connivence dans la manipulation énonciative. [...] Par la seule manipulation du style, d'une forme linguistique, d'une forme visuelle, l'échange peut déjà se donner de solides bases d'intercompréhension¹⁶⁵. »

Nos corpus sur supports numériques ouvrent, avec l'orchestration multimodale permanente dans les écritures, d'autres perspectives d'interrogation que celles du style et de la forme visuelle dont les forces énonciatives ont été précisément et richement abordées¹⁶⁶ au sein de la publicité *print* (imprimée) et télévisuelle. Par ailleurs, si les styles publicitaires dans les médias traditionnels se caractérisaient par l'obéissance à un chef de file idéologique comme cela a été le cas au début des grandes agences de publicité avec J. Séguéla, Ph. Michel, J. Feldman, entre autres, tout se passe comme si les styles marquant l'origine des agences de publicité sur le Web se fondaient, eux, sur un fort mixage d'influences, de co-création entre gestionnaires de projets, directeurs artistiques, analystes de contenus, concepteurs-scénaristes, infographistes, animateurs et intégrateurs¹⁶⁷. Ce

165. Boutaud, Jean-Jacques (1998), *op. cit.*, p. 147.

166. Citons en particulier l'ouvrage fort précis de Maingueneau, Dominique (1998), *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris.

167. Les huit professions stratégiques dans le domaine du multimédia sont : **1. le gestionnaire de projet** (entre autres, il assure la faisabilité du projet, son suivi, coordonne l'équipe, assure la veille technologique, adapte le produit aux besoins et habitudes des usagers.) ; **2. le concepteur-scénariste** (entre autres, il participe à l'analyse des besoins du client, définit et développe le concept initial, planifie l'interactivité, détermine les types de contenus et élabore le scénario de production, participe au design de l'interface) ; **3. l'analyste des contenus** (entre autres, il structure l'information pour la hiérarchiser et la segmenter de façon logique en collaboration avec le concepteur-scénariste, il emploie des outils qui permettent de définir des contenus avec beaucoup d'interactivité, il vérifie l'intégrité, la qualité et la cohérence de l'information et se documente sur les sources de l'information) ; **4. le directeur artistique** (entre autres, il rencontre le client pour présenter les

constat laisse penser que l'instance énonciative d'un énoncé publicitaire sur le Web se compose moins d'une obéissance à une dominance forte et largement sélective d'un grand nom, à l'instar des grands couturiers, sur l'ensemble du groupe créatif – pourtant composé lui aussi d'une pluralité de compétences –, que d'une énonciation fortement participative de chaque membre de l'équipe. Les sensibilités ou esthésies à l'œuvre dans le jeu entre modalités sonore, visuelle, verbale, cinétique des textes multimodaux semblent – telle est notre hypothèse – s'établir chacune sur un fonds culturel commun outrepassant, du même coup, les stratégies et idéologies de publicitaires exclusifs. Les témoignages de directeurs artistiques telle Odile Tardieu qui travaille pour l'agence Kahiloa.com confortent cette hypothèse ; échanges, co-création entre le client et les membres de l'équipe, et polyvalence de chacun au sein de l'agence, synergie entre équipes techniques et créatives sont les maîtres-mots¹⁶⁸.

Dans les années 1990, au temps des agences à modèle paternaliste, où le patron de l'agence avançait et suivait chaque nouvelle création, J.-M. Floch, sémioticien spécialiste de la

concepts et les aspects liés à la création, participe à l'élaboration du scénario, définit les préférences et les exigences avec le client concernant l'aspect visuel ; conçoit la communication graphique, coordonne le travail artistique avec les infographistes, illustreurs, etc.) ; **5. l'infographiste** (entre autres, il conçoit et réalise les images, graphiques, etc., crée le contenu visuel incluant la disposition du texte et la mise en page, participe au développement de l'interface graphique et des contenus visuels, s'assure de la cohérence visuelle et ergonomique de ses réalisations, manipule fichiers vidéo, son, photographie) ; **6. l'animateur 2D, 3D** (entre autres, il crée et réalise les animations, il choisit les textures, couleurs et lumières, modélise les pièces et les formes) ; **7. l'intégrateur** (entre autres, il conçoit, optimise, intègre et valide les éléments de programmation et les données à traiter, il analyse les approches techniques des autres membres de l'équipe de production et propose des solutions.) ; **8. le webdesigner** (entre autres, il crée, optimise et enchâsse les composantes pour le Web ; conçoit la navigation sur le site web, participe à la rédaction de l'arborescence du site, définit l'aspect graphique des pages en intégrant des concepts de design en accord avec l'infographiste, participe à l'analyse des besoins du client et du public cible, teste le bon fonctionnement du site). Voir Travaux [N°17] de notre bibliographie personnelle.

168. Cf. témoignage d'Odile Tardieu,
http://www.directeurartistique.org/V3/daweb/itw_odiletardieu.html

communication publicitaire¹⁶⁹ a fort bien mis en avant les grandes tendances esthétiques et les valeurs fondatrices des divers types de publicités, les pôles axiologiques qui les sous-tendent. Chaque mode stratégique de communication publicitaire, repose, selon J.-M. Floch, sur un type de perception du monde spécifique et se voit attribuer un style propre. La communication se fonde ainsi sur des stratégies :

- *référentielle*, avec pour tête de file D. Ogilvy. Ce type porte sur les connotations réalistes des signes et travaille la fonction mimétique, représentationnelle du langage. Le contrat est le suivant : l'énonciateur détient le savoir ; le récepteur y adhère sans discussion, avec un croire intense eu égard à la forme démonstrative de l'énoncé ;
- *mythique*, opposée à la stratégie référentielle, avec pour tête de file J. Séguéla. Ce type travaille la fonction symbolique des acteurs et des situations. Le produit s'entoure d'une valeur et d'un sens qui le transcendent, dans l'usage narratif qui lui est réservé au sein de l'histoire qui naît autour de lui. En somme, le discours que l'on tient sur le produit renvoie à des référents plus larges, par assemblage de motifs ou de figures. Le contrat d'énonciation se fonde sur un croire en un discours imaginaire, sur une coopération imaginaire et culturelle du co-énonciateur avec l'énonciateur ;
- *oblique*, complémentaire à la stratégie mythique, avec pour tête de file Ph. Michel. Il s'agit de tenir un discours décalé, parodique sur un discours intertextuel autour d'un produit ou d'un thème. Dans la distance et le regard critique face à un discours connu, se crée une connivence entre instances. Le contrat se caractérise par le désir (vouloir) d'un savoir commun partagé avec le récepteur qui acquiert, grâce au regard critique de l'énonciateur, un pouvoir de prise de recul, de hauteur. Le contrat propose l'adhésion dans l'illusion de maîtriser et de dépasser sa culture.
- *substantielle*, complémentaire à la stratégie référentielle, avec pour tête de file J. Feldman. Il s'agit d'un style publicitaire centré autour du produit, de sa matière, qui montre celui-ci comme un sujet et non plus comme un objet, comme un acteur incarnant un concept d'origine, de

169. Floch, J.-M. (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, op. cit. P. 184-226.

référence et qui suscite l'admiration par ses qualités essentielles. Suspension du temps, relations de contact, ouverture de l'inattendu, avènement de l'émotionnel par la surprise, cette stratégie opère par suspension momentanée de l'identification, de la catégorisation. Le contrat propose alors le refus du savoir et du devoir pour leur préférer le vouloir s'émouvoir, se mouvoir dans une forte mobilisation des affects et du corps.

Quels sont désormais les fonds culturels des sensibilités ou *esthésies* à l'œuvre dans les modes d'écriture syncrétique que nous avons précisés ? Voyant des similitudes partielles entre ceux-ci et les styles de publicité sur supports traditionnels, nous avons été conduite à confronter les résultats de nos recherches avec les types de stratégies publicitaires dégagés par J.-M. Floch.

3. 1. Esthésie de la *représentation* « réaliste » ou esthésie de l'*eikon*

3.1.1. Rapport entre esthésie de la *représentation* et publicité *référentielle*

La rhétorique de l'illustration, fondée sur une logique de l'opposition entre texte/image visuelle - son-mouvement, reprend en partie seulement ce que J.-M. Floch nomme la publicité référentielle. « [...] Relation à l'objet moins saisissante, plus objective et détachée. L'essence de l'objet fait place à sa reconnaissance », c'est en ces termes que Jean-Jacques Boutaud¹⁷⁰ enrichit la définition proposée par J.-M. Floch. Les mots expliquent en donnant l'impression de ne servir qu'à dire le réel, qu'à dénoter. Ils opèrent par connotation positiviste en avançant les avantages ou pratiques, ou scientifiques, et renvoient, par effet probant, aux images et aux sons, aux mouvements. Ce processus de renvoi interne donne l'illusion d'une référence au réel, à l'objet tel qu'il est, comme s'il était posé devant soi, à la bonne distance pour que l'on puisse l'observer. Dans cette forme de vie, on croit ce que l'on voit, ce que l'on entend, la force énonciative étant toute tournée vers l'imitation du réel pour mieux le reconnaître et le saisir.

L'explication socio culturelle avancée par J.-M. Floch¹⁷¹ reprend les propos d'Annie Prost d'Eurocom, à savoir que la stratégie référentielle vient de la culture matérialiste américaine avide de faits, alors que la culture française préfère les formes qui suscitent l'émotion, l'impression, le symbolique, le conceptuel :

170. Boutaud, Jean-Jacques (1998), *op. cit.*, p. 137.

171. Floch, Jean-Marie, (1990), *op. cit.*, p. 209-210.

« La culture française est une culture conceptuelle et d'idées. Elle produit des idées, du style et de l'esthétisme ayant pour fonction de séduire en faisant appel à la sensibilité : faire rire, plaire, émouvoir, faire rêver. L'Amérique a une culture de faits. Elle produit des messages factuels destinés à convaincre en faisant appel à l'argumentation rationnelle : ce que j'obtiens de concret pour mon argent. L'Amérique a une culture de faits et d'argent. [...] La culture matérialiste américaine est séduite par la réalité. [...] Les Américains ont inventé l'hyperréalisme, les Français l'impressionnisme. »

Cette dichotomie ne peut nous satisfaire dans la mesure où même une stratégie référentielle met en scène des émotions, au moins la surprise devant la réalisation possible et (dé-montrée) de l'incroyable, de l'impensable grâce au produit ou au service proposé par la marque. Ainsi, J.-M. Floch cite la publicité « Wilkinson où une succession de plans-fixes montre puis démontre la performance de la lame : couper net une bougie sans la faire tomber ni l'éteindre¹⁷² ».

Contrairement à Annie Prost, nous voyons dans ces formes d'énonciation une sensibilité, une esthésie qui dépasse largement l'espace-temps de la culture américaine factuelle, démonstrative. En effet, les éléments de nos corpus qui se fondent sur une rhétorique de l'illustration relèvent d'une sensibilité fondée sur un mélange de *mimêsis* au sens d'imitation et de *pathos*, avec une forme d'énonciation « réaliste » liée à une force d'énonciation propre à déclencher le plaisir de la reconnaissance, par le choix et la précision des détails.

Nous retrouvons ici une des deux conceptions de la *mimêsis* qui ont été retenues de l'œuvre d'Aristote. La première conception de la *mimêsis*, c'est la *mimêsis* d'action qui concerne d'après Jacqueline Lichtenstein et Élisabeth Decultot¹⁷³ « ceux qui représentent des personnages en action (*prattontas* [πράττονταῖ]) (Poétique, 2, 1448a 1) ». Ce lien entre *mimêsis* et histoire « *mimêsis-muthos* justifie pleinement la traduction de *mimêsis* par **représentation** », d'après les deux auteures de l'article « *mimêsis* ». Cependant celles-ci soulignent une deuxième conception de la « *mimêsis* »¹⁷⁴ :

172. *Ibid.* p. 196.

173. Lichtenstein, Jacqueline et Decultot, Elisabeth (2004), article *mimêsis*, in *Vocabulaire européen des philosophies*, éd. par Barbara Cassin Paris, Seuil. P. 799-801.

174. Les auteures expliquent les causes de cette double interprétation de la *mimêsis* d'après l'œuvre d'Aristote :

« L'existence de cet autre lien, entre la *mimêsis* et le portrait, atteste la permanence, chez Aristote, d'une interprétation de la *mimêsis* en terme d'image et donc de ressemblance qui justifierait que parfois l'on revienne à la traduction de *mimêsis* par *imitation*. Ainsi dans le chapitre 4 de la *Poétique*, Aristote lève la condamnation platonicienne de la *mimêsis* artistique en assignant d'emblée une fonction cognitive au *plaisir* que procure l'activité mimétique dont la tendance est inscrite dans la nature humaine. Ce plaisir de la *reconnaissance* qui, pour Aristote, est à la source de la connaissance, est directement lié à l'existence de l'image, c'est-à-dire à la saisie d'une ressemblance : « En effet, si l'on aime à voir des images (*ἡβαιροῦσι τὰς εἰκόνας ἁρόντες* [χάρο' ὕι τὰ εἰκόνα ὁρῶντες]), c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui (1448b 15) ».

3.1.2. Forme de vie (*hyper*)réaliste et force de vie de la *transparence*

L'esthésie à l'œuvre dans l'écriture syncrétique qui se fonde sur une rhétorique de l'illustration se situe parfaitement dans le prolongement de cette deuxième interprétation de la *mimêsis*. Illustrer c'est-à-dire rendre évidents, patents les traits et caractéristiques de l'objet qui en permettent la reconnaissance, c'est permettre au sujet de perception de catégoriser l'objet. Cette forme et force énonciatives promettent le plaisir de la reconnaissance. En ce sens, ce mode d'écriture ne repose pas sur une esthésie nouvelle ni seulement américaine.

Certaines applications de réalité augmentée permettent aux usagers d'imiter la « réalité » en essayant depuis chez eux, à l'aide de la webcam de leur ordinateur, des objets comme des lunettes, des vêtements.¹⁷⁵ Les usages de visites virtuelles sont aussi fondés sur le plaisir de

« Comment concilier la *mimêsis* aristotélicienne avec l'idée d'*imitatio* et surtout celle d'*imitazione* telle qu'elle s'exprime dans le champ de la peinture ? Cette difficulté, proprement conceptuelle, s'est posée d'emblée comme un problème de traduction. Comment fallait-il traduire *mimêsis* ? Si *imitatio*, emprunté au latin classique, finit par l'emporter dans le latin de la Renaissance, certains traducteurs hésitent toutefois sur la pertinence de ce terme pour rendre adéquatement le sens de *mimêsis*. » *Id.*

175. C'est le cas de l'application développée par la marque de lunettes Atol, premier opticien à proposer l'essayage de lunettes en 3D sans réglages. Cette application a notamment été développée pour accompagner le lancement de la toute dernière *collection Adriana Karembu*, qui propose un large de choix de parures mode. Cf. <http://www.opticiens-atol.com/pages/collections/adriana/?moduleTI=view>

reconnaissance, parfois jusqu'à la caricature, comme dans l'exemple de la visite virtuelle des magasins Atol où l'on nous indique verbalement la « porte d'entrée » que le mouvement et l'image en trois dimensions viennent mettre sous les yeux de l'utilisateur comme s'il y était¹⁷⁶.



Fig. 12. Visite virtuelle magasin Atol

Certains usages de la conception de plans en 3 D de bâtiments ou d'infrastructures routières, ferroviaires inversent le sens de l'imitation ; c'est le réel qui imite la représentation réaliste conçue avec le souci du détail concret à la différence de schémas qui se focalisent sur les aspects techniques. C'est en ce sens que l'on parle de « rendus 3D » ; ils rendent compte de la réalité avant d'être passés à la phase de réalisation de l'objet. Dans l'exemple de la Ligne à Grande Vitesse Limoges-Poitiers dont les travaux doivent débuter en 2017, le témoignage des citoyens d'une petite commune « anti-LGV » démontre que ces « rendus » en 3 D augmentent la capacité des gens à saisir le réel à venir :



176. <http://www.opticiens-atol.com/visite/>

Fig. 13. Tracé 3D de la Ligne Grande Vitesse Limoges-Poitiers commandité par RFF et photographié par l'auteur de <http://www.chaptelat-citoyens.fr/?p=1121>

« Grâce à ces plans en 3D, les habitants et les différents acteurs du territoire (agriculteurs, chasseurs, randonneurs,...) ont pu prendre conscience de l'ampleur du projet sur la commune de Chaptelat (remblais de 17 m de haut, déblais de 15 à 25 m de profondeur, zone de stockage des matériaux, rétablissements des voiries départementales certaines et communales plus ou moins incertaines, aucun passage pour les animaux, durée des travaux 4 à 5 ans avec une emprise plus large, etc. ».¹⁷⁷

Cet exemple nous permet de préciser deux points. D'une part, l'imitation est toujours une représentation soit *a priori* soit *a posteriori* comme dans une visite virtuelle. C'est pourquoi nous nommons cette esthésie l'esthésie de la représentation réaliste ; elle produit un effet de réel *via* l'écriture syncrétique fondée sur une rhétorique de l'illustration.

D'autre part, l'écriture syncrétique sur supports numériques peut amener à des effets hyperréalistes au sens où elle permet de dépasser les conditions de perception habituelles pour saisir le réel avec encore plus de détails. C'est le cas de Google art qui facilite la précision de la visualisation de n'importe quelle partie d'un tableau en isolant le détail observé. Ce qui est impossible à l'œil nu.

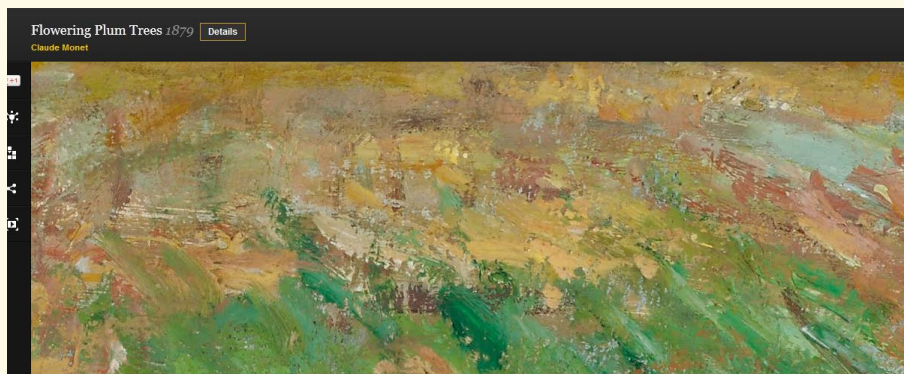


Fig. 14. Projet Google art vue détaillée de l'image du tableau de Claude Monet Pruniers en fleurs

177. Cf. <http://www.chaptelat-citoyens.fr/?p=1121>

L'effet hyperréaliste peut aussi se fonder sur la combinaison simultanée de plusieurs points de vue ; impression de vision panoptique¹⁷⁸ et vision subjective qui permettent à l'utilisateur de s'immerger dans un espace-temps précis et d'en faire partie (c'est le propre de la vision à la première personne) mais aussi d'avoir une possibilité de perception globale et détaillée d'un espace-temps qu'il contrôle.

L'esthésie de la représentation réaliste, voire hyperréaliste se complexifie ainsi en associant parfois des modes de perception du monde à la fois subjectifs et objectifs. Ainsi le sujet de perception peut faire l'expérience du sentiment de plaisir de la reconnaissance et tout à la fois du sentiment d'étrangeté. Il fait la double expérience alors d'un monde jeté devant soi, à distance, et d'un être jeté dans le monde.

Toujours par souci de connaissance objective du monde c'est-à-dire d'un monde jeté devant soi, à distance, l'esthésie de la représentation réaliste travaille l'énoncé comme un *eikon*, au sens d'image sans transcendance, image qui passe toute entière du côté de la ressemblance tandis que les usages des technologies numériques ouvrent de plus en plus la possibilité d'une écriture synchrétique complexe qui à la fois donne l'illusion d'atténuer les distances par l'image en mouvement entre le corps de l'objet et le corps du sujet de perception et à la fois de garder la distance nécessaire à une illusion de vision panoptique du monde dans lequel s'insère l'objet.

Cette esthésie se fonde sur la force énonciative de la transparence ; énonciateurs et co-énonciateurs feignent d'ignorer que les images visuelles alliées à la modalité cinétique sont des signes. Cela, pour maintenir l'illusion que les technologies numériques offrent l'accès immédiat sur le monde. Nous sommes alors dans une illusion d'objectivité énonciative qui laisse croire que les signes s'effacent devant ce qu'ils représentent. Ainsi que le précise D. Morizot dans « L'écriture : une médiation esthétique de l'absence » :

« Une logique contraire à toute reconnaissance de la part du sensible là où il y a langage nourrit cependant des utopies pluriséculaires et se fonde sur un mythe qui traverse l'histoire : la logique de la transparence. On convient que le signe est « mis » pour quelque chose qu'il

178. « Le panoptique est un type d'architecture carcérale imaginée par le philosophe Jeremy Bentham. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un individu d'observer tous les prisonniers sans que ceux-ci ne puissent savoir s'ils sont observés, créant ainsi un " *sentiment d'omniscience invisible* " chez les détenus ». Définition tirée de <http://www.technoscience.net/?onglet=glossaire&definition=6916>

remplace et évoque à titre de substitut (*aliquid stat pro aliquo*) mais on lui attribue la propriété de s'effacer devant ce qu'il représente. Le signe connu, reconnu et compris, on ne le voit ni ne l'entend plus. [...] C'est dans l'histoire du signe, l'étape du représentationnalisme, pour reprendre le terme de Recaniti (1979), dans « La transparence de l'énonciation ». Portant sur la seule reconnaissance du signe, le représentationnalisme a consisté à nier son opacité comme intermédiaire entre le sujet et l'objet de la représentation¹⁷⁹ ».

L'image alliée au mouvement donne dans l'esthésie de la représentation le sentiment d'être le souffle (l'*anima*) du réel. Telle est la force énonciative de la transparence ; elle attribue à l'animation de l'écriture le pouvoir que les romains attribuaient à l'image selon Régis Debray¹⁸⁰ :

« Dans la Rome impériale, après Antonin le Pieux, on double l'inhumation des cendres physiques par l'incinération en grandes pompes de son double, posé sur un lit funèbre et qui a vécu sept jours d'agonie, entouré de médecins et de pleureuses. L'*imago* en latin ou *eikon* en grec n'est pas un faux semblant, ni ces funérailles une fiction : le mannequin du défunt est le cadavre (à tel point qu'on place un esclave à côté du mannequin pour chasser les mouches avec un éventail. Cette *imago* est un hypercorps, actif, public et rayonnant, dont les cendres monteront en fumée pour rejoindre les dieux dans l'empyrée. La vraie vie est dans l'image : l'image, c'est le vivant de bonne qualité, vitaminé, inoxydable, enfin fiable ».

Quelle sensibilité est à l'œuvre dans l'écriture syncrétique fondée sur la rhétorique du miroitement ?

3. 2. Esthésie de la *présentation* ou du *faire monde*

L'*esthésie* fondée sur la logique de l'unification, travaille la métaphore, la métonymie, les tournures d'insistance *via* les images visuelles, les sons, les mouvements de sorte que la phonétique du mot (signifiant) se reflète dans une manifestation autre que verbale. De manière narcissique et festive, le mot prend des appareils, se montre, s'impose aux sens pour susciter du sens. Nous relevons ici un rapport au langage verbal très sensoriel et ludique que Philippe Quinton précise dans le domaine du design ; insistant sur le juste retour à l'image du mot dans le

179. Morizot, Daniel (2004), *Ecritures, approches en sciences cognitives*, sous la direction d'Annie Pauliat, publication de l'Université de Provence. P. 269-282. Citation p. 273-274.

180. Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Folio essais. Paris. P. 32-33.

design, il se place dans la lignée d'Anne-Marie Christin¹⁸¹ qui rappelle l'importance de la prise visuelle impliquée par l'écriture : les images sont à lire autant qu'à voir et les mots à voir autant qu'à lire. Nous retrouvons un rapport visuel au langage et au monde, que David Gullentops¹⁸², spécialiste des logogrammes qualifie de *lisuel* (fusion de lisible et de visuel) mais cette relation visuelle aux mots est déviée par rapport à un lien référentiel réaliste qui veut prouver en montrant.

Ceci dit, on note dans ces propos comme dans ceux de Philippe Quinton, une focalisation sur l'aspect uniquement visuel du mot. Or, sur les supports numériques, le texte verbal peut aussi bouger pour incarner son référent, la lettre étant alors visuelle, mais aussi sonore et dynamique. Plus que simple idéogramme où le signe-mot représente le référent, le mot-image (cinétique, visuelle ou sonore)/lettre préserve l'alphabet, la représentation phonétique. Comme dans l'hypostase où le verbe se fait chair, le texte uni aux autres modalités s'offre un écart par rapport au réel tout en facilitant l'identification que l'internaute peut en faire.

3.2.1. Spécificités de l'esthésie de la *présentation*

Cette forme de vie ne se fonde pas sur une force énonciative de la transparence comme dans l'esthésie de la représentation réaliste, où vont jusqu'à se confondre le signe et son référent mais sur une force de vie de la *feintise* qui amène à une forme de vie fantaisiste du faire monde. Nous entendons par « fantaisie » la faculté de création, l'imprévu comme le signifie le terme grec *phantasia*. Les lettres du mot Google par exemple (figures 3 et 4) prennent un masque qui représente explicitement telle ou telle figure avec une expression graphique ou sonore ou cinétique qui se veut toujours fantaisiste.

Ce que l'on retient de surprenant dans cette esthésie, c'est une énonciation ambivalente qui fait voir ou entendre le signifié à donner à l'expression phonétique en venant doubler le signifié conventionnel. Le mot « Google » qui se pare du masque créé de façon ludique de l'inventeur du téléphone ou du dragon garde son statut de signe phonétique, verbal, mais l'énonciation joue en

181. Christin, Anne-Marie (2001) (dir.), *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, Paris. P. 14.

182. Gullentops, David (2001), *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Créis ».

créant une tension entre le signifié habituel de « Google » et le signifié du signe qui vient s'unir au premier.

La présentation multimodale du mot fondée sur une logique d'unification en facilite la saisie mais aussi joue avec la cueillette du sens en la déviant, affirmant *via* une tonalité graphique, cinétique ou sonore ludique que ce à quoi le mot se réfère n'est pas une illusion de réel brut mais un jeu culturel et créatif. En ce sens, cette esthésie travaille une saisie du sens à la fois facilitée et complexifiée par une force énonciative qui rappelle l'impossibilité de dire les choses de façon neutre, l'opacité de nos facultés de perception tout en exhibant la médiation du signe. Notre saisie des choses est alors non plus de l'ordre de la représentation mimétique mais du « faire monde » *via* un miroir déformant qu'est l'incarnation multimodale du mot.

3.2.2. Rapports entre stratégies oblique, référentielle et esthésie de la *présentation* ?

Cette manière d'être au monde et au langage se fonde sur une force de vie de la feintise qui donne lieu à une forme de vie festive du « faire monde ». L'énonciation joue sensoriellement avec les limites et les atouts des modalités visuelle, verbale, dynamique, sonore qui, dans leur appareil festif, font monde en montrant que ce n'est pas le monde réel. Cependant, cette esthésie joue avec le corps sensible des lettres dans une approche méta-discursive du langage vénéré comme jeu, vacance par rapport au réel et non pas, comme le style de publicité oblique déagée par J.-M. Floch le propose, dans l'aspect critique et parodique d'un énoncé intertextuel relatif à un produit ou un thème.

Dans l'esthésie de la représentation réaliste, se manifeste la ressemblance entre ce que l'on énonce et le réel, en cachant que le langage (visuel, verbal, etc.) et le réel sont de nature différente. Dans l'esthésie de la présentation, la forme énonciative donne à percevoir un semblable de référent, tout en faisant voir que ce semblable est une feintise. On est alors davantage dans ce qui relève de la *semblance* plutôt que dans la ressemblance ; il s'agit d'un *sembler* qui retrouve son double sens étymologique. En effet, *simulare*, c'est « être semblable à », mais c'est aussi feindre, se jouer de l'autre par illusion. La ressemblance joue de la similitude entre l'énoncé et le réel, jusqu'à les confondre, en croyant que le langage, comme les choses, sont transparents. La semblance propre à l'esthésie de la présentation ludique joue des pouvoir-faire monde d'un énoncé tout en exhibant dans le jeu laissé entre ce qui est montré et le réel toute la feintise, la dissemblance, la dissimilitude.

Entre l'esthésie de la représentation réaliste ou de la *ressemblance* et celle de la présentation ou de la *semblance*, le préfixe « re » vient donner toute la différence : re-présenter, ressembler, c'est alors sembler davantage, ressemblant c'est rendre plus semblant. L'écart entre l'énoncé et la chose veut se resserrer, se cacher, alors que dans la présentation, la semblance, le jeu, au sens d'écart entre mot et chose, se montre avec bonne humeur.

Cependant, entre représentation réaliste et présentation, le radical est le même, provenant de *prae-esse* ; être devant, être avant. Les deux esthésies se fondent sur une forme d'énonciation de sens privilégiant la distance, plaçant l'énoncé devant soi et non pas avec soi et permettant toutes deux l'identification, la catégorisation. Cette esthésie ne correspond à aucune des stratégies identifiées par J. M. Floch, si ce n'est le rapport décalé avec le réel et l'aspect ludique de l'énoncé propres à la stratégie oblique. Mais ces deux points ne sont pas suffisants pour estimer que l'esthésie de la présentation, jouant sur l'apparat festif des mots, relève de la stratégie oblique qui, elle, joue avec un intertexte par discussion critique entre voix. Il ne s'agit pas du même rapport au langage verbal, ce n'est pas la même façon de « faire monde ».

Précisons enfin que cette esthésie n'est pas nouvelle ni propre aux écritures sur supports numériques ; nombre de logos mais aussi d'accroches de publicités *print* reposent sur cette force énonciative de la feintise et cette forme festive du « faire monde ». Simplement, le mouvement, le son alliés au geste de l'utilisateur peuvent, quand ce dernier est sollicité, créer un effet d'embrayage dans la mesure où le « faire monde » de l'énoncé s'anime alors dans l'ici et maintenant du geste de cliquer, survoler avec la souris.

3.3. L'esthésie de la *présentification* ou esthésie de l'*eidolôn*

3.3.1. Spécificités de l'esthésie de la *présentification*

C'est dans le renvoi incessant et latéral, inépuisable, non linéaire, d'une modalité à l'autre que l'énoncé fonde sa fonction intensément symbolique. Quand une figure visuelle ou verbale désigne un symbole, « il faut qu'elle montre une présence et une absence, qu'elle fasse voir, mais un devant, une façade, il faut qu'elle suggère qu'il reste quelque chose à faire voir, un invu qui est un invisible¹⁸³ ». On est donc dans une démarche contraire à celle de l'esthésie de la représentation réaliste dans la mesure où l'énoncé ne prétend plus contenir le sens de façon immanente mais propose de l'ouvrir et de le suggérer.

183. Cf. Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, p. 82.

La force énonciative est ici une force de la suggestion ; elle travaille chaque modalité pour qu'elle agisse symboliquement avec l'autre, sans hiérarchie entre elles, dans une lecture non linéaire puisque les tensions entre modalités suscitent un mouvement d'aller-retour incessant de l'une à l'autre. Chaque modalité laisse penser que l'autre partie de l'énoncé est un *eidolôn*, à savoir un symbole et réciproquement, que derrière chaque entité il y a un illisible ou un invisible à penser, les différentes modalités se faisant écho par un ou plusieurs traits signifiants. La saisie du sens est donc lente parce qu'il faut que le corps se laisse habiter par le pouvoir plastique et figuratif de l'énoncé pour imaginer la continuité de ce qui est montré. Ce fonds commun s'inscrit dans le régime de l'allusion, pas de l'illusion référentielle. Ceci dit, nous avons expliqué dans la partie sur la rhétorique de composition que les signes multimodaux composant les uns avec les autres ne permettent pas forcément de générer une dynamique du sens.

En fait, lorsque la force énonciative de la suggestion devient faible, comme dans l'exemple de la page web dédiée au parfum Parisienne d'Yves Saint-Laurent, les associations femme-fleur ; femme parisienne-femme libérée sont des clichés et la forme énonciative n'a plus rien qui soit encore à penser pour perpétuer le fonds esthétique, tout en le renouvelant. Si l'énonciation ne vient pas déstabiliser les analogies ou les métaphores établies, elle désigne sans plus faire correspondre « un invu », « un invisible », selon les mots de Jean-François Lyotard¹⁸⁴. On est finalement dans le basculement du sens vers la signification, dans un système de codes rhétoriques et figuratifs établis. Jean-François Bordron explique par ailleurs la différence entre ces deux termes et les conclusions de ses analyses conceptuelles rejoignent en l'affinant l'appréhension du sens chez Lyotard.

Pour J.-F. Bordron en effet, la signification ne prend pas en compte la substance, le dispositif¹⁸⁵ mais se concentre uniquement sur la forme codifiée d'un ensemble d'unités. Le sens, en revanche, prend en compte la création de la forme iconique dans un dispositif particulier, une substance particulière. En l'occurrence, pour que la forme de vie mythique se perpétue en

184. J.-François Lyotard fait la différence entre sens et signification dans *Discours, figure, op. cit.*, en expliquant qu' « à l'effort du désigner, correspond toujours un report symétrique du désigner ». P. 52.

185. La substance (terme hjelmslévien) que Bordron appelle dispositif « est la condition pour qu'il y ait, à un autre niveau d'analyse, une forme. Mais dire qu'elle est une condition de la forme ne veut pas dire nécessairement qu'elle l'implique en quelque sens que ce soit ». Cf. Bordron, Jean-François (2011), *L'iconicité et ses images, études sémiotiques*, PUF, collection « formes sémiotiques », Paris. P. 189.

ouvrant le sens, il faut que la force suggestive puisse renouer avec la substance à partir de laquelle l'énonciateur donne forme et sens à son énoncé. Dans le mini-site dédié à l'exposition 2010 des tableaux de Claude Monet, la mise en scène de l'encre, du voile crée une atmosphère qui veut suggérer justement l'intensité du lien entre substance et forme, le devenir de la forme et veut donner une manière de percevoir les images des tableaux plus teintée de singularité. L'utilisateur est invité à se laisser porter, prendre par le fil d'Ariane original que constituent la coulée d'encre et les trouées de substance voilée. Nous avons ici une volonté énonciative, des manières de percevoir usuelles visant à refonder le rapport entre le corps de l'énonciateur et le corps de la substance. Cela coïncide avec la précision qu'apporte Jean-François Bordron : « Ainsi, reconnaître une différence entre sens et signification ne revient pas à distinguer ce qui est vague de ce qui serait précis, mais plutôt ce qui est individuel de ce qui serait public. »¹⁸⁶ Dans le cas d'une énonciation à voix multiples, on peut dire que la différence entre sens et signification se situe entre ce qui est singulier et ce qui est commun.

Pierre Ouellet, lui aussi, a mis en lumière, à sa façon, l'importance de ce que nous appelons la force énonciative, ce lien entre substance, corps de l'utilisateur et manière de percevoir, manière d'être au monde : « l'être-soi du sens n'est pas vraiment une propriété ou une identité fixe, mais une pure puissance à devenir autre en se mouvant ou en se transportant, à l'instar de l'*ego* dans la structure phorique de l'énonciation¹⁸⁷ ».

La structure phorique de l'énonciation, pour Pierre Ouellet, c'est la manière de percevoir qui émerge du style énonciatif. C'est l'orientation de la temporalité, de la syntaxe, de la rhétorique plus ou moins usuelle, « doxique »¹⁸⁸ qui relève du « sens commun » ou à l'inverse l'orientation

186. *Ibid.*, p. 196.

187. Cf. Ouellet, Pierre (2002), « Sémiotique de l'empathie : l'expérience esthétique de l'autre », paru dans le CD-Rom des actes du colloque de Limoges *Sémio 2001*, conférences plénières. Presses Universitaires de Limoges.

188. Selon Pierre Ouellet, l'usage poétique de l'énonciation, en particulier de la rhétorique fait appel à l'expérience sensible de l'énonciateur tandis que l'usage doxique s'appuie sur des formes déjà établies et partagées par le sens commun, placées sous le signe de la convention. Cf. Ouellet, Pierre, *Poétique du regard* (2000), Éd. du Septentrion, PULIM. P. 160. Cité dans Pignier, Nicole (2003), « Un corps à corps interactif. L'empathie énonciative dans la cyberpoésie », *Le Soi et l'Autre*, sous la direction de Pierre Ouellet, Presses universitaires de Laval (Québec).

plus ou moins singulière, surprenante ou « poïétique » qui relève alors de l'« expérience sensible » et génère une profondeur perceptive.

Cette esthésie, d'après nos corpus se fonde sur une tension permanente entre la force suggestive/forme esthétique doxique et la force suggestive/forme esthétique poïétique.

3.3.2. Rapport de l'esthésie de *présentification* avec la stratégie mythique ?

La stratégie mythique identifiée par Jean-Marie Floch¹⁸⁹ relève de cette force et de cette forme de vie. L'auteur de *Sémiotique, marketing et communication* note en effet :

« On dira alors que, dans la publicité mythique, l'énonciation tend à s'affirmer – autant que faire se peut – sans pour cela « s'installer » dans l'énoncé. Elle affirme sa présence par le bricolage ou l'assemblage de deux motifs ou figures [...] mais aussi par le modelage, la réorganisation de l'image selon le rythme donné à celle-ci du fait de son propre déploiement (nous pensons ici aux visuels des campagnes Marlboro où les vastes espaces de l'Ouest américain sont aussi là pour inscrire le cow-boy dans un rythme général et lui donner ainsi une autre dimension) ».

Les trajets associatifs entre modalités laissent un espace, un jeu dans lequel se glisse le sujet de perception.

Il y a donc une différence certaine entre les fonctions d'*eikon* et d'*eidolón* en ce sens que l'*eikon* travaille un rapport dominateur au monde et au langage, l'*eidolón* travaille un rapport contemplatif et intertextuel au monde et au langage : le sujet percevant y est vécu non plus comme un observateur qui catalogue, catégorise, énumère mais comme un admirateur qui est attiré par une force énonciative suggestive et une forme énonciative mythique faisant appel aux expériences culturelles communes aux instances énonciative et co-énonciative. La manière de vivre le langage, dans l'esthésie de la représentation mythique ouvre du sens dans l'opacité sans prétendre se stabiliser en signification, c'est-à-dire comme association d'un signifié précis à un signifiant précis.

Cette esthésie des formes esthétiques appelant le co-énonciateur à une posture contemplative se situe, d'après Herman Parret, dans le prolongement de la théorie kantienne sur

189. Floch, Jean-Marie (2002), *op. cit.*, p. 204.

« l'imagination productive, appelée parfois par Kant la « faculté de présentification¹⁹⁰ [...] » qui établit une continuité entre imagination, substance et forme. La force suggestive dans cette esthésie donne lieu, selon nous, à une présentification, qui « n'est pas une simple ostentation de l'objet »¹⁹² mais qui exprime un sous-bassement sémantique, axiologique par une esthétique. Et « toute esthétique est toujours et nécessairement une esthétique de la forme. La forme est le scénario du beau. Les formes « présentent, sont des présentifications¹⁹³ ».

Cette esthésie est-elle renouvelée dans les corpus étudiés ? Du latin *contemplor*, qui signifie regarder attentivement, la posture contemplative¹⁹⁴ que suggère l'esthésie de la présentification suppose un détachement vis-à-vis de l'action, de la transformation de l'image. Ce détachement est, dit Serge Carfantan, dans un article intitulé « Philosophie et spiritualité », « une distance délicate, sensible et attentive, capable d'apprécier et de goûter l'harmonie des formes¹⁹⁵ ». Jean-François Bordron propose une hypothèse de travail sur la sémiotique des objets qui va tout à fait dans ce sens : « Nous aimerions dire qu'à côté des sémiotiques de l'action et de la passion, il existe une sémiotique qui prendrait le point de vue de l'objet. On pourrait l'appeler une sémiotique de la contemplation au sens où ce terme désigne le simple fait de « laisser être » ou de « laisser dire »¹⁹⁷ ». Laisser être, laisser dire, cela signifie que le spectateur fait preuve d'une

190. Parret, Herman (2006), *Epiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges. P. 24.

192. *Id.*

193. *Ibid.* P. 24.

194. Nous avons mené cette réflexion dans Pignier, Nicole (juin 2009), « L'adaptation des pratiques culturelles sur support multimédia : vers de nouvelles formes de vie ? », *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles*, Nicole Pignier coord., Hermès Lavoisier, collection « Forme et sens », Paris. P. 17-44. Le passage que nous reformulons ici se situe p. 38-40. Voir Travaux [N°34] de notre bibliographie personnelle.

195. Carfantan, S. (2002), *Philosophie et spiritualité*, leçon disponible sur <http://sergecar.club.fr/cours/art1.htm>.

197. Bordron, J.-F. (2007), « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques en ligne*, Recherches sémiotiques, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838>. P. 2.

certaine retenue vis-à-vis de l'objet alors magnifié, le sujet s'efface pour laisser à l'objet la possibilité de dévoiler sa singularité, toujours assez distant pour garder le statut « d'ob-jet », au sens étymologique de « jeter, placer devant soi ».

De nombreux énoncés multimédias qui se fondent sur l'esthésie de la présentification se détachent à des degrés divers de la contemplation. Comme on le voit avec les images animées des tableaux de Claude Monet, la possibilité de cliquer sur l'image initie chez l'utilisateur le désir de la transformer. En ce cas, la forme de contemplation se montre comme atout mais aussi comme une limite, une frustration chez un usager alors en attente d'un « pouvoir faire » un geste manuel qui lui permette, pour s'y sentir habité, de la transformer, de la manipuler.

Cela correspond, explique le psychanalyste Serge Tisseron¹⁹⁸, à des désirs primordiaux en tension entre « le désir de se confondre avec l'objet de son attachement et celui de se séparer de lui ». Rentrer dans l'image en activant un effet de zoom, un déplacement à l'écran, une extraction de l'une des parties, un jeu sur les formes, une multiplication des points de vue et des points d'activation, ces initiatives offertes à l'utilisateur final sont vouées à intensifier l'impression de se sentir contenu, enveloppé par l'image mais cela l'éloigne d'une posture contemplative.

3.4. L'esthésie de la *dé-présentation* ou esthésie du *figural*

3.4.1. Spécificités de l'esthésie de la *dé-présentation*

L'écriture syncrétique qui se fonde sur la rhétorique de l'anamorphose, en opposition avec l'esthésie de représentation réaliste, propose un énoncé dans lequel les signes se font et se défont, sur le mode du proche et du lointain, de l'attrait et du retrait, de l'indétermination et du flou. L'expérience perceptive n'y est pas ajustement du regardant et du regardé, remplissage mais laisse passer le désir dans une saisie inaccessible d'un énoncé et d'un monde qui montrent leur altérité, celle de la matière en amont de la substance. Il ne s'agit même plus de présentifier, de magnifier l'objet en créant des associations multimodales mais de jouer avec la présence pure au sens où Herman Parret entend ce concept en commentant la force énonciative subvertive, dé-réalisante, chez Cézanne quand il peint la montagne Sainte-Victoire

198. Tisseron, Serge (2006), *L'enfant au risque du virtuel*, Collection « Inconscient et culture », Dunod, Paris. P. 97.

« Ce paysage pour lui n'est pas un motif réaliste ou une organisation des formes, mais une qualité de chromatisme, un timbre coloré. Chez lui, pas de contrôle de l'esprit, même inconscient, pas de souci structural, pas de jugement déterminant, pour parler en termes kantien, mais la passivité des yeux faisant appel au *Il arrive*. La montagne Sainte-Victoire cesse ainsi d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel. Le contrôle des formes cesse d'être un souci, et la couleur prend la préséance sur la forme-il s'agit de se mettre sous la dépendance d'une matière. Capturer l'événement dans sa singularité ne requiert plus la synthèse des formes par l'imagination mais bien plutôt *la faillite des synthèses*. La forme cesse d'être la grande affaire en matière de captation de l'événement : au défaut de la synthèse par la faculté de présentification répond, dans l'événement, la non-forme, une détresse de la forme [...], *matière*¹⁹⁹ ».

Nous avons là la description très fine du fondement de ce que nous nommons la force énonciative subversive ; alors que l'esthésie de la présentification, pour générer du sens, est sensible à la substance qui fournit un plan d'expression et à partir de laquelle la forme est possible, l'esthésie de la dé-présentation est sensible au « il y a » de la matière, à sa présence qui est éclatement, dispersion²⁰⁰. L'exemple « symphonie in red » met en scène la force dispersive de la matière, sa présence même. Ainsi que le dit Herman Parret, « Matière signifie présence. Ainsi la présence-matière est païenne en ce qu'elle n'expose ni message ni signification. L'idée d'événement, par conséquent, est liée à la question de la matière, la matière sans forme, informe, qui s'impose dans l'événement de l'Il y a²⁰¹ ». Les énoncés qui se fondent sur cette esthésie mettent en scène la matière en tension avec ce qui n'est plus matière : la substance, la forme, le signe.

Dans cette forme de vie, la perception ne se dissocie pas du sentir, c'est-à-dire de l'ouverture à l'extériorité, à l'altérité radicale de la matière par le vécu. Selon Renaud Barbaras²⁰², il ne s'agit donc pas d'un sentir défini comme épreuve d'un contenu immanent qu'on appellerait

199. Parret, Herman, *op. cit.*, p. 22.

200. Jean-François Bordron place comme Herman Parret la matière en amont de la substance. Cf. Bordron, (2011), *op. cit.*, p. 191.

201. Parret, Herman, *op. cit.*, p. 22.

202. Barbaras, Renaud (1994), *La perception. Essai sur le sensible*. Collection « Optiques Philosophie », Hatier, Paris. P. 67.

sensation. Cette conception de la perception rappelle que l'être vivant est aussi, et peut-être d'abord, un être qui se meut au contact de l'altérité. Tout se passe comme si les tensions avec lesquelles l'énoncé se meut, favoriseraient le mouvoir et l'émouvoir. C'est aussi ce que nous avons constaté dans les réécritures multimodales de certaines poésies de notre corpus²⁰³. L'injection de continu dans le discontinu de l'énoncé fait se renouveler la présence d'un quelque chose qui, non catégorisable, non lisible et non visible, suscite une autre présence, jouant sur l'in-signifiant et le désir.

Le rapport au langage comme le rapport au monde se fondent non plus sur une signification objective et codifiée, mais sur « un sens en quelque sorte vital » dit Renaud Barbaras, la présence énonciative comme la présence des choses ayant un pouvoir pathémique et affectif. Pour le chercheur, « si le sentir est un se mouvoir, il est un éprouver. En tant qu'inséparable du mouvement, la dimension « cognitive » de la perception est indissociable de sa dimension « pathique » ou affective²⁰⁴ ».

3.4.2. Rapport de l'esthésie de la *dé-présentation* avec la stratégie substantielle ?

Comme dans la logique substantielle définie par J.-M. Floch, la participation du récepteur est forte, impliquant une mobilisation du corps et du mental, un jeu entre embrayage et débrayage, l'énonciation étant donnée en flux tensifs avant de se donner en lecture et en vision.

Mais la stratégie substantielle « constitue un « recentrage » sur le produit dont on assure qu'il possède sa propre valeur ; il s'agit d' « en exploiter les vertus pour faire de sa nature profonde la vraie star. » [...] Vécu comme effacement par rapport au produit et à sa réalité intrinsèque, l'acte créatif peut ici prendre la forme de l'épure : le travail du publicitaire consiste à refuser toute mode ou toute connotation personnelle et viser le « degré zéro de l'écriture » [...] D'où certainement des effets de sens de dépouillement classique ou de néo-académisme [...]»²⁰⁵.

203. Cf. Pignier, Nicole (2003), « Un corps à corps interactif. L'empathie énonciative dans la cyberpoésie », *Le Soi et l'Autre*, sous la direction de Pierre Ouellet, Presses universitaires de Laval (Québec). Voir Travaux [N°13] de notre bibliographie personnelle.

204. Barbaras, Renaud (1994), *op. cit.*, p. 67.

205. Floch, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 205-206.

Dans nos exemples, au contraire, la force énonciative subversive déréalise l'objet énoncé, montrant l'altérité radicale de la matière avec le sujet de perception, altérité porteuse de présence, de désir dans un mouvement fait de tensions. L'objet énoncé vaut donc moins, en l'occurrence, pour sa nature intrinsèque que pour le discours déréalisant et incorporé qui nous plonge au cœur de la chose en même temps qu'il la rend inaccessible. L'énonciation vise moins une écriture transparente et dépouillée qu'une écriture opaque et incorporée. Enfin, selon Jean-Jacques Boutaud²⁰⁶, la stratégie substantielle doit surtout son intensité à l'expérience de la subjectivité dans une expérience narcissique au contact de la chose, alors que l'esthésie de la dé-présentation convie à un rapport dépaysant au langage et au monde, ouvrant le sujet à l'altérité.

La temporalité n'y est pas chronologique, pas durative mais elle fait alterner de manière imprévisible le tempo, plus ou moins rapide des phases d'apparition, de disparition, d'itération des mouvements, sons, mots et images à l'écran, avec la durée plus ou moins longue de leur affichage, de leur présentation. Le temps y est rythmique et tensif.

Ainsi que le dit J.-François Lyotard, « L'événement comme trouble est toujours ce qui défie le savoir ; il peut défier la connaissance articulée en discours ; mais il peut aussi bien ébranler la quasi compréhension du corps propre et le désaccorder de lui-même et des choses, comme dans l'émotion²⁰⁷ ».

3.4.3. L'esthésie *déréalisante* est-elle nouvelle ?

Cette esthésie fait de l'énonciation une « *œuvre ouverte* », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. Elle relève de ce que Daniel Bounoux appelle, dans *La Crise de la représentation*, « le processus primaire », un « magma informe ou matière non figurée » différent du « processus secondaire », qui correspond au « travail de mise en forme, en surface ou en ligne, [aux] articulations du relief logique – distinction du fond et de la figure, de la profondeur et de la surface »²⁰⁸. Cette esthésie, si l'on en croit Daniel Bounoux, semble une des voies de renouvellement des rapports au monde traditionnels : « Un monde qui ne serait que de

206. Boutaud, Jean-Jacques (1998), *op. cit.*, p. 238.

207. Lyotard, J.-F. (1985), *op. cit.*, p. 22.

208. Bounoux, Daniel (2006), *La crise de la représentation*, Ed. La Découverte, Paris. P. 62.

représentations frôlerait la mort, le hiératisme des belles formes, aseptisées, fait rêver de retours énergétiques, [...] On veut toucher et être touché, s'immerger, fougueusement se mêler²⁰⁹. »

Des artistes comme Gauguin, Seurat, Stravinsky, Kandinsky, Le Corbusier, chacun à leur façon, voulurent, dit Daniel Bougnoux, retrouver « une dynamique élémentaire » en prise sur les nerfs :

Ils « voulurent moins informer, par le retour d'édifiantes représentations symboliques, que mouler immédiatement notre corps-esprit sur une matrice pulsionnelle. Cet art plus direct annonce la fin du spectacle, qui, dans sa forme classique reposait sur la coupure sémiotique et les prestiges distants d'une graphosphère qui ne fonctionne qu'en différé. [...] Les successives avant-gardes du xx^e siècle réclament le retour à la VIE, c'est-à-dire le retour au réel [...] comme écrit Tzara en lettres capitales à la fin de son manifeste de 1918. PAN – ZIM BOUM BOUM – TERABOUM ! Par les bruits, le collage, la vitesse, la fantaisie typographique, l'automatisme et les jeux du hasard, le dadaïsme pilonna la représentation et ses corrélats ordinaires, il tira à boulets rouges contre la distance spéculative, le jeu des formes émasculées des forces²¹⁰. [...] ».

Tout se passe comme si les potentialités du multimédia prolongeaient les tentatives déréalisantes, qui se fondent sur une force énonciative subversive de ces artistes. De son côté, Jean-François Lyotard précise comment les poètes surréalistes faisaient en sorte que le langage verbal parle au corps de son lecteur, *via* des blancs, des décalages, des plis, qui défont la surface plane du support et la discontinuité codifiée des mots. Ainsi, en faisant vibrer le sensible dans l'orchestration des langages, les mots se mettent à induire dans notre corps, comme feraient des couleurs, telle ébauche d'attitude, de posture, de rythme. La force empathique du langage, en l'occurrence, tient du rythme, comme l'explique Jean-François Lyotard :

« Par ses blancs, ses corps, les plis de ses pages, le langage a « donné asile à des attentes, à des pesanteurs, à des accélérations qui prennent corps d'une étendue sensible. Par là, la poésie radicale exhibe qu'il y a du sensible en puissance dans le sensé. Où est-il logé ? Pas directement dans la « matière » des mots [...] mais dans leur arrangement. On va dire que le sensé aussi, la signification, tient entièrement à l'arrangement des unités. Mais notre arrangement, la dispersion poétique sur la page est un dérangement de l'arrangement qui

209. *Id.*, p. 12.

210. *Id.*, p. 76.

fait la signification, il dérange la communication. [...] Le dérangement des significations consiste en des formes : les éléments (mots) sont isolés par des distances imprévues, marquées de variabilité. Ils occupent des places variables²¹² ».

La dominance de la rythmique imprévisible et non figurative sur la visibilité figurative du langage, c'est, selon Jean-François Lyotard, le *figural*, une esthésie qui réintroduit de la matière au contact du sensible, du sensible dans l'intelligible.

Les travaux de Jean-Jacques Boutaud sur l'expression de la saveur mettent en valeur toute l'efficacité de cette esthésie dans l'art culinaire contemporain. Ce n'est pas tant sur le plan figuratif que se fonde la sensation gustative que sur le plan du figural, via une « exaltation de l'informe comme forme naturelle de la matière ²¹³ » où les traces graphiques agissent en amont de la forme. Le goût, conclut Jean-Jacques Boutaud, devient « une expérience par traces²¹⁴ », des traces culturellement, esthétiquement construites, « pour explorer un niveau plus profond où l'on ne perçoit plus ni langage, ni signe iconique identifiable, un niveau dépourvu de référent, où il ne semble exister tout bonnement aucun code²¹⁵ ».

Si l'esthésie dé-réalisante ne naît pas avec l'écriture sur supports numériques, elle trouve en revanche des possibilités nouvelles de vénérer le retour du langage à la matière ; les modes d'affichage aléatoires qui remettent en cause la place maîtresse du sujet énonciatif en laissant au calculateur le soin de ré-agencer les éléments plastiques de l'énoncé, l'implication gestuelle de l'utilisateur qui a le sentiment de participer ici et maintenant lui aussi au devenir de l'énoncé.

Nos différents travaux sur les écritures multimodales²¹⁶ nous ont amenée à comprendre qu'entre les actes de communion proposés par les types de discours artistiques et les actes de

212. Lyotard, J.-F. (1985), *op. cit.*, p. 68-69.

213. Boutaud, Jean-Jacques (2010), « L'indicible et l'indiciel : empreinte gustative et trace figurative », *in* Gallinon-Méléne (dir.), *L'Homme-trace*, éditions de CNRS, Paris. P. 256.

214. *Ibid.*, p. 258.

215. *Ibid.*, p. 257.

216. Outre les travaux déjà cités en note dans cette partie, nous renvoyons aussi à un article sur le sens du son allié aux autres modalités dans les jeux vidéo : Pignier, Nicole et Genvo, Sébastien (2011) « Comprendre les fonctions ludiques du son dans les jeux vidéo : pour la formulation d'un

communication de l'information²¹⁷ proposés par les types de discours médiatiques et publicitaires, des passerelles esthétiques ont lieu. Si évidemment il n'est pas question de remettre en cause les différences des finalités esthétiques entre un énoncé artistique et un énoncé médiatique, on voit comment les esthésies peuvent se retrouver dans des cadres de communication divers, ayant tous un point commun : « créer des ressources et des situations qui confrontent [les hommes] les uns aux autres en tant que producteurs de sens ». Nous reprenons ici la définition qu'Yves Jeanneret donne de la communication car le chercheur précise bien que cette activité ne concerne pas qu'« un secteur d'activité particulier, mais un processus présent dans tous les domaines de la vie sociale²¹⁸ ».

Dans *Penser le Webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias*²¹⁹, nous avons décrit les quatre grandes stratégies (réaliste, mythique, ludique et déréalisante) qui chacune repose sur des modes d'écriture syncrétique distincts.

En cheminant des logiques d'orchestration multimodales et des rhétoriques qui règlent les orchestrations entre modalités vers les fondements esthétiques de ces modes d'écriture syncrétique, nous avons agi de façon inverse par rapport au cheminement de Jean-Marie Floch qui donne les quatre stratégies publicitaires observées et ensuite montre comment elles s'insèrent dans la culture. Cela nous a permis de nous défaire de l'étude du sémioticien pour aller au plus près des écritures multimodales, les distinguer dans leur fonctionnement puis dans la vie esthésique qu'elles sous-tendent.

cadre théorique de sémiotique multimodale », Genvo, Sébastien et Pignier, Nicole, *Communication* [en ligne], Vol. 28.2.2011, université deLaval, mis en ligne le 27 juillet 2011, URL : <http://communication.revues.org/index1845.htm> Voir Travaux [N°44] de notre bibliographie personnelle.

217. Nous emploierons le mot « information » au sens large d'objet de communication, de message mis en forme (*in-formare* : façonner, mettre en forme) pour donner lieu à un acte de perception, de construction du sens.

218. Jeanneret, Yves (2008), *op. cit.*, p. 20.

219. Pignier, Nicole (2004), *Penser le webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias, op. cit.*

Pour conclure, résumons ci-dessous les caractéristiques de chaque mode de perception exprimé par les différents types d'écriture synchrétique sur le Web.

Stratégie de communication	Démonstrative, mimétique	Figurée, imagée
Mode de perception et accès au sens:	Rapide, connotation réaliste, vraisemblable	Instantané, codifié, ludique, simplifié
Force énonciative :	Jeu sur la transparence des signes	Jeu sur la feintise
Forme énonciative :	Réaliste, hyperréaliste	Fantaisiste,
Rhétorique :	Figures de l'illustration	Figures du miroitement
Logique d'écriture multimodale :	opposition des fonctions mots/ autres modalités	unification des Fonctions mots/autres modalités

Tableau 1. Modes de perception et types d'écriture synchrétique des stratégies démonstrative et imagée

Stratégie de communication	Mythique	Exploratoire
Mode de perception et accès au sens:	Lent, connotation symbolique, poétique	Lent, pensif, corporel et sensible, intrigant, renouvelant le sens
Force énonciative :	Jeu sur la suggestion	Jeu sur la subversion
Forme énonciative :	Présentification	Présence
Rhétorique :	Figures de l'assortiment	Figures de l'anamorphose
Logique d'écriture multimodale :	Distinction, composition des fonctions mots/autres modalités	Subversion, redistribution des fonctions mots/autres modalités

Tableau 2. Modes de perception et types d'écriture synchrétique des stratégies mythique et exploratoire

La vie des textes, nous l'avons vu, se fonde entre autres sur le style de l'énonciation. Celui-ci met en mouvement plusieurs strates de forces et de formes. La force de vie en tant que mouvements perceptifs du sujet d'énonciation donne lieu à des formes temporelles, rhétoriques, sémantiques particulières. Ces forces et formes énonciatrices sont en tension et en interrelation avec les forces et formes génériques liées à la constitution textuelle (au sens de structurelle) et discursive des genres mais liées également à leurs conditions de circulation sociale. Ces deux processus desquels émerge en partie le style de l'énoncé amènent à renouveler les esthésies en tant que sensibilités culturelles avec lesquelles l'*esthèsis* ou sensibilité individuelle dialogue et se transforme. Émerge alors du style une esthésie globale qui se nourrit aussi, dans le cas des écritures syncrétiques, des modes d'écriture multimodaux porteurs d'une force et d'une forme énonciatrice qui dépasse celle du sujet d'énonciation comme celle du genre mais qui, à chaque nouvelle énonciation, peut se renouveler.

Cette partie démontre enfin que ce que l'on appelle l'« internaute », pour filer la métaphore du Web présente dans les termes « principe de navigation », « Internet explorer » qui renvoient à une pratique et à un imaginaire d'exploration aussi *via* les icônes ou les logos de certains moteurs de recherches ou « exploreurs »²²⁰, est trop restrictif pour s'ajuster à la diversité des pratiques culturelles que peuvent représenter les interfaces. Nous préférons parler d'« usager » non pas au sens d'« utilisateur » c'est-à-dire d'un sujet qui entretient des relations uniquement utilitaires avec les interfaces, mais au sens de « sujet culturel » qui, en faisant l'expérience des pratiques culturelles avec ses propres capacités à saisir et à construire du sens, renouvelle ces dernières. Notre définition du terme « usager » n'est donc absolument pas celle que retient et dénonce Jean Davallon²²¹ mais elle s'inscrit dans la lignée des travaux d'Yves Jeanneret pour qui le « sujet

220. Emmanuël Souchier a fort bien montré la présence, *via* les logotypes des moteurs de recherche, des « mythes fondateurs des États-Unis d'Amérique » dont l'exploration, la conquête font partie. Cf. Souchier, Emmanuël (1998), « Rapports de pouvoir et poétique de l'écrit d'écran. À propos des moteurs de recherche sur Internet », *Médiations sociales, systèmes d'information et réseaux de communication*, Actes du onzième Congrès national des Sciences de l'information et de la communication, université de Metz, 3-5 décembre 1998. P. 401-412.

221. Voici ce que dit Jean Davallon à propos du terme « usage » : « [...] lorsque nous nous tournons du côté de l'internaute, ce que l'on nomme assez improprement « usage » n'implique pas seulement une compréhension, ni *a fortiori* une simple prise d'informations. Que celles-ci nécessitent une activité, un choix et une interprétation de sa part indique déjà qu'il ne s'agit nullement, ni d'un simple « usage », entendu au sens utilitariste du terme, ni non plus d'une

social » est un sujet producteur de formes symboliques, un sujet de médiations avec tous les aspects technologiques, anthropologiques et sémiotiques que cela suppose, un sujet de perception, de communication qui fait circuler, passer par son corps et son esprit « les objets et les représentations » :

« [...] On prendra la culture d'un certain côté : par le fait que les objets et les représentations ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes. Ce choix n'est absolument pas neutre. Il suggère que ces objets s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux. Et même qu'ils deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative²²² ».

Ainsi, le terme « usager » peut aussi bien s'ajuster à l'expérience des textes sur supports traditionnels que sur supports numériques, quels que soient les types de textes. Nous souhaitons, par ce terme pris ici comme concept, mettre fin à cette illusion qui consiste à croire que d'un côté il y aurait des « lecteurs » de textes sur papier, et de l'autre des « utilisateurs » de machines informatiques. Cependant, nous souhaitons interroger les causes de cette illusion. Qu'est-ce qui peut, d'un côté laisser croire que le texte énoncé est totalement privilégié par le support papier (ce qui, si c'était le cas, conduirait l'usager à faire seulement une lecture mentale du texte) et, de l'autre côté, que ce sont les logiciels, à savoir des textes informatiques, « architextes »²²³ selon Yves Jeanneret ou dispositifs scripturaux fondés sur une certaine conception de l'écriture, aptes à formater les productions écrites qui sont totalement privilégiés, amenant ainsi l'usager à prendre la posture d'un « utilisateur » ? Nos travaux, en discussion et en complémentarité avec d'autres travaux sur ces questions, souhaitent interroger la mise en scène des textes dans les interfaces numériques. Comment l'expérience que l'on peut faire de l'énoncé est-elle aussi orientée,

« lecture » au sens sémiotique du terme tel qu'on pourrait l'employer par exemple à propos d'un livre. » Cf. Davallon, Jean (2010), partie conclusion de *Traces d'usage dans un corpus de sites de tourisme*, livre blanc collectif présentant les résultats du projet ANR TramedWeb. P. 203-226. Citation p. 219-220.

222. Jeanneret, Yves (2008), *op. cit.*, p. 14.

223. Jeanneret, Yves (2005), *Définition de la sémiotique de l'écriture*, collection « Entretien en ligne », Fondation Maison des Sciences de l'Homme et l'Equipe Sémiotique Cognitive Nouveaux Médias.

<http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=813&ress=2643&video=96716&format=68>

modulée par le mode d'organisation de ce dernier dans l'espace de travail, en l'occurrence la « page-écran », par les métaphores d'interface par le parcours de travail ?

III. L'expérience éditoriale comme force et forme de vie ?

1. Les effets de sens de l'expérience éditoriale

Dans un article publié au sein de la revue *Signata*²²⁴, nous faisons référence aux chercheurs tels Emmanuël Souchier, Adeline Wrona qui ont mis en valeur un deuxième niveau d'énonciation dans lequel vient s'emboîter l'énoncé premier ; la phase de publication d'un texte nécessite en effet des choix d'illustrations éventuelles, de coupure, de documentations, de format, de type de papier, de typographies, de mode d'organisation du texte, de reliure... qui relèvent tous de ce qu'Emmanuël Souchier appelle « l'énonciation éditoriale²²⁵ ».

Par exemple, des récits publiés par un écrivain dans des revues engagées ne proposent pas la même expérience au lecteur que s'ils sont, pour certains d'entre eux, réédités trente ans plus tard dans un album pour enfants. Ainsi, explique Emmanuël Souchier, certains *Exercices* de Raymond Queneau « partiellement publiés en revue pendant la Seconde Guerre mondiale » sont des véritables actes politiques dans la mesure où ils sont intégrés à un support éditorial ancré dans une période précise, celle de la guerre, dans une actualité précise et surtout dans un engagement de résistance : « Voyez la trace de cette histoire militante à travers les marques d'énonciation éditoriales : le nom et le titre des revues, leur lieu d'édition, le nom de leurs directeurs ainsi que celui des signataires²²⁷ ».

224. Pignier, Nicole (à paraître nov. 2012), « La transposition des textes sur papier vers les supports numériques mobiles : Quels enjeux sémiotiques ? », *Signata. Annales des sémiotiques*, Presses Universitaires de Liège. Voir Travaux [N°52] de notre bibliographie personnelle.

225. L'énonciation éditoriale « participe activement de l'élaboration des textes. En d'autres termes, elle convoque une poétique de l'« image du texte ». Située à l'articulation du symbolique et du politique – de la croyance –, du matériel et du textuel, l'énonciation éditoriale fait partie de ces processus privilégiés qui font que les idées deviennent – aussi – des forces agissantes dans la cité.

Quels qu'en soient l'histoire, la situation ou le « contenu »... il n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique. » Cf. Souchier, Emmanuël (1998), « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Cahiers de médiologie*, n°6, déc. 1998, p. 137-145. Citation p. 138.

227. *Id.*

Emmanuel Souchier a précisé comment la réédition des *Exercices* en 2002 proposée aux adolescents par Gallimard Jeunesse nous éloigne d'une expérience de textes engagés publiés dans une revue militante pour offrir une expérience de textes esthétiques, littéraires édités sur album papier dans un format matériel haut de gamme avec une organisation en deux parties (partie supérieure réservée aux illustrations, partie inférieure réservée aux récits). Les *Exercices* sont alors détachés de leur ancrage militant pour devenir des jeux de mots, une expérience plastique transformée par ce qu'Adeline Wrona appelle par ailleurs le « régime de matérialité » du support éditorial, à savoir sa textualité ouverte ou fermée, sa périodicité ou son absence de périodicité, son lien avec l'actualité, son degré d'autonomisation par rapport aux premières éditions du texte²²⁸. Chaque réédition des *Exercices* a donné lieu à une nouvelle expérience de lecture liée à un support éditorial engageant tous les éléments qui font du texte un « texte-objet » pour reprendre le terme d'Emmanuel Souchier.

C'est justement cette seconde énonciation, – l'énonciation éditoriale – qui oriente et renouvelle en partie le processus de circulation des textes, la posture de l'utilisateur – posture militante ou ludique, ou savante... mais aussi manière d'appréhender matériellement le texte-objet et d'en faire usage.

Qu'en est-il du « régime de matérialité », de l'énonciation éditoriale des textes sur les supports numériques, précisément dans les « pages-écran » des sites web et dans les applications pour tablettes tactiles ?

228. « On voit bien comment, entre le périodique et le journal, ce sont deux régimes de matérialité, et deux régimes de mise en archive différente, une première matérialité, celle du périodique, qui est faite pour disparaître et être renouvelée chaque jour, et une autre matérialité, celle du livre, et je reprendrais la belle formule d'Anne Zali ce matin, « une machine à inscrire le temps dans l'espace ». Wrona, Adeline (2010), « Le renouvellement des écritures », in Table ronde « Où commence le livre ? », Séminaire des Lettres *Les métamorphoses du livre et de la lecture à l'heure du numérique*, BNF, 22 novembre 2010, Actes du séminaire : <http://eduscol.education.fr/pid25134/seminaire-metamorphoses-livre-lecture.html#haut>

2. Les différents processus éditoriaux des textes sur supports numériques

Nos travaux sur cette question sont délimités par leur ampleur et leur portée, notre corpus portant sur des sites web de marques et d'institutions dont les actes de langage²²⁹ peuvent être :

- communiquer un savoir (type de site, d'application informatif) ; et/ou
- éveiller un vouloir (type de site, d'application incitatif) ; et/ou
- faire adhérer, faire croire (type de site, d'application persuasif) ; et/ou
- donner un pouvoir faire (type de site, d'application pratique, utilitaire) ; et/ou
- faire vivre une expérience ludique/artistique (type de site, d'application fictionnel).

Les sites et applications retenus peuvent renvoyer vers les réseaux sociaux, peuvent être accompagnés de blogs mais ne sont pas en eux-mêmes « participatifs » ou « contributifs » au sens où ils ne sollicitent pas un travail d'écriture alphabétique de la part de l'utilisateur pour produire du « contenu ».

Pourquoi ces choix ? D'une part, parce que nous avons émis l'hypothèse que la logique énonciative n'était pas la même dans les textes produits par des institutions, marques, que dans des textes produits par les usagers qui sont dans une posture contributive, même s'ils le font sur des réseaux sociaux, blogs, forums institutionnels. Nous allons nous en expliquer ci-après. D'autre part, à contre-courant des discours ambiants sur la « dématérialisation » des textes, notre sentiment que l'être humain a besoin de matérialiser les textes comme textes-objets qui engagent une certaine relation au corps mais aussi une relative stabilité spatio-temporelle dans un cadre coénonciatif précis anime nos travaux sur une possible énonciation éditoriale présente dans les textes sur supports numériques.

En ce qui concerne la spécificité du processus éditorial des écritures « contributives » que l'on trouve dans les réseaux sociaux, les blogs, forums institutionnels ou non, le projet ANR TramedWeb piloté par Jean Davallon entre 2007 et 2010 dans le domaine du tourisme nous a apporté des éclairages précieux quant à la complexification de l'énonciation éditoriale qui sous-tend les écritures contributives. Ce n'est plus une instance institutionnelle qui prend en charge la

229. Pour plus de précisions sur la typologie des sites web, nous renvoyons à Pignier, Nicole et Drouillat, Benoît (2004), *Penser le webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias*, L'Harmattan, Paris. P. 73-77. Voir Travaux [N°17] de notre bibliographie personnelle.

publication et l'édition de l'énoncé en jouant sur la mise en scène du texte dans l'interface à l'aide d'architextes mais plusieurs instances individuelles choisissent chacune la mise en page à l'aide d'architextes en mobilisant la représentation qu'elles ont des pratiques touristiques.

Jean Davallon, en conclusion du volume 1 publié à la fin du projet TramedWeb²³⁰ explique ainsi que l'industrialisation de l'édition portée par les écritures automatisées et les choix individuels de mise en page des multiples producteurs de « contenus » sont réglés, rendus cohésifs par les architextes qui permettent de transformer l'écriture « computationnelle²³¹ », autrement dit l'écriture des codes en écriture culturelle, celle de l'affichage qui s'appuie sur des traces²³² hybrides

230. Cf. Davallon, Jean (2010), partie conclusion de *Traces d'usage dans un corpus de sites de tourisme*, *op. cit.* P. 203-226.

231. Jean Davallon, comme Yves Jeanneret, oppose deux types d'écritures dans l'écriture informatisée ; l'écriture procédurale, technique, qu'ils qualifient de « formelle », et l'écriture culturelle qui permet au texte d'être interprétable :

« *L'écriture formelle* est une écriture fondée sur la logique formelle et mathématique qui *grosso modo* sert de base à l'écriture exécutable de l'informatique ou à sa mise en œuvre. Elle couvre en réalité deux types d'écritures : *l'écriture exécutable* (écriture machine ou logicielle) et l'ensemble des écritures que je qualifierai – afin de conserver au terme « formel » son sens générique – *d'écritures procédurales*. Ces dernières désigneraient toutes les écritures et réécritures qui visent à rendre calculables les données ; comme, par exemple, les découpages, classement, standardisation permettant la duplication à l'identique, étiquetage, indexation, etc. des contenus comme des formats (Gardey 2008).

L'écriture culturelle, quant à elle, renvoie à une culture médiatique héritée. Prise dans sa plus large extension, elle désigne donc l'ensemble des processus de production de l'organisation matérielle (visuelle et spatiale) d'un ensemble signifiant qui régit l'apparition des écrits d'écran (autrement dit, les objets éditoriaux) et leur lecture. En fait, elle comprend donc *l'écriture linguistique* (en langue naturelle) et l'écriture médiatique qui met en forme les éléments selon des contraintes techniques et pour laquelle je réserverai le terme *d'écriture éditoriale* ». Cf. Davallon, Jean (2010), *op. cit.*, p. 223.

232. La *trace* chez Yves Jeanneret, Jean Davallon et les acteurs du projet TramedWeb n'est pas causale ; elle est comprise comme un écrit déposé sur un, des objets matériels qui permettent au texte de circuler. Ce n'est donc pas du tout l'équivalent de l'indice chez Pierce.

de formes héritées des médias traditionnels. L'« écriture sociale²³³ » que mobilisent les usagers dans les dispositifs contributifs de tourisme crée, elle, la cohérence de chaque micro-texte. Jean Davallon conclut qu'il y a un allongement de la médiation dans la mesure où les actants se multiplient, y compris au niveau des choix de mise en page des textes. Ce qui conduit ce dernier à ne plus parler d'énonciation éditoriale mais d'« écriture éditoriale » :

« L'écriture éditoriale reste en position centrale, puisque c'est elle qui articule les autres selon une raison qui n'obéit ni uniquement à une logique computationnelle comme le font l'écriture exécutable et l'écriture procédurale, ni non plus selon une raison uniquement graphique, comme pourrait le faire l'inscription d'un texte linguistique sur un support. Elle fait tenir ensemble l'agencement spatial (l'écran), l'ostension temporelle (l'apparition des objets éditoriaux) et l'activation par l'internaute (notamment son intervention dans la production de l'agencement de l'écran et l'apparition des objets). Elle permet ainsi de gérer l'apparition dans le temps d'objets qui peuvent être du texte, des images, des sons, ou toute autre chose ayant été numérisée, ainsi que la présence et l'intervention de l'utilisateur. D'une certaine façon, on peut dire qu'elle règle les écritures pour l'internaute ».

Ce processus éditorial, qui règle les écritures et la présence de l'utilisateur-contributeur, a également été analysé par Fanny Georges. Cette dernière montre très bien comment le réseau social Facebook met en œuvre, derrière une apparente simplicité du design de l'interface, une mise en scène de l'écriture de l'utilisateur très complexe à partir de la métaphore du profil et qui n'est pas sans incidence sur la représentation de soi qu'il se construit, en écrivant sur le réseau social :

« L'expérience interactionnelle de la métaphore du profil est un processus par lequel la représentation de soi en pensée, au cours de l'expérience d'interaction avec le dispositif interactif, est réajustée en retour par cette expérience, comme lors de toute expérience du monde. Ainsi, les traces d'usage laissées sur les supports interactifs, et notamment les profils utilisateur, sont les traces d'une expérience de construction de soi. Par-delà leur finalité communicationnelle, les profils utilisateur structurent la mémoire référant à l'image

233. L'« écriture sociale » est, selon Jean Davallon, « la mise en contexte de ce que produisent les autres types d'écritures dans le programme d'activité de l'internaute, dans la représentation de la pratique. Cf. Davallon, Jean (2010), partie conclusion de *Traces d'usage dans un corpus de sites de tourisme*, op. cit. P. 224.

de soi et, par cette inscription dans la mémoire humaine, pourraient être une prophétie des actions futures²³⁴».

La liberté éditoriale sous contraintes architextuelles et graphiques laissée à l'utilisateur lui permet de se construire des représentations de soi en tant qu'être ancré dans des pratiques sociales et de construire un objet éditorial qui sert de médiation entre soi et les autres. Autrement dit, le projet TramedWeb comme les études de Fanny Georgess démontrent comment l'écriture éditoriale dans les écritures contributives oriente non seulement l'expérience co-énonciative mais aussi l'énonciation des textes.

Paradoxalement, à lire ces auteurs, l'on se rend compte que s'il y a « allongement des médiations²³⁵ » comme le dit Jean Davallon, il y a aussi en partie une compression de deux temporalités et de deux actions qui, dans l'imprimé, demeurent en partie successives ; la temporalité de l'énonciation qui est celle de l'écriture de textes, la temporalité de l'énonciation éditoriale qui, n'existant plus à part entière, vient s'entrelacer avec l'écriture des textes.

Le processus éditorial des sites, applications dans leurs parties non contributives – d'ailleurs quasiment toujours bien séparées des parties contributives – compresse aussi les temporalités. Les actions d'énonciation concernant l'écriture de « contenus » sont séparées des actions d'énonciation éditoriale *via* les logiciels de management de contenus. Cependant, classiquement, ce sont quelques personnes déterminées – responsable de communication par exemple – qui prennent le rôle de l'instance énonciative et travaillent en amont avec l'équipe en charge du design des interfaces, de la mise en place des logiciels de management de contenus. Aussi, s'il y a bien séparation entre le contenu et le format éditorial, pour autant, celui-ci est plus ou moins pensé, adapté en adéquation avec les types de discours à communiquer et avec les expériences des textes que l'on veut proposer à l'utilisateur. Comment, en ces cas, l'énonciation éditoriale peut-elle

234. Georges, Fanny (2011), « *Mémoire humaine et expérience de soi par le Web* », in Pignier, Nicole et Michel Lavigne coord., *Mémoires et Internet*, revue MEI n°32, L'Harmattan, Paris. P. 147-158. Citation p. 156.

235. Voici comment Jean Davallon définit ce concept : « C'est un plus grand nombre d'acteurs qui sont enrôlés ; plus de machines sophistiquées utilisées ; plus d'écritures et de « textes » de nature différente qui sont produits ; plus de mises en boîte noire effectuées et donc, plus d'opérations hybridées et automatisées qui sont combinées. Telle pourrait être la définition – au moins de manière provisoire et heuristique – « l'allongement des médiations ». Cf. Davallon, Jean, *op. cit.*, p. 219.

générer chez l'utilisateur une expérience spécifique des textes ? Quelle méthodologie avons-nous mise en place ?

3. Le processus éditorial des textes non contributifs

Résumons les spécificités qu'engendrent les supports numériques : ils ont pour particularité de se donner à percevoir à l'écran, c'est-à-dire dans un autre espace que celui où ils sont matériellement inscrits sous forme de codes informatiques tel que le disque dur, le CD Rom, la clé USB, etc. Leur perception nécessite en outre un dispositif complexe composé de plusieurs niveaux :

- le dispositif matériel de la machine et de ses périphériques tels le clavier, la souris d'un ordinateur, le micro... ;
- le dispositif de commande du logiciel ou du « navigateur » qui s'affiche à l'écran de l'ordinateur ou du téléphone portable ;
- le dispositif de commande et de pratique du texte que constitue la « page-écran ».

Pour Emmanuël Souchier²³⁶, le texte lu et/ou écrit *via* les médias informatisés est en relation avec trois supports articulés autour de trois composantes techniques distinctes :

- le « support physique » ou « matière mémoire » telle une bande magnétique qui a pour fonction de conserver une trace électronique de l'écrit ;
- « l'écran » ;
- « l'imprimante ».

Les médias informatisés instaurent, selon le chercheur, une rupture dans l'histoire de l'écriture dans la mesure où les signes qui constituent l'écrit ne sont plus donnés à lire directement sur le support physique où ils sont inscrits mais à l'écran, « imaginaire de verre et de lumière » ou sur support papier, « imaginaire d'encre et de papier », quand ils sont imprimés. L'écran constituerait alors le support matériel d'une écriture éphémère, détachée de son support physique d'inscription, un lieu d'accueil passager d'un écrit devenu « texte nomade²³⁷ ».

236. Souchier, Emmanuël (2000), « De la lettrure à l'écran. Vers une lecture sans mémoire ? », « Mnémotechnologies – texte et mémoire », *Texte*, n° 25-26 (coordonné par F. Schuerewegen), Trinity College, université de Toronto, Canada. P. 47-68. Le passage auquel nous faisons référence se situe p. 56-57.

237. Souchier, Emmanuël (1999), « Histoires de page et pages d'histoire », *L'aventure des écritures, La page*, Bibliothèque nationale de France, (sous la dir. de Anne Zali).

Nous faisons l'hypothèse que c'est justement pour pallier le déficit d'un support matériel stable et perceptible par l'utilisateur que le texte communiqué *via* les supports numériques trouve un support métaphorique dans les « pages-écran » figurées en bureau, en ville, en corps... Ces métaphores ancreraient le texte et l'acte de communication en un espace mémorisable et transformeraient le lieu en espace, à savoir, selon Michel de Certeau, en « un lieu pratiqué », anthropologique, existentiel qui fait de l'utilisateur un « être situé par un désir²³⁸ ».

Pour traiter ces questions, la nature spécifique de l'objet de nos recherches nous a amenée d'un point de vue méthodologique et conceptuel à nous défaire des systèmes sémiotiques greimassiens et à leur préférer une sémiotique ouverte à des concepts issus de disciplines et de courants de pensées différents, quitte à les reconsidérer pour faire émerger une approche sémiotique cohésive et cohérente par rapport à son objet.

Nous interrogeons les relations du texte et de l'écran, dans nos travaux²⁴⁰, à partir des concepts d'*interface* et de *support*. Afin de comprendre les enjeux énonciatifs à l'œuvre dans les interfaces graphiques de sites web et applications, nous avons mis à l'épreuve les concepts d'*expérience* et d'*ethos*.

3.1. Les concepts d'*interface* et de *support*

3.1.1. La « page-écran » constitue-t-elle une interface entre l'utilisateur et les textes des sites web ?

Le terme d'« interface » désigne un dispositif permettant des échanges d'informations entre deux systèmes. Pour le dire autrement, une interface est un support qui offre à ses usagers l'interaction avec un système, un ordinateur, d'une part par l'entrée d'instructions qui permettent

238. Cf. Certeau, Michel de (1990), *L'invention du quotidien*, Tome 1. Arts de faire, Éd. Gallimard, collection « Folio essais », Paris. P. 173-174.

240. Nous renvoyons le lecteur, pour cette troisième partie, à notre ouvrage : Pignier, Nicole et Drouillat, Benoît (Juin 2008), *Le webdesign. Sociale expérience des interfaces web*, Hermès Lavoisier, collection « Forme et sens », Paris et à l'article suivant : Pignier, Nicole (2009), « Sémiotique du webdesign : quand la pratique appelle une sémiotique ouverte », *Communication et langages*, revue internationale dirigée par Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, n° 159, mars 2009. P. 91-109. Voir Travaux [N°29] de notre bibliographie personnelle mais aussi [N°36].

à l'utilisateur de manipuler le système, et d'autre part, en sortie, par la représentation des effets des actions de l'utilisateur sur le système. Or, la « page-écran » des sites web désigne, ainsi que le précise Guy Barrier, l'espace de représentation de l'information et l'espace d'accès à l'information. Selon lui, même si la « page-écran » n'est pas un espace matériel comme l'interface de la machine, elle est un espace de médiation²⁴¹.

Le chercheur explique : « Ce terme [...] désigne à l'origine un dispositif qui constitue un intermédiaire convivial et fonctionnel entre l'homme et certaines tâches à accomplir. [...] Un site Internet est également une forme d'interface graphique [...]. » Nous souscrivons à cette définition en ajoutant que la « page-écran » permet à l'utilisateur d'agir sur l'information des sites web, de travailler l'information tout en percevant l'effet de ses actions. Précisément, nous pouvons dire que la communication *via* les sites web suppose plusieurs niveaux de médiation, avec, chaque fois, un niveau d'interface correspondant :

- l'interface de la « page-écran » des sites web non prise en compte par Emmanuel Souchier ;
- l'interface de la « page-écran » du logiciel ou du « navigateur » ;
- l'interface de la machine.

À regarder de près certaines « pages-écran » telle la « page d'accueil » du site web mis en ligne pour les 25 ans de l'association Handicap International, on remarque que la fonction d'interface n'est plus seulement pensée d'un point de vue utilitaire ou technique mais d'un point de vue anthropologique, comme lieu de contact entre des corps qui communiquent, à savoir le corps du texte, le corps de l'utilisateur. La « page-écran » sur le site web de Handicap International est un corps de couleur noire sur la peau duquel s'inscrit le texte et le parcours de l'utilisateur dans le texte. Telle une peau, la « page-écran » permet à l'utilisateur de parcourir le corps figuré et le texte qu'il contient à distance, *via* l'écran.

241. Barrier, Guy (2000), *Internet, clefs pour la lisibilité*, collection « Formation permanente », ESF éditeur, Paris. P. 15-16.



Fig. 15. Exemple d'une métaphore d'interface sur le site de Handicap International :
www.handicap-international-25.org

La « page-écran » du site web est ici un lieu d'échange entre humains. En l'occurrence, elle met en scène une expérience coénonciative affective et pas seulement documentaire sur les tremblements de terre, famines, elle appelle l'utilisateur à s'impliquer dans le texte et à se projeter en tant que citoyen capable de s'émouvoir et de se mobiliser.

Sans forcément emprunter la métaphore du corps, la fonction d'interface que joue la « page-écran » des sites web et applications dépasse très souvent la portée purement technique ou ergonomique qu'on lui attribue généralement pour créer un espace emprunt d'un imaginaire et d'un lien social spécifiques, tel le carnet d'adresse présent sur la tablette tactile iPad (figure 16). En l'occurrence, la « page-écran » ne se constitue plus d'objets schématisés en icônes comme dans le bureau de Windows ; ici la métaphore du carnet cousu main garde les détails visuels de l'objet avec une précision telle qu'elle génère un effet de toucher ; elle invite l'œil à toucher l'objet qui se veut un modèle structurant mais aussi une substance, un corps.

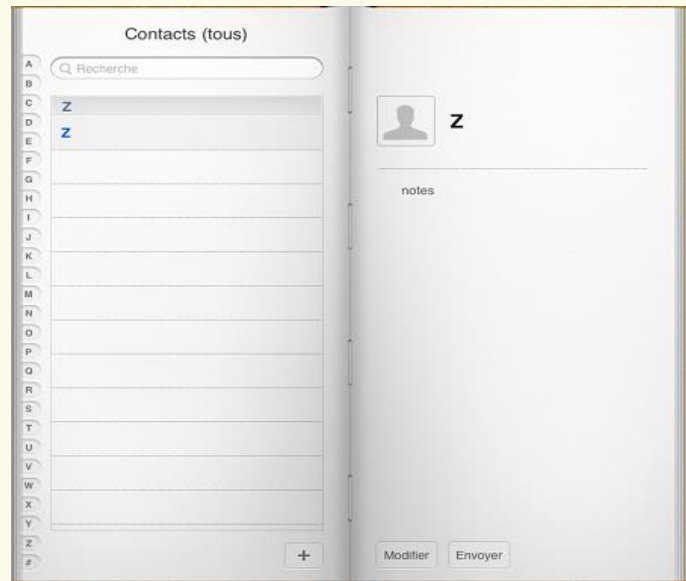


Fig. 16. La métaphore du carnet dans l'application carnet d'adresses présente sur la tablette iPad.

De nombreuses occurrences de « pages-écran » nous invitent donc à prendre en compte les effets de sens possibles pour l'utilisateur. L'interface devient ainsi un concept, un moyen de préciser la portée relationnelle et culturelle que chaque « page » peut instaurer et offrir.

3.1.2. La « page-écran » est-elle un support ?

Le concept de *support* fait dialoguer entre elles la linguistique et la psychanalyse. Les travaux d'Isabelle Klock-Fontanille renvoient, certes par métaphore, aux travaux du linguiste Guillaume, qui distingue le *support*, chose dont on parle, et l'*apport*, ce que l'on en dit²⁴². Le linguiste parle encore des marques de la personne en tant que *support formel*. Isabelle Klock-Fontanille reprend la distinction support/apport mais en lui assignant une autre signification ; l'apport, c'est le texte, le support, c'est :

- le matériau requis pour inscrire le texte – *support matériel* ;
- le mode d'organisation du texte sur la surface délimitée – *support formel*.

Guillaume a recours aux concepts *apport/support* pour comprendre le système de la langue et plus précisément, de la langue mise en discours²⁴³. De la même manière mais avec des contenus

242. Neveu, Franck (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris. P. 275.

243. Il s'agit, chez Guillaume, de décrire « la relation couverte par le mécanisme d'incidence qui règle l'assemblage des constituants en discours » (Neveu, 2004 : 275).

différents, Isabelle Klock-Fontanille a recours à ces concepts pour préciser le système des écritures anciennes :

« Nous voudrions considérer le support comme un élément de la construction de la signification, une signification qui serait différente, mais complémentaire de celle du texte considéré de manière indépendante. Cela nous amène par conséquent à appréhender le support et le texte comme des objets sémiotiques d'écriture²⁴⁴. »

Précisément, c'est le support formel qui permet au support matériel de se transformer en élément de signification quant à l'interprétation des textes.

Dans les travaux de Jacques Fontanille, le concept de *support* emprunte en outre à la psychanalyse, et notamment aux écrits de Didier Anzieu. Le sémioticien rappelle que toute énonciation, orale ou écrite, nécessite un support pour se faire. Le corps peut servir de support à la danse, au chant, mais aussi, délimité à une partie – la main par exemple –, il peut servir de *surface d'inscription* de remplacement ; faute de papier, on peut écrire sur sa main. En l'occurrence, le corps est un support non pas coupé du sujet d'énonciation mais qui lui est lié : « Tous les supports externes sont des figures déplacées, par métaphore, métonymie ou toute autre opération, en somme des prothèses d'écriture que se donne ce corps énonçant par débrayage énonciatif²⁴⁵ ».

Envisager le corps comme support d'origine de l'énonciation, c'est en quelque sorte se rapprocher de la thèse de Didier Anzieu pour qui, le corps, plus précisément la peau, a parmi ses autres fonctions celle de *surface d'inscription* dans laquelle sont supportés et enregistrés les signes-traces de l'interaction du corps et du monde. D'après le psychanalyste, le corps est un support d'origine ; y sont produits les premiers signaux élémentaires à destination d'autrui²⁴⁶. Dans cette mesure, on peut dire que le corps noir figuré sur le site web de l'association Handicap International dans les plis duquel s'inscrit le texte ne fonctionne pas seulement comme un lieu d'échange entre l'utilisateur et l'annonceur mais comme une surface d'inscription de tous les

244. Klock-Fontanille, Isabelle (2005), « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », in *L'écriture entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris. P. 29-52. Citation P. 43-44.

245. Fontanille, Jacques (2005), « Du support matériel au support formel », in *L'écriture entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris. P. 183-200. Citation P. 195.

246. Anzieu, Didier (1994), *Le Penser, du moi-peau au moi pensant*, Éd. Dunod, Paris. P. 137.

malheurs du monde : tremblements de terre, conflits armés, maladies invalidantes, exclusion, grande pauvreté... (fig. 15).

En ce qui concerne les travaux scientifiques sur les textes numériques, le concept de *support* est employé pour recouvrir une réalité distincte selon les chercheurs. Jacques Anis appelle *support matériel* la bande magnétique qui sert d'inscription au texte sous forme de codes. Pour lui, l'écran est une *surface d'inscription* et non un *support*. Cette acception n'est pas la même que celle donnée par Emmanuël Souchier pour qui il existe bien, certes, un support physique de l'écriture numérique : la bande magnétique, le disque dur... mais ce dernier se dédouble en un autre support perceptible : l'écran²⁴⁷. Celui-ci est le support où :

- s'affiche la matérialité de l'écriture – c'est donc l'équivalent d'un support matériel de l'affichage du texte – nommé par le chercheur « écran de verre et de lumière » ;
- le texte trouve un cadre, une forme. L'écran donne au texte, selon Emmanuël Souchier, son *sens formel*. C'est le premier constituant du support formel des textes numériques dans lequel s'emboîte un autre espace formel, le « cadre-logiciel ».

Jacques Fontanille, de son côté, lève les confusions potentielles en expliquant que les textes *via* les médias informatiques nécessitent deux supports :

- un support « interne » et imperceptible constitué à la fois d'un support matériel digital ou autre et d'un support langagier, celui du code informatique ;
- un support « externe » et perceptible, l'interface de la « page-écran », qui comporte à la fois un support matériel (un écran et une technologie d'inscription lumineuse), et un support formel (celui de la « page-écran » [du logiciel])²⁴⁸.

3.1.3. Comment, selon nous, s'articulent les différentes fonctions de support de la « page-écran » ?

247. Voici ce que dit Emmanuël Souchier à propos du cadre-écran : « Sans limites il ne saurait y avoir d'écriture, non plus du reste que de culture. Limites, cadres, marges... ont pour fonctions indicelles et matérielles de borner l'écriture, de l'identifier. Là est l'écrit. [...] La naissance de l'écriture a maille à partir avec le quadrillage géométrique de l'espace, le cadastre et la géométrie [...] » Cf. Souchier, Emmanuël (2000), *op. cit.* P. 49.

248. Cf. Fontanille, Jacques (2005), *op. cit.* P. 191-192.

Un regard attentif sur les textes de notre corpus a permis d'affiner ces acceptions qui se recourent en partie. Effectivement, une des spécificités des textes numériques est l'emboîtement des supports :

- **supports matériels physiques** : le support magnétique, électronique ; le support matériel d'affichage qu'est l'écran ;
- mais aussi pour les textes des sites web et applications, nos travaux ont permis de mettre en avant la fonction de **support matériel d'inscription** sous forme de métaphore : les « pages-écran » ont en autres la fonction de métaphores d'interface. Le texte trouve en elles un support matériel figuré, celui de la page papier A4 mais aussi des métaphores de supports matériels plus originaux tels le corps noir du site de Handicap International (figure 15), la scène sur le site web de Jean-Paul Gaultier²⁴⁹.
- **supports formels** : le langage informatique, pour Jacques Fontanille, est un moyen de formaliser le texte en le codifiant le « cadre écran ». Le « cadre logiciel » dont parle Emmanuel Souchier formalise aussi des espaces formels des textes. Mais il ne faut pas oublier l'espace formel de la « page-écran » qui peut être une grille par colonnes, une grille hiérarchique, un carrousel tel le support formel de l'application du Quai Branly pour tablette tactile iPad (fig. 17), un ensemble de cadres ou des formes plus imprécises telles ces courbes sinueuses qui épousent le corps en page d'accueil du site de Handicap International. Dans les figures 17 et 18, le carrousel vient donner au parcours de travail un aspect dynamique, ludique qui balaie d'un revers de main l'image austère des musées.

249. Cf. www.jeanpaul-gaultier.com

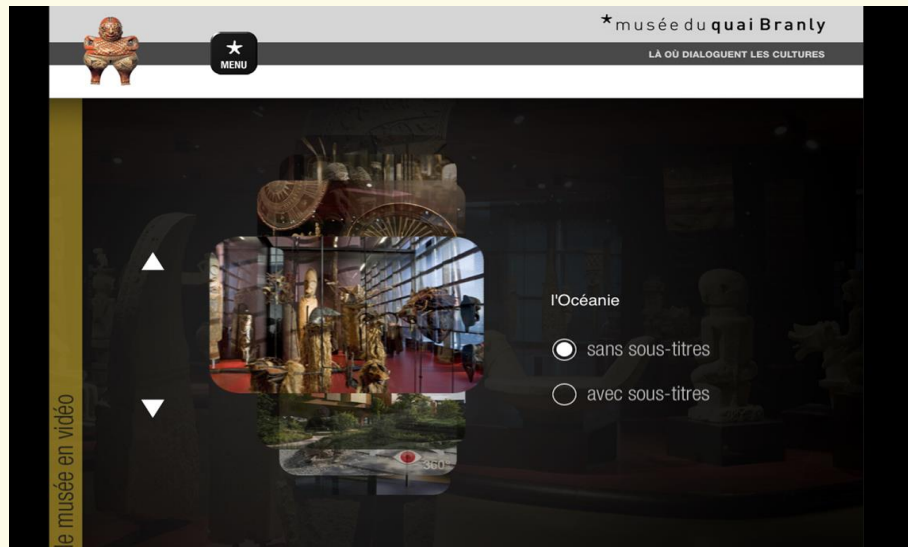


Fig. 17. Le carrousel, support formel de la partie vidéo de l'application du Quai Branly pour tablette tactile iPad.

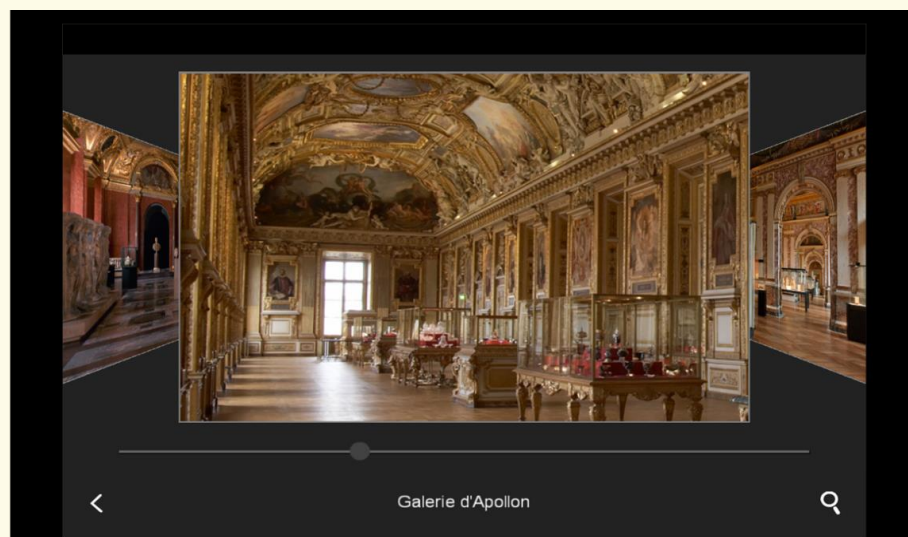


Fig. 18. Le carrousel, support formel de la partie vidéo de l'application Le Louvre pour tablette tactile iPad.

Ce principe d'organisation fait partie des supports formels qui permettent d'intégrer dans une même page une quantité de texte supérieure à la capacité d'accueil de la page sans surcharger cette dernière pour autant. Le mode « carrousel » ne permet pas de voir la totalité du texte ; tandis qu'une partie est mise sous les yeux, l'autre reste en suspens ; en cela, ce mode invite à une communication fondée sur l'attente et le suspense, le fait de ne pas pouvoir tout consulter d'un seul coup d'œil étant censé inciter le co-énonciateur à vouloir voir ce qui se dérobe au regard.

Cela, en jouant sur le principe passionnel du « moins je peux, plus je veux ». Le « carrousel » prend le statut d'une forme-signe ; le principe du défilement donne tour à tour au texte une fonction de texte dévoilé et une fonction de texte en attente.

En outre, ce mode a le statut d'une forme-trace dans la mesure où il réactive des expériences collectives et/ou individuelles non plus issues de la culture graphique du support papier mais de pratiques ludiques et architecturales. En effet, le mot « carrousel », issu de l'italien *carosela*, désigne à l'origine, au XVI^e siècle, à Naples, un jeu dans lequel des cavaliers lançaient des pointes de roseau ou des balles de craie, en forme de tirelires, lesquelles s'appelaient en napolitain *carusiello*, mot dérivé de *caruso*, « tête rasée », parce qu'on donnait aux tirelires cette forme. Aujourd'hui, le mot désigne une parade où des cavaliers exécutent des évolutions variées mais aussi un manège forain de forme circulaire. Le principe de mouvement circulaire propre au manège forain a été repris en design d'objet, en design architectural. Mais en même temps, chaque nouvelle occurrence du carrousel s'inscrit dans un *tracé* à partir duquel se renouvelle sans cesse la mise en scène de cette figure.

Les textes des sites web ne peuvent se concevoir en objet sémiotique que si l'utilisateur effectue un parcours physique, gestuel en leur sein. Or ce parcours ne peut s'effectuer directement de la main de l'utilisateur au texte ; il est médié par la machine-ordinateur, téléphone portable, etc. – et ses éventuels périphériques, par la fonction d'interface de la « page-écran ». Le travail des textes en ligne nécessite donc un support que nous nommons :

- **support *ergodique***, en reprenant du chercheur et designer américain Espen J. Aarseth (1997) le qualificatif « ergodique », du grec *ergon* et *hodos* qui signifient respectivement « travail » et « chemin ». Le support *ergodique*²⁵⁰ relève de la « page-écran » et de la machine. En tant qu'interface graphique ou lieu d'échange, la « page-écran » doit favoriser le parcours de l'utilisateur dans le texte ; en tant qu'interface matérielle, la machine et ses périphériques permet de réaliser les modes d'action de l'utilisateur sur le texte prévus dans l'interface graphique.

250. Nous ajoutons un « h » à « ergodique » pour rétablir l'étymologie « *hodos* », selon les conseils d'Isabelle Klock-Fontanille, philologue. Le concept de *principe ergodique* nous paraît plus pertinent que celui de *principe de navigation*, ce dernier renvoyant métaphoriquement à une pratique et à un imaginaire d'exploration présents *via* les icônes ou les logos de certains moteurs de recherches ou « explorateurs » mais pas forcément adéquats à la représentation de tous les dispositifs proposés pour parcourir un texte.

Pour préciser les objets sémiotiques de notre corpus, la manière dont ils se constituent en système de sens pour l'utilisateur, la référence au concept de Guillaume n'a pas d'efficacité. En revanche, la référence au concept de *support* tel que Jacques Fontanille pense ce dernier, en faisant le lien entre sémiotique et psychanalyse, a un atout majeur. En effet, elle permet de penser le mode énonciatif de la « page-écran » : comment ses fonctions de supports formel, matériel figuré, ergodique sont-elles mises en œuvre ? Se fondent-elles sur un rapport de distanciation ou au contraire d'intimité avec l'énonciateur²⁵¹ ? À quelles expériences et pratiques culturelles du texte ces modes énonciatifs invitent-ils ?

3.2. Le concept de *sociale expérience*

Le concept que nous choisissons en l'occurrence recoupe en partie un concept déjà opératoire dans l'analyse des pratiques sociales. Il est en fait l'union de *Faire social* et d'*expérience*. Pour l'anthropologue François Laplantine²⁵², une pratique sociale n'est pas un fait, un objet, mais un acte dynamique, un processus qui prend son sens pour l'utilisateur comme pour l'observateur dans le Faire qui le sous-tend et l'accompagne. Être attentif au Faire social, c'est non pas considérer une pratique dans son seul objectif ou dans son résultat, mais c'est l'appréhender dans sa mise en œuvre, avec sa sensibilité culturelle. En quoi la présentation des informations relatives au chocolatier parisien Patrick Roger (fig. 19. et 19.1), sur le site composé par les agences parisiennes Musa Machina et Ici La Lune, se veut-elle événement pour les usagers en adoptant une fresque pour support matériel d'interface et, pour support ergodique, un parcours dans le texte non conventionnel, surprenant ? L'interface des « pages-écran » est à envisager non pas

251. L'énonciation ne va pas à sens unique, elle n'est pas l'expression de la pensée de ceux qui, énonçant, s'adresseraient à un destinataire passif. L'utilisateur d'une « page-écran » est impliqué mentalement et physiquement, il interagit avec l'interface et le texte, il convoque lui aussi ses pratiques et sa culture. En suivant le linguiste Dominique Maingueneau, lui-même inspiré par le linguiste Culioli, nous dirons que l'utilisateur d'une « page-écran » est un *co-énonciateur*. « Employé au pluriel et sans trait d'union, coénonciateurs désignera les [différents] partenaires du discours. » Cf. Maingueneau, Dominique (1998), *Analyser les textes de communication*, coll. « Lettres sup », Dunod, Paris, p. 40). Nous pouvons même dire qu'il est un *co-énonciateur*, dans la mesure où l'interface des « pages écran » l'invite à jouer des rôles, à vivre une pratique de communication plus ou moins singulière.

252. Laplantine, François, op. cit., p. 119.

seulement comme un outil mais comme une scène, un espace de partage et de manipulation de l'information qui renvoie, par sa manière de communiquer et de proposer la communication, à une manière d'être, d'agir, de vivre en société.

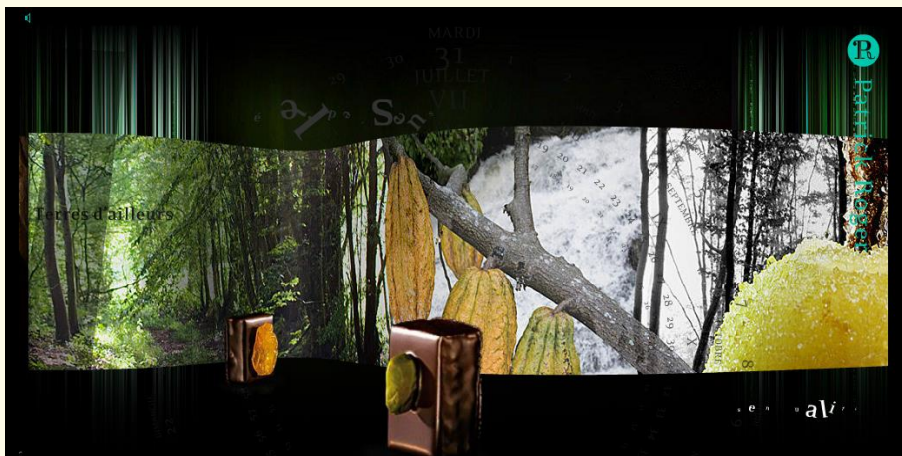
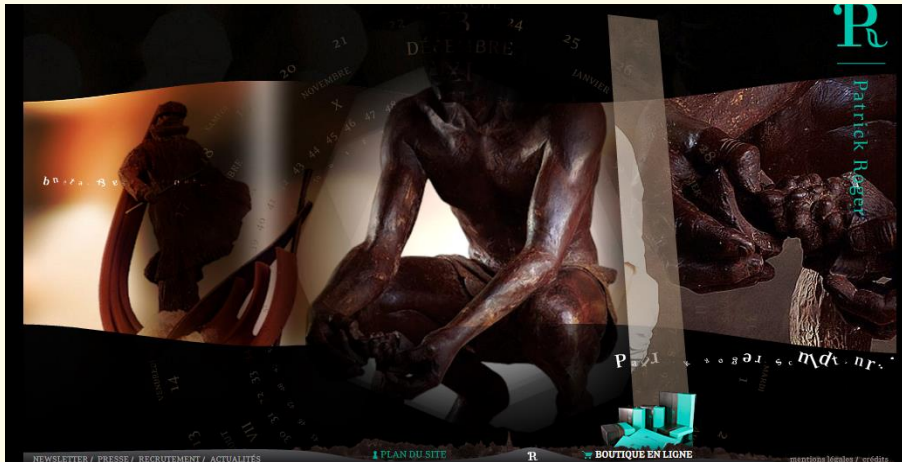


Fig. 19. et 19.1. Le site du chocolatier parisien Patrick Roger adopte une fresque en tant que support matériel de son interface, www.patrickroger.com

Nous formulons le concept *sociale expérience* pour faire écho au « Faire social » chez François Laplantine. Nous changeons l'ordre nom-adjectif attendu pour éviter la confusion avec l'expression Web social. En effet, notre concept n'a rien à voir avec l'expression en vogue qui décrit les parcours participatifs, où chacun peut, par exemple, catégoriser l'information *via* des mots-clés insérés dans un « nuage de mots-clés », où chacun peut partager de l'information, en ajouter, en envoyer, en modifier, etc. comme le proposent les interfaces des sites de partages de photos, de vidéos, de textes.

Galvaudé aujourd'hui, le mot « expérience » est employé par les uns pour signifier la prise en main de l'interface, l'accessibilité qu'elle offre. C'est ce sens qui est retenu dans l'expression *user experience* ou expérience-utilisateur. Pour d'autres, le terme est employé pour signifier des sensations, du vécu personnel dans l'acte de consommation. C'est ce sens que retient l'expression *experience design*²⁵³. Pour nous « expérience », du verbe latin *experior* (faire l'essai de, mettre à l'épreuve) signifie mettre à l'épreuve les co-énonciateurs en les réunissant dans une scène qui propose un vivre ensemble avec des valeurs et un ancrage culturel spécifiques. C'est donc non pas dans une acception ergonomique, pas plus que dans une acception psychologique que nous utilisons ce terme mais dans le sens d' « expérience énonciative éditoriale ». L'expression composée du concept que nous mettons en place peut facilement être traduite en anglais par « *social experience* », sans perdre sa substance ni sa résonance phonétique.

Le qualificatif « sociale » signifie en l'occurrence ce qui est fait pour vivre en société, conformément à la signification du mot latin *socialis* duquel est issu l'adjectif. Placé devant le substantif, il permet de mettre en exergue le complément du nom « expérience ».

Le texte « contenu » est ainsi englobé dans un espace-temps du vivre ensemble que l'interface des « pages-écran » met en scène ; elle doit faire adhérer l'utilisateur physiquement et mentalement à une scène culturelle. En cela, il nous faut appréhender comme une scène de vie culturelle qui engage chacun de nous aussi en tant qu'*homo communicans*. Cette thèse nous conduit à ne pas seulement utiliser le terme « expérience » en tant que concept repris de l'ergonomie pour signifier la prise en main de l'interface, l'utilisation matérielle et l'action sur le système, mais à lui donner une signification plus large. L'expérience que l'interface des « pages-écran » nous invite à

253. *L'experience design* est une pratique dans laquelle le design d'un espace, d'un objet, ou d'un service est envisagé sous le prisme de la perception sensible, de l'implication, et des horizons d'attente des consommateurs envers une marque. Holistique, c'est-à-dire englobante, elle s'incarne par l'intervention de multiples disciplines (architecture, design produit, design interactif, design de service) en prenant en compte le contexte du consommateur. Au sein de l'AIGA, aux États-Unis, ce concept se substitue à celui de design interactif pour décrire les activités du design numérique.

D'après Ralph Ardill, sur le site du design council, « A holistic, multi-disciplinary and multi-sensory way of bringing to life the essence of a brand, product or service ».

en.wikipedia.org/wiki/Experience_design

www.design-council.org.uk/en/About-Design/Design-Disciplines/Experience-design/

faire du texte se fonde sur une manière de communiquer qui pose la question de la sensibilité, de l'agir et de l'être, véhiculés par les supports formel, matériel, ergodique qu'elle propose.

Pris dans un sens de forme de vie culturelle, de vie sociale, ce concept nous invite à comprendre les effets de sens présents dans la représentation imaginaire et morale des co-énonciateurs, cet *ethos* mis en scène dans les interfaces des « pages-écran ». Les ergonomes et les chercheurs en sciences de l'information et de la communication ont déjà montré la complexité de la relation entre l'homme et la machine médiatique. Loin de solliciter l'utilisateur dans une expérience seulement instrumentale ou mécanique, cette relation engage l'homme dans une dimension socio-culturelle, symbolique. Dans cette lignée, nous souhaitons préciser les dispositifs et les opérations qui fondent l'expérience culturelle des textes en ligne.

3.3. Le concept d'*ethos*

Le concept d'*ethos*, que nous utilisons en dialogue avec celui de *sociale expérience*, nous est fort utile pour appréhender l'interface des « pages-écran » non pas seulement comme une organisation d'informations et d'instructions mais comme l'espace où l'énonciateur éditorial met en scène le texte, invitant ainsi le co-énonciateur à adhérer à la manière de communiquer. C'est ainsi que les annonceurs, les éditeurs de presse en ligne, entre autres, cherchent plus ou moins intensément, à travers les interfaces des « pages-écran », à mettre en scène leur *ethos*, un Faire social, une représentation morale et imaginaire qu'ils nous invitent à adopter. Citons l'*ethos* artistique sur le site web du chocolatier Patrick Roger cité ci-dessus (cf. figures 19-19.1). Le texte se présente sous la forme d'une fresque que l'on peut parcourir horizontalement ; toutes les rubriques du site s'insèrent dans un même support en forme de fresque. Ainsi, l'utilisateur peut passer d'une rubrique à l'autre de façon continue.

En l'occurrence, l'écran est figuré non pas par une « page-écran » mais par une superposition fluide, mouvante de supports matériels ; un fond noir qui peut évoquer un mur accueillant une fresque mais aussi un paysage dans lequel est incrustée la fresque, cette dernière accueillant à son tour le texte composé de sculptures, de photos, de vidéos, de textes verbaux qui semblent tantôt gravés, tantôt collés sur leur support. Ici, point de formes rectilignes, des absences de cadres délimités, voire des hors champs. L'orchestration des différents supports matériels se fonde moins sur une contiguïté par emboîtement géométrique que sur une contiguïté par glissements, glissements obliques, glissements dans le champ de profondeur, glissements horizontaux.

Les organisations formelles des textes ne sont pas pensées comme formes géométriques, canons ou formules, arrêts brusques d'une vie mobile, mais les entours ondulés de la fresque, les

modulations des volumes, les fondus enveloppent, nuancent les tracés, les brèches, interstices et, ce faisant, assurent une certaine continuité plastique dans la discontinuité des formes. C'est avec un même jeu de tensions entre formes continues et discontinues que les créations sonores viennent davantage envelopper l'utilisateur que l'accompagner dans son parcours au fil du site. Des mouvements de glissement, de fluidité gèrent les passages d'un support matériel à l'autre, d'une forme à l'autre mais aussi les métamorphoses des matériaux. Ce faisant, ce jeu énonciatif entre effervescence et évanescence de formes visuelles et sonores discontinues met en scène un *ethos*, c'est-à-dire une force de caractère du créateur-énonciateur, plein de contrastes harmonieux, de paradoxes maîtrisés tels ces styles de design sonore en tension entre une esthétique rock'n roll et une esthétique digne d'un virtuose classique.

De la confrontation entre les différents supports matériels et formels, entre les différents textes, naît, *via* une rhétorique de glissement et de métamorphose, une expérience insolite du texte dédié à l'artiste chocolatier. La fresque, le paysage sont ici, comme le matériau que travaille Patrick Roger, le chocolat principalement, donnés tels des supports éphémères, changeants et non plus durables, stables ainsi que peuvent l'être une peinture sur un mur, une gravure ou une sculpture dans la roche. Cet écho à des modes de communication ancestraux est paradoxalement empreint de l'instabilité des supports et des textes propre au Web mais aussi au sucre, au chocolat.

L'*ethos* est en quelque sorte la force de caractère, le système de valeurs qu'un acte d'énonciation met en œuvre. Ce concept, issu de la rhétorique classique, désignait à l'origine les traits de caractère que l'orateur devait montrer à l'auditoire pour donner de l'autorité à ce qu'il disait, pour garantir son discours. Le linguiste Dominique Maingueneau explique que dans tout énoncé, produit par une instance énonciative plus ou moins complexe, la manière d'énoncer permet à l'utilisateur – le co-énonciateur – de construire une représentation de l'énonciateur, de sa manière d'être²⁵⁴.

Bien que très ancien et légèrement repensé par le linguiste, ce concept n'est pas *usé* pour autant. Bien au contraire, Pierre Ouellet, nous l'avons déjà relevé, désigne par *ethos* énonciatif la « posture intersubjective » de l'énonciation qui vise le partage, avec le co-énonciateur, d'une « tonalité affective ou sensitive du discours »²⁵⁵. En écho à la conception que Pierre Ouellet se fait de l'*ethos* au sein du texte, nous interrogeons l'*ethos* que l'énonciation éditoriale met en place au sein

254. Maingueneau, Dominique, *op. cit.*, p. 79-82.

255. Ouellet, Pierre (2000), Présentation de *Le trop et le trop peu, une esthétique des extrêmes*, *op. cit.*, p. 9-10.

des « pages-écran ». Cette représentation se veut alors morale au sens de manière de vivre en société, au sens de forme sociale relationnelle et non au sens de normes moralisantes visant à définir les fins des actions des hommes. L'*ethos* donne corps à une représentation morale non moralisante, imaginaire, de la marque *via* l'énonciation éditoriale. Sur son site, le quotidien espagnol El País²⁵⁶ manifeste un *ethos* d'énonciateur lettré, sensible d'une part à la variation rythmique du mode d'organisation de l'information, la colonne de texte centrale, moins large que les colonnes gauche et droite, venant rompre la monotonie, sensible d'autre part à la mémoire du support papier, la typographie avec empattement, liée à l'édition papier pour des raisons de lisibilité, est en l'occurrence utilisée dans l'interface « graphique » pour ancrer l'énonciateur dans une tradition médiatique qu'il a su perpétuer et qui le porte garant de son énoncé.

256. Cf. www.elpais.com/

match.com Ana está conectada ahora en Match.com

hoteles España & Europa No pagues más a Telefónic a!

Jueves, 16 de agosto de 2007 actualizado a las 10:49h

EL PAÍS.COM

Inicio | Internación | España | Deportes | Economía | Tecnología | Cultura | Gente y TV | Sociedad | Opinión | Blogs | Participa | buscar

Videos | Fotos | Gráficos | Audios | Índice | Lo último | Lo más visto | A fondo | Archivo | Mi País | Servicios | Clasificados | ELPAISplus | Edición impresa

TIEMBLA LA TIERRA FRENTE A LA COSTA

Un fuerte seísmo deja 337 muertos y un millar de heridos en Perú

39 comentarios
El terremoto, de magnitud 7,9, ha tenido su epicentro frente a la costa. Más de mil personas resultaron heridas - Exteriores no tiene constancia de que haya españoles entre las víctimas - Un equipo español de bomberos parte hoy para ayudar en el rescate

La tierra tiembla, estamos bien
Audios: Un testigo cuenta el seísmo
¿Está ahí? Cuestalo - Cronología: Terremotos desde 1990 - Video: "La casa tembó, todo el mundo corría por la calle"

SHAKING WEAK STRONG SEVERE

Fotogalería: Tiembla Perú - Animación: Terremotos

ibex 35 -2.25% EuroStoxx 50 -2.35% CAC 40 -2.55% Dow Jones -1.29%
N. Mercado -2.61% S&P 500 -1.39% Nikkei -1.96% Nasdaq -1.91%

VER CORTEJONES

INQUIETUD EN LAS BOLSAS

Los mercados europeos siguen en caída libre

El ibex 35 cae más de un 2%, en línea con el resto de bolsas europeas. - Tokio y Nueva York cierran en rojo
La banca europea pierde casi el 10% de su valor
El Dow Jones pierde los 13.000 puntos por primera

La sangre no era de Madeleine

3 comentarios
Los restos hallados en el piso en el que desapareció la menor pertenecen a un varón, según 'The Times'

Elvis está vivo y va a tocar
La tecnología hace posible que el cantante 'participe' en un concierto homenaje 30 años tras su muerte

De como El Vaticano y la CIA alteran la realidad en Internet

62 comentarios
La Wikipedia pone en marcha una herramienta para hallar cambios en sus entradas con fines particulares

Rescatados en Almería 66 'sin papeles' que viajaban en patera

La embarcación ha sido remolcada al puerto de Adra. Son de origen magrebi y mayores de edad

Al PSOE no le salen las cuentas

62 comentarios
La falta de apoyos en el Congreso amenaza los Presupuestos de Zapatero para 2008
Sanz pide que UPN tenga un grupo propio en el Congreso

Para explicar la globalización

Cuando un defecto alcanza a 46 millones de baterías, deja de ser un defecto...

Treinta años sin oír 'guau'

28 comentarios
En 1977, una antena para buscar vida extraterrestre captó una intrigante señal
¿Algún avistamiento? Cuéntanoslo

YO PERIODISTA

Un orinal milenario en la Asturias del XXI

JESÚS HEREDIA

Colombia permite a una senadora contactar con las FARC

El objetivo es alcanzar un acuerdo para liberar a políticos y militares secuestrados

Irak eleva a 500 las víctimas mortales del atentado del martes

68 comentarios
Cuatro camiones bomba explotaron en el norte del país en el peor ataque desde 2003
Cronología: Los peores atentados
Video: Atentado de Al Qaeda

El Prat necesita hacerse mayor

Los tres aeropuertos catalanes esperan su ampliación, mientras crecen los pasajeros

¿Quién los rellena?

Los lectores rellenan los bocadillos de la viñeta muda de Jorge Crespo
La ganadora de ayer

Clasificados

Inmobiliaria | Motor | Empleo

TIPO	INMUEBLE	PROVINCIA
Comprar	Vivienda	León
Alquilar	Diciena	Lleida
Otra nueva	Garaje	Lugo
	Terreno	Madrid

HOY EN AMÉRICA LATINA

Menchú, expulsada por error

La candidata presidencial fue confundida con una vendedora ambulante en un hotel

Fig. 20. Interface du site d'El País, www.elpais.com

Ce choix typographique, à contre-courant des conventions d'ergonomie visuelle précisant que les typographies avec empattement manquent de lisibilité à l'écran, fait partie d'une manière d'énoncer qui se met en scène comme culture éditoriale. Cet *ethos* invite ainsi l'utilisateur à une pratique de lecture qui, loin d'être novice, se veut ancrée dans l'histoire de la presse écrite.

Nous remarquons au travers des supports formel, matériel et ergodique, à l'œuvre dans l'interface des « pages-écran », les constituants de cet *ethos*, comme les linguistes l'ont fait pour les

discours verbaux oraux ou écrits, avec les variables de débit, d'intonation, de choix des mots, des arguments, de rhétorique, etc., critères qui ne fonctionnent plus pour notre objet d'étude et qui doivent laisser la place à des critères adéquats aux « pages-écran ».

L'*ethos*, préfiguré dans l'interface graphique en tant qu'énonciation éditoriale, oriente le vécu culturel de la pratique de communication, c'est-à-dire la *sociale expérience* que l'utilisateur fait de la communication sur le Web. Il peut venir doubler, prolonger, contredire, ignorer... l'*ethos* énonciatif du texte « contenu » mais, dans tous les cas, il se rapproche, sans se confondre avec lui, de l'*ethos* énonciatif précisé par Pierre Ouellet :

« Il ne s'agit pas tellement d'une norme ou d'un idéal au sens strict mais de la manière d'être dans et de l'énonciation, c'est-à-dire des mœurs [...] ou, comme dit encore le mot *ethos* dans la langue grecque, des formes du vivre-avec ou de l'être ensemble [...]»²⁵⁷.

Dans un article à paraître intitulé « Regard sémiotique sur l'identité numérique des marques²⁵⁸ », nous expliquons qu'une des problématiques des marques est leur capacité à investir les objets numériques et les médias qui leur sont liés en s'adaptant à leurs spécificités tout en restant fidèle à leur *ethos*. C'est ce que nous appelons, en empruntant le concept de *médiagenie* à Philippe Marion, l'*e-médiagenie*²⁵⁹. Pour exemple, le journal *Paris-Normandie* (Figure 21) a voulu figurer parmi les premiers à proposer une application (gratuite) pour la tablette iPad, mais la mauvaise qualité typographique pour une lecture sur écran, les supports formels, le parcours ergodique n'offrent aucune valeur ajoutée par rapport à un simple fichier pdf.

257. Ouellet, Pierre (2001), *op. cit.* p. 3.

258. Pignier, Nicole (à paraître), « Regard sémiotique sur l'identité des marques », in Boutaud, Jean-Jacques et Berthelot-Guiet, Karine, *Sémiotique mode d'emploi*. Col. Espaces marchands, Paris, Le Bord de l'eau Éd. Voir Travaux [N°51] de notre bibliographie personnelle.

259. Nous ajoutons « e- » pour « électronique, numérique » au concept de *médiagenie*, tel que Philippe Marion l'a défini : « Toute forme de représentation implique une négociation avec la force d'inertie propre au système d'expression choisi. Cette opacité du matériau expressif constitue une contrainte pour que s'épanouisse la transparence relative de la représentation ». « La médiagenie est pragmatique, c'est une relation, une interaction, non pas un contenu. En outre, elle n'a de sens que dans une actualisation et un contexte historique donné. » Cf. Marion, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagenie des récits in *Le Récit médiatique*, Recherches en Communication, n° 7, université de Louvain. P. 61-88. Citation p. 86.

iPad 08:28 41%

2 L'événement Jeudi 1 juillet 2010

► **Vernissages. Le Festival Normandie Impressionniste**

Ils en pincent tous pour les



Il l'est imaginé, ils l'ont créé, ils ne pouvaient pas être l'ouverture officielle. Le 3 juin dernier, les créateurs de la première édition du Festival Normandie Impressionniste ont parlé d'une seule voix. Lors de l'inauguration de la grande exposition au Musée des Beaux-Arts de Rouen, Pierre Bergé, Jérôme Clément, Laurent Fassin, Alain Le Vray, Valérie Pourmyron, Jacques-Sylvain Klein ont lancé une seule impression : celle d'un coup de maître. Devant un parterre de médias nationaux et internationaux, la « devant tous » du Festival n'a pas eu besoin de s'agiter pour convaincre son auditoire. Mettre en avant l'impressionnisme au XXI^e siècle n'est pas un anachronisme. C'est un juste retour des choses. Un éclairage utile pour remettre en perspective un mouvement qui, au fil des années, s'est éloigné de sa terre d'origine. La Normandie n'a rien attendu. Elle retrouve en cet été 2010 la place qui lui revient de droit. Le monde ne s'y trompe pas. La fête est un rendez-vous.

JACQUES-SYLVAIN KLEIN

« Mon moteur ? Le soleil »

Il court, il court, le commissaire général du Festival Normandie Impressionniste. Depuis quelques semaines, Jacques-Sylvain Klein ne compte plus les kilomètres accumulés sur le bitume normand (« au moins 2 000 since compter les voyages en train vers Paris ») ni les expositions inaugurées de Lisieux à Verneux en passant par Dieppe, Clères, Le Havre ou Rouen (« environ plus d'une trentaine »). Attable en terrasse d'un café de Rouen, place du Vieux-Marché, un samedi matin, « avec un petit déjeuner et la lecture de *Maupassant et l'univers de Gulliver* », « JNK » s'accorde un bonheur simple avant d'assister à l'inauguration d'une nouvelle exposition, au Jardin des Plantes. Mais à quel carburant

Monsieur le commissaire général ? « Mon moteur ? C'est le soleil. Et le bonheur des gens qui s'investissent dans ce festival ». Un mois après son lancement officiel, Normandie Impressionniste a déjà trouvé son rythme de croisière. Et pourquoi n'a-t-il pas lâché au bord de la route culturelle ? « Le premier pari, c'est le nom de l'événement. Je pensais à expositions éclairées. C'est ma femme qui m'a soulevé le mot *Festival*. Dans ce terme, il y a fête », explique « JNK ». Et un électricien qui séduit. « Qui suppose ? C'est absolument incroyable, je découvre sans cesse des choses nouvelles. Lors d'un colloque, j'ai entendu parler d'un salon des arts *Incubateurs* qui s'est tenu à Rouen en 1885 ». Jacques-Sylvain Klein n'est sûrément pas un habitué de ses surprises. Car la fête impressionniste est loin d'être achevée...

T. E.

SOMMAIRE... SOMMAIRE... SOMMAIRE... SOMMAIRE... SOMMAIRE... SOMMAIRE... SOMMAIRE...

			
► Expositions Toute une région décline l'impressionnisme	► Médias Quand le monde nous regarde	► Rouen Les premiers pas de Gauguin	► Le Havre Degas chez Malraux
6-7	4	8	9

Fig. 21. Application *Paris-Normandie*

Dans ce cas, la trace scripturale laissée par le journal sur l'iPad repose sur l'absence d'un travail éditorial adéquat au nouvel objet numérique support de diffusion. À l'inverse, le journal *Metro* a proposé dès l'arrivée de la tablette en France une application gratuite hautement adaptée aux spécificités de l'objet aux niveaux :

- du support ergodique. On peut noter une grande facilité de repérage avec la combinaison d'un diaporama, d'un menu déroulant, d'un moteur de recherche, une lecture du texte sélectionné facilitée par un affichage exclusif (hormis le texte sélectionné, seul le menu reste sur le côté de l'écran), la possibilité de zoom ;
- du support formel. Le cadre dans lequel s'affiche le texte à lire est fixe, seul le « contenu » défile quand l'utilisateur le fait dérouler avec son doigt, pour faciliter l'attention de l'œil sur la partie à lire.



Fig. 22. Application *Metro*, texte déroulant dans cadre fixe

Donnant à l'utilisateur tout loisir mais aussi toute habileté de circuler dans l'application, de poser son attention sur la partie qu'il veut lire, l'application exprime non seulement une adaptation réussie au nouvel objet numérique mais aussi une continuité avec la pratique de l'information facile, rapide, gratuite, à lire dans des situations de mobilité que la marque véhicule sur ses autres supports : peu de texte, texte aéré, écrit en gros, beaucoup d'images. L'information à « consommer », sur l'objet du choix de l'utilisateur (journal papier, téléphone mobile, ordinateur, tablette tactile), sur le média de leur choix (journal, site, application, réseau social Facebook, micro-blog Twitter), telle est la pratique de lecture que propose *Metro*.

4. Une double orientation éditoriale en cours

En conclusion de cette partie, nous souhaitons faire deux remarques. D'une part, nous assistons à un mouvement d'industrialisation comme nous avons pu l'analyser par ailleurs dans un corpus de logiciels générateurs de documents numériques qui utilisent la métaphore des livres²⁶⁰. D'autre part, nous observons une dynamique de stabilisation des textes sur supports numériques.

Tout en remodelant les supports matériel, formel et ergodique des livres papier à des degrés divers, les logiciels générateurs de documents numériques se fondent sur une forme de vie, une sensibilité commune ; économie de travail et de temps (facilité de passer d'un pdf à un document en métaphore de livre et *vice versa*), optimisation des fonctionnalités, souci de rendement et de productivité (archivage, commentaires, recommandations du document, achat... sont possibles directement à partir de l'interface du document), standardisation (quel que soit le genre, quel que soit l'usage projeté du document, chaque générateur propose un même type de support matériel, un ou deux mêmes types de supports formels, un même type de parcours ergodique). Ces trois caractéristiques rappellent précisément la définition que Pierre Mœglin, cité et repris par Yves Jeanneret, donne de l'industrialisation.

Nous avons ici affaire à des modes de production de documents numériques, qui, s'ils héritent des supports traditionnels papier, notamment celui de l'objet-livre, en proposent une vision simplifiée pour des usages et des pratiques de productivité, d'accessibilité et de visibilité. Les travaux du projet TramedWeb orchestrés par Jean Davallon, nous l'avons vu, ont démontré précisément ce mouvement qui, s'il laisse une certaine mission éditoriale à des gens qui ne sont pas éditeurs, exerce un formatage certain sur les pratiques d'écriture. La disparité des strates et des acteurs ne permet plus de parler d'énonciation éditoriale.

Ce mouvement d'industrialisation va s'accroissant avec l'écriture de flux reposant sur les seules écritures computationnelles des « contenus » et écritures architextuelles qui automatiquement adapteront l'édition du texte au support d'affichage. C'est ce dont rêve Éric Scherer, directeur chez France Télévisions de la prospective, de la stratégie numérique et des relations internationales liées aux nouveaux médias :

« Et si les contenus médias étaient devenus liquides ? Difficiles à saisir, sans forme propre, fluides, s'écoulant librement, avec facilité et harmonie, d'une plate-forme à une autre, et en

260. Pignier, Nicole (2011), « Le modèle du livre dans les générateurs de documents numériques », *Protée*, 38-3 hiver 2010-2011. P. 73-80. Voir Travaux [N°40] de notre bibliographie personnelle.

épousant leurs formes. C'est l'impression que j'ai de la manière dont évoluent les nouveaux usages : de plus en plus, l'important n'est pas de posséder les contenus, d'en disposer physiquement, mais d'y avoir accès dans de bonnes conditions (*any time, any where, any how*) : « Les internautes téléchargent de moins en moins, et consomment de plus en plus en streaming. L'important, c'est l'accès à tout instant », à la maison, au bureau, en déplacement, nous disait en fin de semaine dernière à Berlin, Franck Herrmann, responsable produit chez Sony Ericsson²⁶¹. »

Se joue ici la primauté de l'écriture technique qui permet de coder les textes dans un langage informatique (mettre l'information en « boîtes noires » selon l'expression de Jean Davallon) lisible par tous les terminaux. Il s'agit de programmer totalement les modes d'affichage des textes en fonction des supports matériels, d'automatiser intégralement l'écriture éditoriale à laquelle travaille une équipe d'actants divers tels des graphistes, développeurs. Il y a dans cette forme de vie une volonté d'oublier, illusoirement bien entendu, le travail de médiation et d'oublier le statut du texte comme objet, corps-matériel physiquement palpable et stabilisé.

Cependant qu'il peut donner lieu à un choix du support d'affichage uniquement pratique pour interpréter le texte en tant que signification, ce processus éditorial peut aussi donner le choix à l'utilisateur du support matériel d'affichage, dans une motivation de perception affective, sensible et cognitive. Le processus éditorial, tout en s'automatisant, donne à l'utilisateur une mission ; non plus celle de « bricoler²⁶² » – au sens où Lévi-Strauss puis Michel de Certeau emploient ce terme – la mise en page du texte, son corps visible mais de bricoler son incorporation dans un support palpable, préhensible, qui ferait sens pour l'utilisateur. Cela offre la possibilité d'une réédition permanente des textes dans une relation de l'utilisateur au texte-objet complètement embrayée. L'écriture gestuelle consiste en l'occurrence à choisir le support et, ce faisant, à laisser l'utilisateur s'écrire en tant que co-énonciateur dans l'énoncé éditorial.

Si l'on écoute Rémy Bourganet, directeur du département de Recherches et Développement « design & user experience » chez Orange Vallée, on se rend compte que la question du « multi-écran » interroge justement l'importance, pour l'utilisateur, de l'ancrage matériel des énoncés. Le texte peut alors changer de statut ; d'un ensemble de signes porteur d'une

261. Cf. France Télévisions, « billet » d'Éric Schérer du 24 janvier 2011 :

<http://metamedia.fr/2011/01/24/medias-liquides-presque-gazeux/>

262. Bricoler, c'est faire avec les moyens du bord. Agencer des éléments existants d'une façon singulière pour en faire un « quelque chose » porteur de sens. Cf. Certeau, Michel de (1990), *L'invention du quotidien*, Tome 1, *op. cit.* P. 253.

signification il passe au statut d'objet de sens avec un ancrage sur un ou des support(s) matériel(s), spatio-temporels précis :

« Cet objet, je vais conceptualiser le fait que je peux le déplacer sur un écran qui serait dépositaire dans un lieu (dans lequel plusieurs écrans peuvent représenter l'information) ou dans un temps particulier. Et on donne à l'utilisateur la main pour contrôler cet objet-là d'information que je redistribue. Ce que je trouve assez intéressant c'est cette idée que finalement certains écrans vont être dépositaires de l'information ou bien certains écrans vont être là juste pour des questions de flux mais aussi selon des usages précis. L'écran donne du sens au contenu. Surtout quand on est dans une relation de personne à personne, l'objet garde une mémoire²⁶³ ».

Ainsi, que l'utilisateur soit énonciateur ou qu'il soit co-énonciateur, il peut choisir le support matériel qui pour lui est le plus apte non seulement à faire circuler l'information mais à incorporer le texte de façon à donner une teneur sensible et symbolique à l'échange intersubjectif. La force éditoriale se déplace ; elle n'est plus tant dans l'interface graphique où se joue la mise en scène du texte pour pallier le manque de singularité du support matériel indifférencié qu'est l'ordinateur classique que dans l'interface matérielle du support avec lequel s'orchestre le texte selon le mouvement perceptif de l'utilisateur.

Bien entendu, des études de terrain sur les usages du multi-écran sont nécessaires pour préciser et pour questionner ce processus, mais d'ores et déjà l'on peut dire que l'automatisation grandissante de l'édition ne peut pas signer la mise à mort du sensible et du symbolique dans le processus de communication. D'une part parce que l'architexte qui permet l'affichage des « contenus » est un complexe plus ou moins riche de traces héritées de la culture médiatique écrit par des sujets culturels mais aussi et surtout parce que les textes ont besoin d'être informés au moment de leur énonciation et incorporés au moment de leur édition pour que l'acte de perception sensible, symbolique ait lieu.

Ce faisant, la forme de vie du flux qui se fonde sur la force éditoriale de l'incorporation des textes privilégie la consommation effrénée des objets numériques et peut-être aussi une communication égocentrée. L'utilisateur n'a plus à faire l'effort de s'ouvrir à l'expérience perceptive des textes que l'éditeur d'imprimés oriente entre autres par le ou les supports matériels alors

263. Interview de Rémy Bourganet lors de l'exposition à Paris (dans le cadre de la semaine créative d'Adobe Live) : Interfaces : expériences multi-écran, conçue et réalisée par l'association Designers interactifs <http://magazine.designersinteractifs.org/actualite/quelles-evolutions-pour-le-multi-ecran>

proposé(s). De même, il n'a plus à faire l'effort de s'ouvrir à l'expérience perceptive que l'éditeur de textes numériques peut proposer dans une force éditoriale fondée sur la forme de l'*ethos*.

La forme de vie du flux libère en quelque sorte non plus l'accès à l'information (cela est fait depuis longtemps) mais l'incorporation éditoriale subjective de l'information au détriment quelque part de la communication au sens où Dominique Wolton²⁶⁴ entend ce concept, « l'intercompréhension mutuelle », l'ouverture à ce que l'autre propose avec la curiosité que cela demande. Cette nouvelle sensibilité culturelle ne risque-t-elle pas de contribuer à intensifier les expériences de « solitudes interactives » à partir du moment où l'ancrage matériel éditorial des textes est réglé par les seules velléités de l'utilisateur ?

Quant à la dynamique de stabilisation des textes sur supports numériques, elle émerge avec notamment la multiplication des applications dédiées à telle tablette, à tel type de smartphones, etc. Les concepteurs de ces applications créent une interface graphique qui génère de façon plus ou moins pertinente pour la perception des textes, une orchestration d'un texte précis avec un support matériel dédié. Bien entendu, les « mises à jour » permettent de faire évoluer le « contenu » mais la connexion au réseau web n'est pas toujours nécessaire et surtout ces applications, contrairement à un site qui renvoie sans cesse à d'autres sites, usent des liens hypertextuels externes avec parcimonie. Elles permettent à l'utilisateur de faire l'expérience des textes dans un cadre spatial plus stable avec, pour ce qui concerne par exemple les applications de la presse²⁶⁵, un support formel moins complexe, qui offre un mode perceptif en totalité (plusieurs éléments visuels s'organisent par les formes, orientations des cadres, la typographie) en un tout ou en unité (un seul élément visuel occupe l'espace) au lieu d'une visualisation fragmentée et en pluralité (plusieurs éléments sont organisés de façon très hétérogène) dans les pages d'accueil des sites et dans de nombreuses pages web.²⁶⁶

Globalement, même pour les « contenus » à renouveler, le fait que l'application soit installée en permanence ancre les textes sur un support matériel dépositaire que l'on peut mémoriser. Cette dynamique, dont l'analyse demande évidemment à être affinée, interrogée, ne s'oppose pas forcément à la précédente du point de vue de l'industrialisation de l'édition car une fois qu'une société éditrice d'applications a fixé son modèle d'affichage pour un type de textes, elle le duplique facilement et automatiquement grâce à l'écriture computationnelle et

264. Wolton, Dominique (2009), *Informer n'est pas communiquer*, Paris, CNRS Éd. P. 41-42.

265. Nous avons effectué ce travail d'analyse comparative entre les applications de presse et les sites web pour un cours de master professionnel en édition.

266. Voir aussi Travaux [N°9], [N°10] de notre bibliographie personnelle.

architextuelle, mais elle se distingue de la forme de vie du flux sur le Web en ce sens que sa force éditoriale tient dans le choix (plus ou moins créatif) d'un éditeur-énonciateur qui met en scène le texte de façon plus ou moins singulière.

On renoue avec les valeurs accordées à l'édition éditoriale cependant que l'identité des éditeurs n'est pas toujours donnée et que l'on donne aussi la place à l'utilisateur en partie éditeur ; il peut régler, choisir la typographie, la taille, la disposition en format « page » ou « paysage », etc. La forme de vie présente dans les applications dédiées exprime cette volonté indéniable de redonner aux textes une stabilité graphique, matérielle tout en ayant une capacité incontestable à se réactualiser et à solliciter l'utilisateur dans l'écriture éditoriale et peut-être aussi le servir pour mieux le contrôler²⁶⁷.

En écho à l'expression d'Emmanuel Souchier déclarant que le Web est constitué de « textes nomades », nous pouvons dire que les applications dédiées à tels ou tels objets numériques resédentarisent les textes mais d'une façon renouvelée.

Les différentes dynamiques d'écriture éditoriale que nous avons précisées, chacune porteuse d'une forme de vie fondée sur une force éditoriale particulière, nous amènent à la question suivante : peut-on envisager encore les médias comme des entités porteuses de formes et de forces de vie ? En quoi les usages sont-ils plus ou moins dépendants des spécificités

267. Lâm Hua, un journaliste spécialiste des technologies numériques, s'interroge sur ce que l'on pourrait appeler l'anesthésie critique de ces nouvelles médiations entre l'utilisateur et le Web : « 2012 sera-t-elle l'année de la domination des applications et de la disparition des navigateurs ? De la suprématie de systèmes comme Siri sur iPhone ? Ces applications qui rendent le service que l'on attend, mais qui s'interposent entre vous et le réseau. Qu'y a-t-il derrière ces applications ? Qui vous renseigne sur la météo ? Qui vous donne le cours de la Bourse ? Qui sélectionne pour vous les vidéos et les films que vous voulez regarder ? Et un jour, qui agrègera les informations sur votre application d'actualités, et quelles seront les sources ? »

Avec le développement des post-PC : smartphones et autres tablettes, l'accès aux informations se fait avec ces applications. La plupart du temps, même le navigateur Internet fourni par le fabricant est limité. Et sincèrement, allez-vous chercher à télécharger un autre navigateur ? Certes, le service est rendu, la facilité d'accès est grandement améliorée, mais cela ne se fait-il pas au détriment de la possibilité de choisir ? D'avoir accès à plusieurs sources ? »

Interview réalisée par Matthieu Beauval et diffusée sur *France Info* le 1.01.2012.

<http://www.franceinfo.fr/societe-internet/2012-net/la-mort-du-web-483569-2011-12-29>

médiatiques ? La dernière partie de ce travail va justement mettre ces interrogations à l'épreuve, avec le regard spécifique qui a fondé nos travaux antérieurs sur ces points.

IV. Des technologies aux usages : des gestes socio-techniques aux gestes éthiques.

1. Comment appréhender la notion de « supports numériques » ?

Qu'est-ce que « le numérique » ? Un support médiatique ? Une technologie ? Alexandre Moatti précise que ce terme, entré dans la langue sous la forme adjectivale, désignait alors une technologie²⁶⁸. A partir de cette dernière ont émergé des supports médiatiques. Ceux-ci permettent aux usagers de produire des artefacts destinés aux échanges entre individus, échanges ainsi symbolisés, mis en scène et médiatisés. Selon nous, *via* les supports médiatiques, chacun se distancie de l'autre pour entrer en relation avec lui de façon spécifique ; la forme et la force énonciative propre au support médiatique donnant une orientation particulière au processus communicationnel. Ce jeu de mise en présence à l'autre à distance, de présence à autrui médiatisée fait dire très justement à Olivier Ferrand : « *Homo mediaticus* n'est pas à proprement parler un autre homme, mais bien plutôt un homme qui se fait autre²⁶⁹ ».

« Le numérique » en soi n'est pas un support médiatique mais un ensemble de technologies qui donnent lieu à des pratiques médiatiques très diverses, à des usages génériques aussi divers. Dans les pratiques médiatiques fondées sur les technologies numériques s'intensifie le mouvement d'emprunts, d'échos tant aux autres supports médiatiques – les *mediums*- compris dans leur aspect matériel, technique, sémiotique qu'aux autres médias à savoir les organisations, l'ensemble des acteurs qui régissent la communication de l'information. Éric Méchoulan nomme

268. « À l'origine, l'adjectif numérique relève du vocabulaire technique. Il désigne un mode de traitement automatisé du signal : en informatique, le signal numérique a remplacé le signal analogique. Par abus de langage, ou par raccourci, on dit que le numérique a remplacé l'argentique ou l'hertzien (adjectifs eux aussi substantivés pour l'occasion lorsqu'ils sont confrontés au numérique). » Cf. Moatti, Alexandre (2012), « Le numérique, adjectif substantivé », in *Le Livre, le numérique*, revue *Le Débat*, Gallimard, mai-août 2012. P. 133-137. Citation p. 134.

269. Ferrand, Olivier (2012), « La révolution médiatique de la condition humaine », in *Le Livre, le numérique*, revue *Le débat*, Gallimard, mai-août 2012. P. 160-174. Citation p. 173.

le mouvement d'emprunts entre médias « intermédialité »²⁷⁰. Sébastien Genvo, avec qui nous avons publié un article sur les effets de sens du son dans les jeux vidéo, précise justement en quoi les jeux vidéo se fondent sur l'intermédialité :

« À de nombreux égards, le son dans les jeux vidéo reprend plusieurs conventions établies par le cinéma, tout comme le septième art a par exemple emprunté à l'opéra, au théâtre et au cirque le modèle de la « fosse d'orchestre » pour les musiques extra-diégétiques. Les deux domaines ont d'ailleurs fait preuve d'une dynamique d'échanges depuis près de trente ans, tant pour des éléments de contenu (franchises, sorties simultanées d'un film et de son jeu vidéo, etc.) que de forme (techniques de mise en scène de la narration, etc.). Ces liens entre l'objet vidéoludique et le cinéma ont incité une grande part des auteurs s'étant consacrés au sujet à revisiter les théories filmiques sur le son pour cerner les similitudes ou les différences. Par exemple, plusieurs des textes portant sur le sujet ont avant tout abordé le rôle narratif du son dans des jeux vidéo d'aventures²⁷¹ ».

Pour notre part, laissant la question de l'intermédialité déjà largement traitée en sciences de l'information communication, nous avons pu questionner les différentes fonctions sémiotiques des supports médiatiques que constituent matériellement, techniquement les sites web, les applications, les réseaux sociaux, les blogs. Nous avons découvert qu'ils formaient des agrégats d'une part de transposition de *mediums* ou supports médiatiques traditionnels plus ou moins hybridés comme le livre, la radio, la vidéo, la photographie et d'autre part de *mediums* natifs des technologies numériques comme le podcast, le wiki. Nous appelons ces agrégats de *mediums* des *méta-mediums* dans la mesure où ils englobent différents *mediums* tout en les mettant en scène, en les ré-énonçant voire en les dépassant.

270. Méchoulan, Éric (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, p. 9-27.

271 Genvo, Sébastien et Pignier, Nicole (2011), « Comprendre les fonctions ludiques du son dans les jeux vidéo : pour la formulation d'un cadre théorique de sémiotique multimodale », *Communication* [En ligne] Vol. 28/2 | 2011, université Laval, mis en ligne le 27 juillet 2011, URL : <http://communication.revues.org/index1845.htm> Voir Travaux [N°44] de notre bibliographie personnelle.

Ces *méta-mediums* configurent l'énonciation en offrant des genres communicationnels natifs des technologies numériques comme le post, le tweet ou des transpositions de modèles génériques traditionnels comme le manuel pédagogique, la carte, l'album ...

Ce qui fonde la spécificité de la technologie numérique, c'est sa capacité à réécrire en langages informatiques les autres *mediums* et à se substituer aux technologies traditionnelles. Ainsi, le livre, le cinéma, la télévision, la téléphonie, la photographie peuvent se fonder sur la technologie numérique. Cela a deux conséquences. La première, de l'ordre des usages et des pratiques, est la « convergence » des *mediums* vers la technologie numérique et leur possible hybridation dans la mesure où ils peuvent tous s'écrire en langage « computationnel », en codage informatique. Cela permet aux sites web de se construire comme des *méta-mediums* dans lesquels les autres *mediums* sont emboîtés et en même temps ré-énoncés, réévalués, hybridés, mis en scène. La deuxième conséquence, liée à la première mais qui relève de l'ordre des représentations symboliques, est l'hyperbolisation démesurée de la technologie numérique. Cela s'exprime par la substantivation qu'explique Alexandre Moatti :

« Le mot-valise du numérique en vient ainsi à être utilisé *ad nauseam* pour figurer l'immatériel, au détriment de l'immense base matérielle et logicielle sous-jacente comme l'indique J.-L. Charbonnier, on a de la sorte « retiré de l'intelligibilité aux processus qu'on voulait désigner²⁷². »

« Le numérique », sans distinction des strates qui le composent des technologies à l'usage devient dans les représentations un méga-médium qui a « avalé » ou va « avaler » tous les autres, au grand bonheur des uns, au grand malheur des autres.

2. Parler du « numérique », entre mythification et mystification.

Les effets pernicieux d'une telle indifférenciation consistent en l'oubli que l'ensemble des acteurs, des technologies à l'usage, ont une part de choix et de responsabilités dans ce qu'ils construisent et font à partir de la technologie numérique. Le fait de désigner « le numérique » comme l'actant et l'acteur principal conduit les usagers à une posture d'impuissance face à ce qui est désigné inéluctable. C'est exactement cette hyperbolisation du numérique comme actant-sujet

272. Charbonnier, Jean-Louis (2009), « Vous avez dit culture numérique ? » in revue Échanges, académie de Nantes, n° 87, avril 2009.

« principal facteur d'organisation et de sens de la société » que dénonce Dominique Wolton avec virulence²⁷³.

Croire que la technologie possède de façon immanente du sémiotique, qu'elle est un *medium* à elle seule, c'est mettre la société sous l'unique pouvoir, en l'occurrence, de l'écriture computationnelle et créer une équivalence réductrice entre toutes les expériences d'information et de communication sur supports numériques.

Questionner la complexité qui entoure et fonde les *mediums* ou supports médiatiques numériques c'est pour nous justement une façon de dépasser l'idéologie technique qui formate les représentations symboliques en éludant la pluralité des strates de la technologie à l'usage et en procédant par hyperbolisation. En effet, la propagation des « techno-discours²⁷⁴ » que l'on constate notamment avec les expressions le « tout numérique », « l'école numérique », « la culture numérique », « la société numérique », exprime et amplifie tout à la fois dans les représentations la domination de l'actant-sujet « numérique ». Elle occulte la responsabilité de chaque acteur, qu'il soit designer, programmeur, producteur d'objet logiciel, d'objet matériel, usager de ces derniers.

Les usagers se voient ainsi visés par « le numérique » qui semble s'imposer, de lui-même, aux enseignants sommés de « passer à l'école numérique », aux éditeurs sommés de « passer à l'édition numérique », aux personnes âgées sommées de se préparer à vivre avec des robots pour rester à domicile, les destinateurs, -acteurs à l'origine des techno-discours- effaçant leurs responsabilités derrière ce qui est désigné comme la suprématie inéluctable « du numérique ». Comme nous l'avons expliqué lors d'une communication²⁷⁵, les TIC sont représentées tel un lieu de

273. Dominique Wolton écrit à propos des idéologies technicistes : « Ce que je critique ici c'est l'idéologie technique, une parmi d'autres, qui consiste à attribuer un pouvoir normatif, excessif, aux techniques de communication, pour devenir le principal facteur d'organisation et de sens de la société. » In Wolton, Dominique, *op. cit.* P. 41.

274. Pascal Robert définit le terme ainsi : « Nous appelons techno-discours les « ensembles langagiers » qui, à des niveaux culturels et idéologiques très divers, viennent activer la puissance de la technique, en célébrant ses vertus et presque son culte. » Robert, Pascal (2009), *Une théorie sociétale des TIC*. Collection « Communication, médiation et construits sociaux », Lavoisier, Paris. P. 131.

275. Pignier, Nicole (2009), « Les TIC : des lieux emplis de mémoire sociale et collective ? », colloque Ludovia, Espace et mémoire, organisé par Michel Lavigne, LARA (Toulouse) avec la

communication qui fonderait une *base d'existence* se voyant accorder une intentionnalité et qui, du coup, devient quasiment sujet de perception capable de viser et de saisir chacun de nous. Nous devons la qualification de « base d'existence » à Denis Bertrand qui a mis en valeur les diverses perceptions de l'espace²⁷⁶. Cette dernière se fonde ici sur le transfert d'une compétence intentionnelle du sujet à l'espace lui-même. Il s'agit de percevoir l'espace comme « l'être du lieu ». L'espace matériel invisible des réseaux, par exemple pour se connecter sur le Web, à Internet, pour la téléphonie mobile, ne s'ancre-t-il pas aujourd'hui dans la mémoire collective comme compétence intentionnelle plus ou moins bénéfique ou maléfique ? L'utopie de dématérialisation grâce « au numérique » consiste finalement à déifier les TIC pour en faire l'« être du lieu ». Nous rejoignons ici Pascal Robert qui explique les effets perniciose du processus de mythification et nous pouvons ajouter de mystification au sein des représentations des TIC²⁷⁷.

Notre posture en tant que chercheur consiste à déconstruire ici ces discours, ce que fait à sa façon Pascal Robert²⁷⁸ pour reprendre la mesure d'une part, de la complexité des strates en jeu dans les supports numériques et d'autre part, de la pluralité des acteurs, des sensibilités, des usages, des pratiques communicationnelles à l'œuvre.

En ces conditions, pouvons-nous encore reconnaître une force et une forme de vie propres aux technologies numériques ?

collaboration de Nicole Pignier (Ceres), Thierry Gobert et Fanny Georges (LMGC (Montpellier)...), Ax-les-Thermes. Voir Travaux [N°37] de notre bibliographie personnelle.

276. Bertrand, D. (2009), « De la topique à la figuration spatiale. » Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications du séminaire, 2008-2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2759>>

277. Pascal Robert explique : « Forme moderne de l'idéologie, il fonde une sorte de mythe qui lui-même soutient l'avènement d'une certaine religion. » Robert, Pascal, *op. cit.*, p. 97-100.

278. Il dit ceci : « Or, il s'agit de construire une informatique qui ne s'évalue qu'à l'aune de ses propres critères, qui ne s'affronte à aucun autre monde doté de valeurs différentes. L'opposition, le différend sont *a priori* éludés, disqualifiés, et la critique récusée dans le même pas. La confrontation éliminée, la technique ne peut se déployer qu'en autojustification, [...] de manière non justifiée. » *Id.*, p. 47.

3. La technologie numérique comme « préfiguration » de forces et de formes numériques

Nous l'avons noté, une des spécificités de la technologie numérique est sa capacité à simuler les autres supports médiatiques traditionnels c'est-à-dire à les transcrire en écriture computationnelle. Hervé Zénouda précise à ce titre que la dynamique de convergence va de la correspondance à la « fusion » dans la technologie numérique. « Cette fusion – explique Sébastien Genvo²⁷⁹ – serait double ». Elle s'exprimerait d'une part « au niveau des différentes structures langagières d'organisation de la substance audiovisuelle (méta-data, méta-langages, unités sémiotiques diverses...) qui s'imbriquent les unes les autres en différentes couches ». D'autre part, il y aurait une fusion entre ces « couches sensibles » et la logique du système informatique, la « couche computationnelle » :

« L'addition de ces deux logiques de fusion modifie en profondeur la notion même de média pour faire émerger un nouvel objet audiovisuel programmable, multimodal et pluri-média qui n'est plus vraiment au niveau des modalités une image, un son, ni même au niveau média une vidéo, mais un objet audiovisuel composite, structuré et complexe. Ce changement de statut a des répercussions à la fois techniques et esthétiques et concerne tout autant la production que la réception²⁸⁰ ».

Tandis que Sébastien Genvo interroge la façon dont les médias gèrent le renouvellement des supports audiovisuels par les technologies numériques, nous interrogeons la manière dont les technologies numériques préfigurent l'écriture voire la ré-écriture des *supports* médiatiques *stricto sensu*.

Le langage informatique qui repose sur une logique mathématique est plastique, étirable à souhait, il ne connaît ni début ni fin. Ainsi, un programmeur peut coder un système capable de générer de lui-même des objets multimédias autonomes indépendamment des actions de l'utilisateur ; c'est la propriété de générativité.

279. Genvo, Sébastien, *op. cit.*

280. Zénouda, Hervé (2005), « Images et sons dans les hypermédias. De la correspondance à la fusion » in *H2PTM'05* [En ligne]. Paris, Hermes. <http://zenouda.free.fr/texts/Hypermedia.pdf>. Consulté le 2 mai 2011 et cité par Sébastien Genvo, *id.*

Nous expliquons par ailleurs²⁸¹ la thèse d'Edmond Couchot pour qui les actes techniques que nous accomplissons pour produire des énoncés *via* un support transforment le monde par représentation ou par simulation cependant qu'ils transforment notre vision du monde. Ainsi, au cinéma, c'est le plan qui réalise la condition d'intelligibilité de l'image-mouvement, il fonde « l'accord des temporalités de l'imageur, du regardeur, de l'objet filmé²⁸² ». La vision à distance de la télévision fonde une perception non plus empreinte d'une succession d'instantanés comme au cinéma mais de simultanéité. Le support médiatique télévisuel fait en effet « coexister simultanément des temporalités hétérogènes, des présents qui n'ont pas lieu dans le même lieu²⁸³ ». L'auteur a démontré dans différents ouvrages tels *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication* que l'usage des technologies médiatiques est vécu non seulement par le sujet de Faire, *l'homo faber*, mais aussi par le sujet sensible et le sujet de perception, les trois étant intimement liés. Le concept d'*expérience technesthésique* proposé par Edmond Couchot précise qu'une technique *a fortiori* médiatique n'est pas qu'un mode de production mais qu'elle est aussi un mode de perception²⁸⁴.

Pour le chercheur, l'expérience *technesthésique* se vit à deux niveaux : au niveau de la fabrication de l'objet et au niveau de sa réception²⁸⁵. Elle engloberait les vécus corporels profonds et intimes liés aux gestes en partie communs au producteur et au récepteur. La technique médiatique offrirait ainsi un changement de point de sentir, de la capacité d'éprouver, exigeant une capacité à changer de point de vue tout en gardant le sentiment de soi. Le producteur comme le récepteur doivent interagir avec le contenu par la gestuelle et « s'introduire au cœur des processus computationnels, tous deux doivent faire l'expérience d'une temporalité spécifique, celle du temps autonome propre au calculateur, libéré du temps des phénomènes réels, une temporalité de la simulation qui naît des milliards (voire des centaines de milliards) de micro-

281. Pignier, Nicole (2009), « L'adaptation des pratiques culturelles sur support multimédia : vers de nouvelles formes de vie ? », *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles*, Nicole Pignier coord., Hermès Lavoisier, collection « Forme et sens », Paris. P. 17-44. Voir Travaux [N°34] de notre bibliographie personnelle.

282. Couchot, Edmond (2007), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes. P. 31.

283. *Ibid.* p. 169.

284. Couchot, Edmond (1998), *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes. P. 8.

285. Couchot, Edmond (2007), p. 31.

impulsions électroniques émises par l'horloge interne du calculateur²⁸⁶ ». De la même manière, les espaces numériques simulent des espaces et n'appartiennent à aucun lieu qui les ancrerait dans le réel. Ce sont des espaces autonomes, générés par des calculs, des *espaces utopiques*, pour reprendre le terme d'Edmond Couchot. Aussi, l'espace-temps numérique se fonde sur des expansions-contractions en d'innombrables enchaînements ou bifurcations de causes et d'effets, « sans fin ni origine, libéré de toute orientation particulière. Les événements y sont infiniment réitérables dans les limites du programme informatique et possiblement différents à chaque réitération²⁸⁷ ».

Au sein de cette élasticité propre à l'espace-temps numérique, l'utilisateur est invité à agir en même temps qu'il est susceptible d'être agi, de ressentir des émotions profondes. S'instaure un dialogue entre l'utilisateur et le programme qu'Edmond Couchot qualifie d' « intercorporel », un dialogue qui engage « une nouvelle corporéité, un hybride de chair et de calcul²⁸⁸ ».

En outre Stéphane Vial²⁸⁹ mentionne une autre particularité des technologies numériques, celle de la réticularité ou de la mise en réseau(x) des supports. Pour ce dernier aussi, les technologies numériques fondent une manière d'être au monde spécifique, une « ontophanie numérique »²⁹⁰ (Vial, 2012 : 206). En résumé, la forme de vie des technologies numériques se fonde sur :

- La générativité (un programmeur peut coder un système capable de générer de lui-même des objets multimédias autonomes indépendamment des actions de l'utilisateur) ;
- L'interactivité (la programmation qui permet l'encodage de données via une interface et le décodage de ces dernières par le système) ;
- La simulation (toute image, toute musique, tout texte verbal est nécessairement traduit en codes mathématiques, recréé par de l'information calculée) ;
- La fluidité due à la temporalité mathématique sans début ni fin, étirable à souhait ;
- La réticularité ou la mise en réseau(x) des supports numériques.

286. *Ibid.* p. 195.

287. *Ibid.* p. 206.

288. *Ibid.* p. 215.

289. Vial, Stéphane (2012), La structure de la révolution numérique. Philosophie de la technologie. Thèse de doctorat en philosophie. Université Paris Descartes. P. 233.

290 *Ibid.* p. 206.

Ces singularités composent une forme de vie plastique, fluide, réticulaire et une force de vie qui se veut un élan de libération de la perception traditionnelle du réel.

Mais pour nous, si effectivement nous partageons la conception d'une esthésie propre à telles ou telles technologies dans la mesure où elles sont produites par des humains avec une sensibilité et des valeurs particulières, nous contestons l'idée qu'elle est partageable au même degré avec les usagers et que ces derniers la vivent avec la même sensibilité, dans toute expérience d'information et de communication sur support numérique, car cela revient à éluder la complexité des strates des technologies à l'usage. Ainsi, Serge Tisseron²⁹¹ voit globalement dans l'expérience « des mondes numériques » des « espaces ludiques » tout comme le fait Stéphane Vial. Or, peut-on soutenir que les types de discours propres au genre du manuel pédagogique se fondent sur une promesse autant « ludogène » que celle des jeux sérieux à partir du moment où ils sont accessibles sur supports numériques ? Peut-on soutenir que les enfants perçoivent tous les jeux sérieux comme ludogènes quand ils sont proposés dans le cadre de la classe ?

Ainsi, nous pensons que la *technesthésie* numérique vient « préfigurer » des écritures d'objets logiciels et matériels. Quand Jean-Jacques Boutaud conceptualise le processus sémiotique de la commensalité en *préfiguration / configuration / performance*²⁹², il explique que l'espace de la table ouvre des potentiels laissant envisager des manières de mettre en œuvre la pratique alimentaire différemment du grignotage par exemple mais « cette préfiguration – dit-il – est dépendante, tantôt du cadre, tantôt de l'interaction qui se prépare (en famille, au travail) ». Cet « agencement particulier des positions et des relations » que propose « la mise en place du sujet dans un cadre approprié à une activité précise », Jean-Jacques Boutaud l'appelle le niveau de « configuration ». Enfin, « il convient aux acteurs de performer la situation » : « la visée performative des convives, conscients non seulement de meubler la table mais aussi d'avoir à jouer leur rôle à table est l'une des clés de la dramaturgie inscrite dans toute forme de commensalité ».

Bien que cette conceptualisation du processus sémiotique porte sur un objet d'analyse éloigné du nôtre, elle invite à comprendre les pratiques de la table comme des pratiques communicationnelles et à envisager la table comme un espace et un support médiatique. Nous trouvons fort pertinent de reprendre en l'ajustant la conceptualisation que propose Jean-Jacques

291 Tisseron, Serge, (2012), « Plaisir d'apprendre et technologies numériques dans l'éducation », interview du 19/01/2012, <http://www.ludovia.com/news-191-1259.html>

292. Boutaud, Jean-Jacques (2005), *Le sens gourmand. De la commensalité-du goût- des aliments*, Ed. Pascal Rocher, Paris. P. 16-18.

Boutaud pour questionner le lien entre la *technesthésie* numérique, la pluralité des sensibilités qui s'expriment dans les objets matériels, logiciels issus de la technologie numérique, la pluralité des usages faits des supports numériques.

En effet, les spécificités que nous avons relevées des technologies numériques portent en leur sein une sensibilité particulière mais qui n'est pas mise en œuvre ou « configurée » de la même manière par la deuxième strate d'acteurs : ceux qui écrivent les logiciels et qui pensent le design des objets matériels.

4. Les strates de la configuration des expériences d'information-communication.

Ainsi, le logiciel qui permet à l'utilisateur de programmer son lapin Nabaztag, objet communiquant représentant un lapin connecté à Internet *via* la technologie wifi, pour écouter ses messages vocaux, ses mails, prévoit, en cohérence avec le design de l'objet matériel, de ne plus avoir à interagir avec un ordinateur, ni même la plupart du temps avec l'objet-support.

Une fois paramétré, le Nabaztag en effet communique avec son propriétaire sans que ce dernier n'ait à le solliciter. Il est capable de lire à voix haute les mails de son propriétaire, de symboliser le degré de qualité de l'air en affichant des couleurs sur son ventre, de lire les messages vocaux ou de jouer des morceaux de musique que les amis ou la famille du propriétaire ont laissés sur le site web dédié, etc. L'utilisateur n'a plus alors à « s'introduire au cœur des processus computationnels », à « faire l'expérience d'une temporalité spécifique, celle du temps autonome propre au calculateur », pour reprendre les propos d'Edmond Couchot.

Cet usage de la technologie numérique n'a donc pas grand-chose à voir avec celui que peut en faire un concepteur de jeu vidéo qui joue sur la combinaison des processus de générativité, d'interactivité et propose aux joueurs, *via* l'écriture logicielle, d'aller au plus près de la fluidité, de l'élasticité, de l'autonomie caractéristiques de l'écriture et de la temporalité mathématiques, computationnelles.

Dans un cas, la force énonciative de l'écriture logicielle et matérielle est une sorte de débrayage partiel par rapport à la technologie numérique. Cette distance s'exprime dans le design de l'objet par une figure, celle du lapin, décalée par rapport aux figures mécaniques et dans le mode d'interaction qui tend vers le degré zéro. Dans l'autre cas, la force énonciative de l'écriture logicielle et matérielle est une sorte de jeu entre embrayage/débrayage avec la technologie numérique. Le joueur interagit pleinement avec le dispositif graphique, matériel ; puis après une

pause il retourne à son jeu pour découvrir ce que le système logiciel a créé en son absence. Les supports matériels (ordinateurs, périphériques) nécessaires et les installations spécifiques des enceintes donnent forme à cette force énonciative.

On pourrait encore citer et analyser la différence de forme et de force énonciatives dans l'écriture logicielle des logiciels libres et à l'inverse des écritures des logiciels que sont les applications verrouillées de systèmes propriétaires. Bernard Stiegler explique fort bien la dissemblance des postures énonciatives. Dans le premier cas, « les informaticiens « libres », qui se disent parfois des « hackers », sont des techniciens et des ingénieurs qui ont lutté contre leur « prolétarisation », selon le mot du philosophe, qui ne veulent plus être des prolétaires développant des systèmes sans comprendre comment ils fonctionnent, sans en connaître l'histoire, etc., et qui mettent toutes les sources en ligne pour que chacun puisse y avoir accès²⁹³ ». Autrement dit, la force énonciative consistant à faire soi-même avec les autres au cœur de l'écriture logicielle libre donne lieu à une configuration de l'expérience d'information communication qui déconstruit la hiérarchie entre les concepteurs et les usagers des logiciels, qui annule la valeur auctoriale mais invite chacun à comprendre le processus. C'est une configuration participative et évolutive de la technologie.

À l'inverse, la force énonciative des écritures logicielles des applications sur des systèmes propriétaires se fonde sur une dépendance de l'utilisateur au système mis sur le marché et donne lieu à une forme énonciative de services proposés aux usagers du type : « nous nous occupons de tout, ne vous posez plus de questions ». En l'occurrence, cette configuration établit un clivage net entre ceux qui conçoivent et ceux qui consomment, mais avec une illusion de maîtrise liée aux paramétrages possibles de l'application. Selon Bernard Stiegler, ainsi :

« On met les systèmes nerveux des individus au service d'appareils cognitifs, comme les prolétaires du XX^e siècle mettaient leur corps au service des machines. On utilise ces systèmes nerveux pour les paramétrages marginaux des appareils, mais il n'y a plus d'autonomie de l'agent cognitif en question, qui est devenu le serviteur flexible d'un système de knowledge management acritique, c'est-à-dire acéphale [...]»²⁹⁴.

293. Stiegler, Bernard (2012) in Kambouchner, Denis, Meirieu, Philippe et Stiegler Bernard, *L'école, le numérique et la société qui vient*, Mille et une nuits, Paris. P. 55.

294. *Id.*, p. 54.

Ces différentes configurations – et nous n’en avons donné que quelques exemples – cependant se regroupent dans une méta-configuration de l’expérience d’information-communication : la société-logiciels qu’a décrite Lev Manovich²⁹⁵. Le chercheur explique que les logiciels sous-tendent toutes nos activités culturelles de lecture, de communication, de management, etc. C’est ce qu’il appelle « the cultural software ». Il classe les logiciels en plusieurs catégories : « the social software » ou logiciels dédiés aux activités sociales telles que la communication, le partage d’information, et « the media software », logiciels destinés à la création, au mixage, à la recomposition de contenu²⁹⁶. Il explique que pour permettre la manipulation des textes, il faut les décomposer en briques, en morceaux, en modules : « Digital culture tends to modularize contents, [...] to both enable and reward users to creating, distribute and re-use pieces of « content ». » Dans cette configuration, le texte se conçoit alors comme une donnée, un « contenu » modulable, modularisable, manipulable sans fin et non plus comme texte-objet informé.

Dans une troisième strate, intervient l’énonciation éditoriale. Celle-ci nécessite, outre le choix d’un support matériel et logiciel, la sélection d’un support d’énonciation éditoriale. Ce peut être un site web, une application, un réseau social, un blog, une messagerie... Chacun forme, rappelons-le, des *méta-mediums* à savoir des agrégats d’une part, de transposition de *mediums* traditionnels plus ou moins hybridés comme le livre, la radio, la vidéo, la photographie, le courrier et d’autre part de *mediums* natifs des technologies numériques comme le podcast, le wiki.

L’énonciation de textes, de « contenus » sur support numérique nécessite des sélections de *méta-mediums* relevant de la troisième strate et d’objets logiciels, matériels relevant de la deuxième strate. Ces choix viennent configurer les expériences énonciatives, informationnelles et communicationnelles que préfigurent les technologies.

295. Manovich, Lev (2011), Cultural Software,
http://www.manovich.net/DOCS/Manovich.Cultural_Software.2011.pdf, p. 13.

296. Media software « is application software for accessing, creating, distributing, and managing (or « publishing », « sharing », and « remixing ») media content ». *Ibid.* p. 12.

5. La strate des usages.

Enfin, au niveau de la dernière strate, la quatrième, les formes et les forces de vie qui sous-tendent les usages entrent plus ou moins en tension avec les esthésies présentes dans les strates précédentes. Par exemple, les usages de surveillance étatiques qui se développent tous azimuts sur le Web et par le Web reposent sur une forme de vie de la sécurité elle-même fondée sur la force de vie du contrôle. Le Mieux-être collectif et individuel reposerait sur la capacité des états à contrôler les usages du Web. L'esthésie exprimée ici entre pleinement en conflit avec celle qui a sous-tendu la création du Web, (World Wide Web), application la plus populaire d'Internet, qui a émergé au début des années 1990.

En effet, son créateur, Tim Berners-Lee, un informaticien du CERN (Organisation européenne pour la recherche nucléaire) a conçu et développé ce réseau pour répondre au besoin de partage d'informations entre scientifiques travaillant dans différentes universités aux quatre coins du monde. La forme de vie du partage et de la coopération qui caractérise le design du Web à son origine se fonde sur une force de vie d'éclatement des contraintes géographiques voire institutionnelles, de liberté. Le Web a été créé dans l'objectif de faciliter la coopération entre chercheurs et dans une visée éthique de liberté de communication, celle-ci étant alors considérée comme factrice du mieux-vivre individuel et collectif.

Aujourd'hui, tandis que des millions d'utilisateurs performent ces expériences libres de la communication que les blogs et réseaux sociaux configurent à partir de l'esthésie propre à l'origine du Web, d'autres, pour des raisons politiques ou mercatiques, contre-performent ces expériences en réinstallant finalement des frontières. Sous l'inquiétude des états, les grandes nations du monde développent, pour des usages de contrôle et au nom de la sécurité, leur propre système matériel et logiciel. Ces utilisateurs influent inévitablement sur la deuxième strate en demandant à des ingénieurs, designers et programmeurs de mettre en place des logiciels de surveillance, de contrôle, d'espionnage.

6. L'interrelation entre les strates

Ainsi, dans une première strate, les technologies numériques préfigurent, avec une certaine force et une certaine forme technesthésiques les pratiques informationnelles et communicationnelles mais, dans une deuxième strate, les concepteurs-programmeurs-designers configurent de différentes façons les pratiques de l'information et de la communication en jouant spécifiquement avec la *technesthésie*. Dans une troisième strate, les utilisateurs qui mettent en place des

méta-mediums à leur tour jouent de façon plus ou moins singulière avec la sensibilité à l'œuvre dans les supports matériels et logiciels sélectionnés. Ainsi, les objets numériques, les logiciels, tous pris et épris de la « culture-logiciels » dont parle Lev Manovich, se fondent sur des forces et des formes néanmoins particulières. Dans une quatrième strate, il revient aux usagers de performer ou de contre-performer la configuration des expériences énonciatives proposée par le *méta-medium*, le support logiciel et matériel.

Strate n°	Dénomination de l'énonciation propre à chaque strate	Fonction de la strate dans l'expérience d'information-communication des textes.	Esthésie en jeu
1	Enonciation en jeu dans la conception de technologies numériques	Moment de la préfiguration	Technesthésie
2	Enonciation en jeu dans le design des objets matériels-logiciels	Moment de la configuration	Esthésie liée au design des objets matériels-logiciels
3	Enonciation en jeu dans le design éditorial des <i>méta-mediums</i>	Moment de la configuration	Esthésie liée au design éditorial et médiatique du <i>méta-medium</i>
4	Enonciation en jeu dans les usages des <i>meta-mediums</i> et des supports matériels, logiciels	Moment de la performance /contre-performance des pratiques des textes telles que configurées par les strates précédentes	Esthésie liée au geste de l'usage des supports numériques éditoriaux, médiatiques, matériels, logiciels

Tableau 4. Les différentes strates de sens des technologies à l'usage.

Sur quels fondements avons-nous construit ces strates ? Ces dernières ne se fondent pas sur une chronologie mais sur une nécessité de différencier différents moments d'un processus fait de va et vient permanents entre l'abstraction de la matière calculée telle que la plupart des gens la perçoivent et l'aspect perçu comme tangible et concret des usages des supports numériques *via* les interfaces matérielles et graphiques des *méta-mediums*, des logiciels, des matériels. Ainsi, les technologies numériques, qui comprennent les langages informatiques bâtis à partir des algorithmes et du langage binaire issus de la pensée mathématique, les réseaux informatiques, les circuits intégrés issus de l'électronique passent nécessairement par une strate très abstraite pour le commun des usagers ; le calcul et le codage.

Mais chacune de ces technologies s'ancre sur des supports matériels et logiciels. Le web nécessite des logiciels de navigation et des réseaux de connexion, ces derniers nécessitent du matériel électronique (des câblages, des antennes, des fibres optiques), les circuits intégrés nécessitent des puces de silicium. Le langage-machine, construit à partir du langage mathématique binaire est uniquement écrit pour une catégorie de machines particulières, il est dit « de bas niveau » car proche du code source des machines. Afin que des professionnels – designers, ingénieurs, ...-puissent appréhender ces dernières, les informaticiens ont écrit des langages de programmation, dits « de haut niveau » car ils sont plus proches de l'esprit humain, moins fastidieux à manipuler que le langage-machine. Ces langages de programmation sont « indépendants de toute machine mais aussi plus faciles à lire et à comprendre parce qu'ils regroupent en une seule instruction de haut niveau des suites d'opérations élémentaires de bas niveau, par exemple additionner deux variables numériques sans se préoccuper des détails de transfert entre mémoire centrale et registres du processeur²⁹⁷ ». Pour traduire un langage de programmation en langage-machine ou en un autre langage de programmation, une catégorie particulière de langage informatique a été écrite ; il s'agit des compilateurs ou traducteurs.

Ce faisant, les langages de programmation ont émergé de la prise en compte des designers, développeurs désireux d'écrire des supports matériels et logiciels pour des usages nouveaux d'information et de communication. Les réseaux comme Internet, issu d'Arpanet ont émergé des besoins des usagers. J.C.R. Licklider du Massachusetts Institute of Technology (MIT), l'auteur principal de ce réseau, a répondu à la demande de l'armée américaine qui en l'occurrence, dans les années 1960 souhaitait pouvoir mettre tous ses ordinateurs en réseau sans point central, de sorte qu'en cas d'attaque d'un nœud du réseau, tous les autres nœuds puissent continuer à relier l'ensemble de ses machines pour transmettre des paquets de données.

Les strates évoluent donc en permanence dans une interrelation. Ainsi, dès lors que plusieurs informaticiens ont créé des logiciels de navigation pour des systèmes d'exploitation PC et MacIntosh dédiés à des ordinateurs très populaires, les usagers du Web se sont multipliés, bien au-delà de la communauté scientifique²⁹⁸. L'évolution de cette deuxième strate a bien évidemment affecté la première, celle des technologies, ne serait-ce qu'au niveau de la conception de nouveaux réseaux de connexion, réseaux téléphoniques, réseaux satellites, réseaux par les ondes, réseaux par fibres optiques.

297 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/undefined/187281>

298 <http://home.web.cern.ch/fr/about/birth-web>

La strate des *méta-mediums* elle aussi a évolué en interrelation avec les autres. Par exemple, la multiplication des sites Web, des blogs, des réseaux sociaux, favorisée par de nombreux logiciels conçus pour la création de sites, ... a aussi contribué à la mise en place de nouvelles technologies, de supports matériels et logiciels plus puissants, tout en étant affectée par ces derniers. Ainsi, le réseau social Friendster créé un an avant Facebook n'a pas perduré car les serveurs de l'entreprise n'étaient pas assez performants pour gérer la multiplication des membres du réseau social²⁹⁹. Les créateurs du réseau social Facebook ont par la suite choisi d'étendre le nombre de ses membres par étapes pour procéder aux évolutions logicielles, matérielles, technologiques nécessaires, au fur et à mesure de la multiplication des usagers. Sous la pression de ces derniers, souvent insatisfaits des règles de confidentialité, les créateurs de Facebook ont dû en revoir l'interface en décembre 2012. Selon eux, Facebook offre depuis « de meilleurs contrôles » sur les contenus publiés. L'interface comprend notamment de nouveaux raccourcis pour gérer les paramètres de confidentialité ou une procédure améliorée de demande de retrait des photos qu'un utilisateur trouve gênantes³⁰⁰.

Les usages et les usagers, tout en étant influencés par les potentiels émanant des autres strates, réorientent aussi en permanence ces dernières, comme on vient de le voir. Ils amènent par exemple les designers à concevoir de nouveaux objets matériels et logiciels. Ainsi, les premiers ordinateurs de bureau conçus pour les cadres n'ayant pas eu du tout le succès attendu, un designer, Jeff Hawkins, s'est rendu compte que leur interface avec clavier rappelait trop le rôle de « secrétaire », rôle auquel les cadres refusaient de s'identifier. A partir de là, il a conçu le Palm Pilot sorti en 1996, un assistant personnel qui fonctionnait avec un stylet et dont la taille, semblable à celle d'un carnet, ne pouvait plus rappeler la machine à écrire.

L'interrelation des strates conçues à partir de la couche dite abstraite de la matière calculée jusqu'à la couche tangible et concrète des usages met à chaque fois en tension les différentes esthésies en jeu au sein de chaque couche et/ou entre chaque couche. Elle met en valeur la complexité sensible et éthique qui fonde les énonciations en tension à chaque usage ; l'énonciation spécifique à l'usager avec sa propre esthésie qui vient, entre performance et contre-performance, de façon plus ou moins intentionnelle, conforter, rejeter, nuancer :

- l'énonciation et son ancrage esthésique en jeu dans le *méta-medium* utilisé pour s'informer, informer et communiquer ;

299 <http://pro.01net.com/editorial/553464/lhistoire-mouvementee-des-reseaux-sociaux/>

300 <http://obsession.nouvelobs.com/high-tech/20121212.OBS2341/facebook-devoile-ses-nouvelles-regles-de-confidentialite.html>

- l'énonciation et son ancrage esthétique en jeu dans les supports matériels et logiciels utilisés ;
- l'énonciation en jeu dans l'esthésie propre aux technologies numériques.

Ce modèle de strates questionne la complexité du sens qui émerge lors des usages des supports numériques dans un but heuristique qui dépasse la recherche scientifique *stricto sensu*. Nous pensons précisément à l'enseignement des supports numériques qui depuis les années 1980 souffre d'orientations très restrictives, soit uniquement techniques soit uniquement pratico-utilitaires. Questionner les cultures numériques et leurs relations avec la culture en général en étudiant l'interrelation des strates avec des exemples de terrain, cela pourrait faire partie des pistes à explorer.

7. Ce que signifie performer, contre-performer les pratiques d'information-communication que configurent les supports médiatiques. Le cas de la transposition des textes d'un support vers un autre.

Dans une quatrième strate, les usagers performant ou contre-performent plus ou moins l'expérience d'information-communication que configurent la force et la forme énonciatives éditoriales du *méta-medium*, la force et la forme énonciatives de l'écriture logicielle et celles du design d'objet matériel choisis et que préfigurent les technologies. Ainsi, si les « environnements technico-médiatiques » dont parle Régis Debray peuvent modifier le « clavier esthétique » qui, selon ce dernier, correspond à une sensibilité et une mentalité particulières, chaque usager n'est pas obligé d'entrer dans un déterminisme ou un formatage lui ôtant toute capacité à « bricoler » entre diverses sensibilités³⁰¹.

Nous voudrions justement insister sur l'importance des choix que l'utilisateur peut faire des « environnements technico-médiatiques » proposés. Pour cela, nous envisageons l'usage comme un geste ; un geste perceptif engageant le corps et le mental tout à la fois, un geste éthique engageant l'utilisateur dans une finalité, une manière de vivre, d'être à l'autre, au-delà d'un simple objectif de pratique informationnelle, communicationnelle.

Bernard Stiegler relève très pertinemment l'importance du rôle de l'utilisateur dans le processus de sens sémiotique, social, culturel :

« Les technologies numériques sont profondément ambivalentes : en fonction de l'usage qui en est fait et de la direction qu'on leur imprime, elles peuvent être aussi bien toxiques que thérapeutiques. Cette ambivalence est ce qu'ignore dramatiquement le projet d'« économie de la connaissance³⁰² ».

301. Le chercheur explique, dans *Vie et mort de l'image* : « [...] il se trouve aujourd'hui qu'on atteint, et touche, moins par une image fixe et muette que par un grand écran son Dolby stéréo brillant dans le noir ». Debray, Régis, *op. cit.*, p. 398-399.

302. Stiegler, Bernard, *op. cit.*, p. 56.

Il fait ici allusion à la strate de l'écriture logicielle mais nous élargissons cette remarque à la strate de l'usage des supports et des *méta-mediums* lors duquel l'expérience d'énonciation, de co-énonciation configurée est plus ou moins performée/contre-performée. Certains de nos travaux passés et en cours tentent sur ce point de lever l'ignorance naïve ou/et calculée de l'« économie de la connaissance ». Nous proposons en l'occurrence de questionner cette quatrième strate à partir du processus de transposition des textes d'un support vers un autre³⁰³.

Avec une approche certes générale mais fondée sur un recul historique très fin, Roger Chartier soulève les enjeux de sens dans le passage de la lecture et de l'écriture de livres sur supports papier vers les supports numériques. Il rappelle entre autres que l'objet matériel du livre se fait garant de la possible appropriation intellectuelle des textes et que l'idée trop répandue consistant à penser l'expérience de lecture de façon équivalente quel que soit le support est dangereuse car on oublie alors le sens de la notion même de travail éditorial³⁰⁴. Cependant, il ne précise pas quelles sont les fonctions de support à l'œuvre dans un livre qu'il soit papier ou numérique ni comment l'on peut analyser la transposition d'un support vers un autre. En ce sens, son point de vue historique mérite d'être complété par un angle plus sémiotique.

Selon nous, la mobilité n'engage pas seulement le déplacement de l'utilisateur mais elle concerne aussi celui des « contenus » que l'on fait migrer du support papier, télévisuel, radio vers les supports numériques dits « mobiles » tels les smartphones, tablettes tactiles. Mais selon François Laplantine deux façons d'envisager la mobilité se présentent. On peut l'envisager alors comme *kinesis* ou comme *metabole*³⁰⁵.

Dans le cas du déplacement perçu comme *kinesis*, la mobilité se comprend comme pratique, utilitaire ; la seule attente tant du côté des concepteurs que des usagers est d'avoir accès au

303. Nous avons publié un travail sur ce sujet dans Pignier, Nicole (à paraître en octobre 2012) : « La transposition des textes sur papier vers les supports numériques mobiles : Quels enjeux sémiotiques ? », *Signata. Annales des sémiotiques*. N° 2. Voir Travaux [N°47] de notre bibliographie personnelle et aussi [N°52].

304. Chartier, Roger (2008), « Le livre : son passé, son avenir », entretien du 29 septembre 2008 avec Ivan Jablonka, in *La Vie des Idées*, <http://www.laviedesidees.fr/Le-livre-son-passe-son-avenir.html>.

305. Nous avons précisé la conception de la mobilité chez F. Laplantine dans la première partie de ce mémoire. Cf. Laplantine, François, *op. cit.*, p. 106-107.

« contenu », de le manipuler. Dans le cas du déplacement comme *metabole*, la mobilité s'envisage alors comme une reconfiguration de l'expérience perceptive des textes, des objets, des autres, du monde. C'est ainsi que nous interrogeons la mobilité des « contenus ». Toute transposition d'un support vers un autre, aussi répétitive souhaite-t-elle être, engendre un renouvellement perceptif. Nous avons choisi de nous limiter à un corpus d'applications pour tablettes tactiles car cet ordinateur mobile prend place pour l'instant sous forme d'« expérimentations » en France avec des acteurs revendiquant ses vertus particulières pour l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Les applications étudiées contiennent des textes littéraires pour enfants principalement. Nous avons interrogé les différents niveaux de sens qui entrent en jeu dans la transposition, les opérations sur lesquelles se fonde cette dernière, en partant du travail de Philippe Quinton sur la transposition médiatique.

Philippe Quinton met en valeur le fait que toute transposition médiatique d'un objet engendre, au-delà des caractéristiques techniques imposées par le support médiatique retenu, une modification de notre perception des objets³⁰⁶. Cette démarche méthodologique est précise mais elle oublie d'interroger les différents niveaux du texte sur lesquels peuvent porter les opérations syntaxiques liées à la transposition. Notre démarche propose de compléter les apports de Philippe Quinton en interrogeant ce que l'on peut transposer avant d'analyser comment l'on peut le transposer. Cela semble important pour que, au-delà du côté technique de l'étude, l'on cerne précisément les enjeux de sens quant à l'expérience de lecture proposée à l'utilisateur.

7.1. Sur quels niveaux porte la transposition ?

Selon nous, le texte peut être transposé aux niveaux de :

- son « *contenu* » :

La transposition du texte peut porter sur son strict contenu (les thématiques, les figures, les idées, tout ce qui constitue le discours) mais également dans sa multimodalité (ajout, suppression de sons, d'images fixes, d'images animées...)

- son *support formel* :

306. Quinton, Philippe (2009), « Multimédias : une sémiotique de la transposition », in Pignier, Nicole (dir.), *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles*, Paris, Hermès-Lavoisier, p. 53-65.

Le *support formel* est le mode d'organisation du contenu à l'intérieur des pages. Au sein du cadre d'affichage propre au support matériel de l'objet (espace d'écriture du livre papier, écran de la tablette, du téléphone...), il y a le cadre d'affichage propre au logiciel ou au navigateur qu'Emmanuel Souchier nomme « cadre-logiciel » dans lequel vient s'emboîter le mode d'organisation du contenu, de la « page-écran ». Il peut hériter du papier comme les grilles, des objets du quotidien tel le carrousel, du cinéma telle la « navigation » séquentielle. Les marges, espacements ainsi que la typographie participent à la mise en forme du texte dans son cadre. La structure hypertextuelle ou linéaire concerne aussi le mode d'organisation du texte ;

- son *support matériel* :

Quelles opérations de transposition touchent le support matériel ? Comment les propriétés sensibles, matérielles de l'objet figuré invitent-elles l'utilisateur à se saisir du texte-objet ? Que se passe-t-il si elles sont effacées ? Par quoi peut-on les remplacer ? ;

- son *support ergodique* ou parcours de travail dans le texte :

Quels sont les indicateurs de volume³⁰⁷ ? Sur papier, c'est l'épaisseur du livre, l'épaisseur parcourue et celle qui reste à parcourir. Et sur support numérique ? Autre question à se poser : la manière de se repérer dans l'espace global (par exemple l'intégralité du journal, du recueil...) et local du texte (l'intégralité de l'article, de la fable...). Se repère-t-on à l'aide d'un sommaire ou d'un menu, d'un moteur de recherche, d'un diaporama, d'un zoom ? Une autre interrogation porte sur les modes d'interaction. Avec quels moyens interagit-on avec le texte ? La loupe ? Le clic ? La voix ?... Enfin, les fonctionnalités font partie du parcours de travail. Que peut-on faire avec le texte ? Le partager sur les réseaux sociaux, le commenter, écrire dedans, etc. ?

En synthèse, la transposition du texte d'un support vers un autre touche principalement les niveaux et critères présentés dans le tableau ci-après à lire verticalement :

307. Nous reprenons des travaux de Stéphane Caro-Dambreville, les critères d'indicateurs de volume et de repérage spatial. Cf. Caro-Dambreville, Stéphane (2007), *L'écriture des documents numériques*, Paris, Hermès-Lavoisier.

Le « contenu » Il comprend :	Le support formel Il comprend :	Le support matériel Il comprend :	Le support ergodique Il comprend :
Le discours énoncé	La typographie, la gestion des marges, espacements...	Les propriétés sensibles plastiques de l'objet matériel figuré	L'indicateur du volume et le repérage dans l'espace global et local du texte
La multimodalité (modalités verbale, sonore, cinétique, visuelle, gestuelle)	Les modes d'organisation de l'énoncé à l'intérieur des « pages » (grilles, carrousel, navigation séquentielle...).	L'appréhension corporelle par l'utilisateur de l'objet figuré	Les modes d'interaction
	Les modes d'organisation linéaire ou hypertextuelle		Les fonctionnalités

Tableau 3. Les différents niveaux sur lesquels porte la transposition des textes

Quelles opérations peut-on effectuer sur chacun de ces niveaux en fonction des usages, pratiques et expériences des textes que l'on veut proposer à l'utilisateur ?

7.2. Les enjeux de sens de la transposition

La partie précédente vient de montrer finalement que le terme de « passage » du papier au numérique est très vague, superficiel et, plus gravement, il occulte la complexité des niveaux du texte que la transposition engage. Ce n'est pas seulement un acte de « passer » qui est en jeu, mais un acte d'énonciation éditoriale. En outre, il importe de « passer » du singulier au pluriel pour ne plus avoir un regard général du papier vers le numérique mais un regard précis que rend nécessaire le concept d'énonciation éditoriale. On parle alors de transposition des textes des supports papier vers un ou des supports numériques.

Les opérations syntaxiques en jeu dans la transposition

Dans la transposition d'un support à l'autre, à chaque niveau il peut y avoir des :

- **répétitions** : on essaie de garder le texte, son mode d'organisation, son support matériel figuré et/ou son parcours ergodique à l'identique ;
- **effacements** : par exemple, le modèle du livre peut perdre de sa densité avec la disparition de l'effet sensoriel du papier, de l'indication de volume. Certaines métaphores, certains modes d'organisation, des fonctionnalités peuvent disparaître sans être remplacés par d'autres du même type (écriture sur le contenu, surlignage, par exemple) ;
- **substitutions** : à un élément du texte ou du support (matériel, formel ou ergodique) on substitue un autre élément. Par exemple, on change la métaphore du support matériel (la page devient un cadre, l'image fixe une image animée, on remplace une grille par des listes déroulantes et des fenêtres, etc.
- **hybridations** : on garde un élément mais on mélange à celui-ci un élément nouveau. Par exemple, on garde du texte fixe et on met des liens hypertextuels sur les images on garde le modèle du livre ou du manuel avec texte et images mais on propose de partager la page sur les réseaux sociaux, on garde le modèle de la page mais on lui ajoute la métaphore du flux : on fait glisser les contenus à l'écran), etc.
- **augmentations** : on ajoute des éléments nouveaux à l'existant ; on peut ajouter des explications lexicale, grammaticale, phonétique à une histoire, on peut ajouter à la page des fonctionnalités (écrire, sélectionner du texte, le copier dans un carnet, etc.).

Ces différentes opérations syntaxiques sur lesquelles peut se fonder la transposition n'ont pas en soi des effets pertinents ou non pertinents. Leur degré de pertinence ne peut s'évaluer qu'en fonction d'une réflexion approfondie quant aux usages attendus, celle-ci intégrant les questions suivantes :

- Quelle place le texte transposé sur support mobile prend-il par rapport aux versions du texte disponibles sur d'autres supports ? Y a-t-il une relation de complémentarité, de concurrence, de redondance et quels en sont les effets de sens ?
- Comment la pratique de ce texte transposé peut-elle s'insérer dans les autres pratiques ?

Nous proposons, à titre d'exemple, de synthétiser les résultats portant sur l'analyse d'une application de notre corpus.

L'application Boucle d'or

Les applications dites « ludo-éducatives » de la société So Ouat dans lesquelles sont transposés des contes populaires se fondent sur le mode opératoire suivant :

1. au niveau du **contenu**, le discours du conte reste le même mais la multimodalité est accrue : l'enfant peut animer les images ; les animations correspondent à la séquence racontée dans le texte verbal, l'enfant peut écouter l'histoire ou la lire ; en cours de lecture, les mots prononcés sont teintés en bleu pour aider l'enfant à les visualiser ;
2. au niveau du **support formel** ou mode d'organisation du texte, il y a une répétition du type de grille papier rectangulaire ;
3. au niveau du **support ergodique** ou parcours de travail, il y a une augmentation. En effet, en activant la fonctionnalité « Explique-moi », on a une organisation hypertextuelle qui permet de donner pour la plupart des mots une explication alternative ou une indication sous forme de dessin. En activant la fonctionnalité « Syllabes », toutes les syllabes des mots du paragraphe sont mises en évidence. Au niveau typographique, un mode permet de basculer d'une écriture cursive (« lettres bouclées ») à une écriture d'imprimerie, selon les préférences de l'enfant. Il y a aussi dans les fonctionnalités une version en anglais, une rubrique « jeu » et un mode « lecture automatique » pour les enfants qui ne savent pas lire.
4. Au niveau du **support matériel**, il y a répétition du modèle du livre papier avec la métaphore du volume, (on entend et voit les pages se tourner quand on fait glisser le doigt).



Fig. 23. Impression-écran du « livre interactif » Boucle d'or³⁰⁸.



Fig. 23.1 Impression-écran du « livre interactif » Boucle d'or. Activation de la fonctionnalité « Syllabes ».

L'application configure la pratique de lecture dans une logique de substitution du papier et de la lecture par l'adulte par le support numérique.

Scénario 1. d'usage possible. L'enfant ne sait pas encore lire. La lecture en mode automatique se substitue à la lecture par l'adulte. L'enfant doit se taire, il ne peut pas parler à l'application pour dire ce que tel ou tel mot du texte évoque pour lui. Or, sans parole, nous explique Elisabeth

308. Cet extrait de l'application est utilisé à titre de citation.

Nuyts, qui travaille depuis plus de trente ans avec des cogniticiens auprès d'enfants pour comprendre les processus d'apprentissage, l'enfant ne développe pas les lobes frontaux gauche, « responsables du discours intérieur, du raisonnement analytique, de la maîtrise de soi et de la motricité fine³⁰⁹ ». Plus spécifiquement, l'enfant qui se laisse aspirer par le flux de la voix off n'a pas le temps ni l'occasion, faute de prise de parole au fil de l'histoire, de s'approprier les mots, le texte, d'en faire l'expérience sensorielle et mentale sur laquelle se fonde la perception.

Scénario 2. L'enfant est en apprentissage de la lecture. Six-sept ans dans la plupart des cas. Il a lu le texte avec un adulte et le relit tout seul en se servant des fonctionnalités diverses de l'application pour le repérage des syllabes, les explications lexicales, etc. S'il est capable de dialoguer avec lui-même pour se raconter les mots, les phrases, les reformuler à sa façon (à voix haute, en murmurant, en voix intériorisée), l'usage de l'application est pertinent, il peut éventuellement comparer la version animée avec ses représentations de l'histoire. S'il n'a pas assez de maîtrise du vocabulaire, de maturité intellectuelle pour cela, il subit l'histoire plus qu'il ne se l'approprie grâce à sa prise de parole.

Scénario 3. L'enfant est en apprentissage de la lecture. Six-sept ans. Il découvre l'histoire avec la version numérique telle qu'elle est proposée. Non seulement il subit l'illustration animée du texte verbal mais en plus il se voit privé du droit de parler avec l'adulte pour poser des questions, exprimer des connotations sémantiques, construire un dialogue pour faire l'expérience de l'histoire et de la langue, pendant qu'il lit. En outre, il va parler pour lire, mais de lui-même va-t-il parler pour « reformuler avec ses propres mots chaque idée de l'auteur » comme le préconise Elisabeth Nuyts ? Bien entendu, les fonctionnalités de l'application proposent des explications mais l'enfant doit être en questionnement pour en tirer bénéfice, sinon il les subit au lieu de les maîtriser.

Ces scénarios nous invitent à questionner l'acte de lecture et plus particulièrement l'acte d'apprentissage de la lecture non pas seulement comme un déchiffrement de codes et de signes ainsi que le dit Alberto Manguel³¹⁰ mais aussi comme une « production de sens » ainsi que

309. Nuyts, Elisabeth (2004), *Dyslexie, dyscalculie, dysorthographe, troubles de la mémoire, préventions et remèdes*, autoédition.

310. Manguel, Alberto (1998), *Une histoire de la lecture, A History of Reading*, trad. Christine Le Boeuf, Actes Sud, rééd., coll. « Babel », p. 22. cité par Krebs, Constance (2009), « *Livrel, rapport sur*

l'explique Jean-Marie Goulemot : « ... qu'elle soit populaire ou érudite, ou lettrée, la lecture est toujours production de sens. [...] Lire, c'est donc constituer et non pas reconstituer un sens. [...] Le lecteur, dans ce rapport au texte, se définit par une physiologie, une histoire et une bibliothèque³¹¹ ». Nous ajoutons que la lecture se définit par l'histoire collective et personnelle des mots, des textes, des textes-objets que l'enfant construit par l'acte de parole dans l'interaction avec autrui (un adulte, d'autres enfants présents) lors de l'acte de lecture.

Deux manières opposées d'envisager l'usage se présentent ici. L'une consiste à performer la forme de services proposée. En ce cas, on n'amène nullement l'enfant à adopter une posture, un geste critique, historique qui consiste à faire une expérience comparative de différents supports, différentes éditions. On en reste à ce que Philippe Meirieu appelle l'« utilitarisme immédiat ». L'autre attitude consiste à contre-performer la configuration en jeu dans l'application. Il s'agit alors, comme le suggère Bernard Stiegler, d'élaborer une « pharmacologie positive »³¹² pour reconnecter l'enfant aux savoirs qu'il met en œuvre. L'enfant fait alors l'expérience d'une variété de supports (les parents, les enseignants... pour l'aide à la lecture, le texte incarné dans différents supports matériels avec des orientations éditoriales diverses). Cela afin que l'enfant appréhende le texte-objet comme un tout, le sens de ce dernier étant dépendant en partie des différents supports qui l'accueillent, le mettent en scène, le reconstruisent, et en orientent l'expérience de lecture. C'est également le point de vue de Roger Chartier :

« Comme disait Don McKenzie, les formes affectent le sens. Le grand danger du processus de numérisation est de laisser penser qu'un texte est le même quelle que soit la forme de son support. Aussi fondamental que soit l'accès à des textes sous une forme numérique, ce qui se trouve néanmoins renforcé par cette numérisation, c'est le rôle de conservation patrimoniale des formes successives que les textes ont eues pour leurs lecteurs successifs. La tâche de conservation, de catalogage et de consultation des textes dans les formes qui ont été celles de leur circulation devient une exigence absolument

l'histoire et les enjeux du numérique » commandité par le MOTif, observatoire du livre et de l'écrit en Île-de-France,

http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/81/fichier_fichier_c.krebs.rapport.numa.rique.24.10.pdf
p. 21.

311. Goulemot, Jean-Marie (2003), « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier (dir.), coll. Petite Bibliothèque Payot, Payot et Rivages, p. 120-121.

312. Stiegler, Bernard (2012), *op. cit.*, p. 42.

fondamentale, qui renforce la dimension patrimoniale et conservatoire des bibliothèques³¹³. »

En l'occurrence, contre-performer la configuration de service proposée par l'application revient à intégrer son usage dans une démarche pédagogique voire éducative qui amène l'enfant à confronter, à tous les niveaux de la transposition, divers textes-objets autour du même texte. Notre approche des enjeux sémiotiques liés à la transposition des textes interroge la force et la forme de vie du texte ancrées dans une des forces et une des formes de vie éditoriales, médiatiques. Ce faisant, nous appelons à des usages pédagogiques des textes fondés sur un geste critique, comparatif, qui ne s'emprisonne pas dans une logique de service et de consommation des textes-objets mais qui, en la contre-performant, « déprolétarise » le savoir pour reprendre les termes de Bernard Stiegler.

Nous souhaitons sur ce point questionner l'usage des supports numériques *via* lesquels a lieu l'expérience des textes. Cette dernière se fonde sur un geste complexe, qui, loin de se limiter à un geste procédural pour faire fonctionner un objet et parcourir, manipuler le texte prend un fondement sensible et aussi éthique.

7.3. L'usage des textes-objets sur supports numériques : un geste sensible, un geste éthique

Le sens lié à l'usage d'un objet numérique³¹⁴ peut emprunter des axes divers, la plupart liés à des éléments de *design* mais aussi certains liés aux cadres éthique et énonciatif dans lesquels l'usage a lieu. Nous entendons par « *design* » l'association de deux entités³¹⁵. D'une part un ou des dessein(s) à savoir des objectifs tels que pouvoir communiquer, s'informer et informer mais aussi des finalités ou « horizons stratégiques » pour reprendre la définition de ce terme donnée par Jacques Fontanille³¹⁶. Par exemple, la finalité de l'usage d'un robot dans le cadre du maintien des

313. Chartier, Roger (2008), *op. cit.*

314. Nous retiendrons la définition des objets numériques TIC proposée par Stéphane Vial, philosophe et designer : ce sont des objets « interactifs produits dans des matières informatisées et organisés autour d'une interface [informatique] ». Vial, Stéphane (2010), *op. cit.*, p. 94.

315. Une entité est un objet de pensée qui existe en soi.

316. Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*, p. 237.

personnes âgées à domicile peut être : « favoriser le bien-être des personnes âgées en les rendant autonomes matériellement avec un robot qui va lire leur courrier, leur lire le journal ». Ou encore, la finalité de l'usage des textes par les enfants sur supports numériques peut être : « favoriser le bien-être des enfants et de l'environnement collectif en les rendant autonomes avec un ensemble de supports qui va lire les textes, en proposer une représentation animée ». On voit bien là que la finalité est quelque chose de relatif à une orientation stratégique et que l'idée du Bien pour l'utilisateur peut être discutable même par ce dernier.

D'autre part, à ce(s) dessein(s) est (sont) associé(s) un (ou des) dessin(s) à savoir une conception des formes, des couleurs, des tailles mais aussi des fonctionnalités, de la performance, le choix d'un système technologique, le choix de matériaux plus ou moins écologiques. Ainsi, le sens de l'expérience des textes sur supports numériques peut être lié, au-delà du texte lui-même, à l'esthétique, et/ou à la performance, et/ou aux fonctionnalités, voire aux impacts écologiques, à l'éthique mais aussi au mode d'interaction gestuelle de l'objet support. Nous entendons par « geste physique » tout mouvement physique (de la main, de la jambe, de la tête, etc.) requis par les interfaces des objets numériques pour entrer des données, pour déclencher une action.

5.3.1. Les enjeux de sens de l'interaction gestuelle

Au cours de l'interaction gestuelle, tous les éléments liés au design sont convoqués en tension les uns avec les autres de manière complexe et plus ou moins spécifique à chaque usage. Ainsi, le même usager peut accorder à un moment plus d'importance au mode d'interaction gestuelle, à l'esthétique, au choix des matériaux composant l'objet qu'il vient d'acquiescer qu'aux fonctionnalités de ce dernier et à un autre moment, il peut accorder plus d'importance aux fonctionnalités, à la fiabilité du système qu'à l'esthétique et au mode d'interaction gestuelle. Mais ce dosage reste une affaire de graduation des différents axes de sens, pas forcément d'exclusion. Or, les travaux en sémiotique ont souvent privilégié le sens de l'expérience esthétique, – c'est le cas des publications de Michela Deni³¹⁷ – que l'utilisateur peut faire d'un objet numérique ou l'analyse du Faire pragmatique, avec les modalités d'actions définies par les icônes sans prendre

317. On se référera à Deni, Michela (2002), « La construction sémiotique d'une interface conviviale », publié in Fontanille, Jacques (éd.), *Des théories aux problématiques*, Actes du Congrès de l'Association française de Sémiotique, Sémio 2001, Limoges, Pulim (CD-Rom).

en compte véritablement les effets de sens du geste, – c’est le cas des publications d’Alessandro Zinna³¹⁸.

Nous avons pu montrer par ailleurs³¹⁹ que les modes d’interaction gestuelle sollicités par les interfaces matérielles d’objets numériques génèrent plusieurs effets de sens possibles avec chaque fois une sensibilité différente. Ainsi les gestes requis par le dispositif matériel et informatique pour interagir avec l’objet TIC à système de commande dans le but de telle ou telle action (appuyer sur un bouton au clavier, pincer les doigts sur un écran tactile pour rétrécir une image, les écarter pour l’agrandir, souffler au micro ou face à la webcam pour éteindre une bougie avec une reconnaissance des mouvements), constituent une modalité, c’est-à-dire un ensemble de règles spécifiques fondé sur un système de valeurs singulier porteur de signification.

7.3.1.1. Comment analyser l’interaction gestuelle ?

Sur quels critères repose l’interaction gestuelle ? Comment la décrire ? Nous avons mené notre recherche à partir d’un corpus d’interfaces d’objets numériques dans les domaines des téléphones mobiles, ordinateurs, Pda, objets communicants, jeux vidéo, construit sur la prise en compte d’une part, des différentes grandes catégories d’objets TIC numériques et, d’autre part, sur l’évolution historique des interfaces des objets de chaque catégorie³²⁰. Nous avons dégagé deux axes communs aux différents modes d’interaction gestuels entre l’usager et l’objet numérique TIC à écran sur lesquels le mode d’interaction proposé peut jouer.

318. On se référera à : Zinna, Alessandro (2001), *Les objets d’écriture et leurs interfaces. Textes interactifs et hypertextes. Décrire et comparer les nouveaux phénomènes de sens*, Ouvrage de HDR, Limoges, décembre 2001.

319. Cf. Pignier, Nicole (2012), « Le plaisir de l’interaction entre l’usager et l’objet TIC numérique », in Mitropoulou, Eléni et Pignier, Nicole (dir.), *De l’interactivité au(x) interaction (s)*, revue *Interfaces numériques* numéro 1, Hermès-Lavoisier. P. 123-153. Voir Travaux [N°38] de notre bibliographie personnelle, mais aussi [N°43].

320. Pour l’établissement de ce corpus, nous avons coopéré avec Nicolas Mas, un ingénieur spécialiste des innovations technologiques dans le domaine des TIC appartenant à l’agence Concept SL et avec le Pôle de compétitivité Elopsys situé en Limousin.

Le premier axe est la **proximité**. Il faut distinguer deux acceptions de la proximité :

- la **proximité spatio-temporelle** avec le texte sur lequel on veut agir et/ou avec l'écran ;
- la **proximité sémiotique** à savoir le sentiment de proximité avec le texte, le sentiment d'immédiateté ou plus exactement d'une médiation minimale.

Le deuxième axe est la **simulation** (*simulare*, feindre, faire paraître comme réel une chose (action) qui ne l'est pas) qui établit des rapports de ressemblances entre deux choses. La simulation repose alors sur une recherche d'analogie(s) soit entre le geste dans l'interaction avec l'objet numérique et le geste que l'on ferait dans la vie courante pour une même action non assistée par un objet numérique, soit entre l'interface et le texte sur lequel on veut agir.

La **proximité spatio-temporelle** de l'utilisateur avec l'objet sur lequel il veut agir et/ou avec l'écran repose possiblement sur les critères suivants :

- la **proximité spatiale** du corps par rapport à l'écran. Cette dernière se renforce avec les tablettes et les téléphones à écran tactile si bien que l'on peut parler de contiguïté, proximité ;
- l'**aspect plus ou moins long** de l'attente du résultat ou latence. Lorsque l'utilisateur attend le résultat ou qu'il n'y a pas de retour-utilisateur³²¹, l'interactivité s'impose comme faisant obstacle au bon déroulement de l'action (ex : « ça mouline ») cette dimension temporelle est prise en compte par le design d'interaction ;
- le **degré de précision du geste**. Lorsque l'utilisateur a du mal à faire des actions précises à cause par exemple d'un espacement trop étroit des items, des caractères, cela donne un effet d'approximation, de distance. En ergonomie de l'interface c'est un critère de qualité.

Ces trois critères viennent déterminer le sentiment de proximité spatio-temporelle avec le texte sur lequel on veut agir.

321. On prend conscience ici que l'expérience du texte par l'utilisateur dépend aussi du support médiatique et matériel (puissance et encombrement du réseau, ergonomie de l'application ou du site).

La *simulation* vise une recherche d'analogie, à savoir une ressemblance par exemple entre le geste dans l'interaction avec l'objet numérique et le geste que l'on ferait dans la vie courante pour une même action non assistée par un objet numérique. Elle se fonde possiblement sur les critères suivants :

- les *caractéristiques spatio-temporelles* du geste. La ressemblance peut s'établir entre les positionnements tridimensionnels du geste (devant, derrière, haut, bas, côté, circulaires), les positionnements aspectuels (bref et intense, duratif et lent, répétitif) et les positionnements du geste effectué dans la vie courante pour la même action non assistée par les objets numériques. L'analogie est restreinte lorsqu'une seule caractéristique spatio-temporelle du mouvement attendu du texte est requise dans le geste par exemple, souffler sans indication de durée pour allumer la figure d'une bougie pendant une certaine durée. L'analogie devient nulle entre le geste et l'action sur le texte lorsqu'on appuie sur une touche pour faire faire un mouvement à une figure du texte ou accomplir une action ;

- les *caractéristiques sensorielles*. L'analogie peut s'établir entre les sensations tactiles telles les vibrations, la rugosité, la douceur ressenties lors de l'accomplissement du geste et celles attribuées à une figure comme on peut l'avoir avec des principes de retour d'effort ou avec des interfaces tangibles. Une analogie de ce type est nulle lorsque les sensations au contact de l'interface n'ont aucune ressemblance avec celles attribuées à une figure comme le fait d'appuyer simplement sur une touche pour pousser un objet qui a une caractéristique tactile particulière ;

- les *caractéristiques figuratives de l'interface*. L'analogie peut se fonder sur une ressemblance avec un outil ou objet non numérique que l'on utiliserait dans la vie quotidienne, par exemple un stylo numérique ou stylet pour écrire à l'écran. L'analogie de ce type est nulle lorsque l'interface, en tout ou partie, diffère totalement d'un outil ou objet non numérique, comme le fait d'écrire à l'écran avec des touches. L'analogie figurative peut reposer sur la ressemblance d'un périphérique avec la forme du corps. Cela pour provoquer le sentiment d'immédiateté corporelle de l'utilisateur avec le texte. En effet, le périphérique peut alors être ressenti comme prothèse, tel un gant à la place d'une télécommande ;

- *l'aspect continu ou discontinu* du geste. L'aspect est discontinu quand l'utilisateur appuie sur une touche pour écrire une lettre, l'aspect est continu lorsqu'il écrit à l'écran la

lettre de manière manuscrite. On peut penser, à la suite d'Érik Landowski³²² et de Luce Giard³²³, que la réduction de l'usager à un presse-bouton, déclenchant seulement l'action sans la mener en continuité avec son corps comme il peut le faire avec un outil, affaiblit pour certains usagers le sentiment de prise sémiotique, le sens de l'action.

Chaque mode d'interaction gestuelle, au cours de l'action, peut constituer des formes iconiques qui génèrent du sens dans leur relation avec le corps de l'usager³²⁴. Il s'agit ici d'interroger la force et la forme propres à la sensibilité à l'œuvre dans chaque mode d'interaction que l'usager pourra plus ou moins performer, contre-performer. Sans exposer ici la méthodologie³²⁵, nous indiquons brièvement les trois grands types d'interaction gestuelle dégagés.

322. Voir Landowski, Éric (2009), *Avoir prise, donner prise*. Nouveaux Actes Sémiotiques NAS N° 112, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812>>. P. 16 du pdf.

323. Luce Giard explique le rapport d'instrumentation qui s'établit entre l'utilisateur et l'objet, quand on passe de l'outil à la machine : « Autrefois, la cuisinière se servait d'un outil simple, de type primaire, qui remplissait aussi des fonctions simples ; sa main fournissait l'énergie de mouvement, elle dirigeait le déroulement de l'opération, surveillait la succession des moments de la séquence d'action et pouvait se représenter le processus. Aujourd'hui, elle emploie un outil élaboré, de type secondaire, au maniement compliqué ; elle n'en comprend véritablement ni le principe ni le fonctionnement. Elle alimente cet objet technique en ingrédients à transformer, puis elle déclenche le mouvement en appuyant sur un poussoir, et recueille la matière transformée sans avoir contrôlé les étapes intermédiaires de l'opération. Autrefois, la cuisinière mettait chaque fois en application son savoir-faire, elle pouvait perfectionner son tour de main, faire montre d'ingéniosité. À présent, n'importe qui peut utiliser l'outil industriel aussi bien qu'elle, elle est devenue le spectateur disqualifié qui regarde la machine fonctionner à sa place ». Cf. Giard Luce, Certeau, Michel de, et Mayol, Pierre (1994), *L'invention du quotidien*, Tome 2. Habiter, cuisiner. Éd. Gallimard, collection « Folio essais », Paris. P. 298.

324. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cet ouvrage, pour J.-F. Bordron en effet, la signification ne prend pas en compte la substance, le dispositif mais se concentre uniquement sur la forme codifiée d'un ensemble d'unités. Le sens, en revanche, prend en compte la création de la forme iconique dans un dispositif particulier, une substance particulière avant de passer à la forme codifiée.

325. Le détail de ce travail et la méthodologie sont publiés dans :

7.3.1.2. L'interaction par simulation

Dans ce type d'interaction gestuelle, la force, le sens de l'interaction portent avant tout sur l'acte d'interagir, sur la relation intense du corps à l'objet médiateur et sur une relation de continuité entre le corps et le texte médié. Le geste, forme iconique, se donne à vivre comme sens, non comme signification. La console Wii sortie en 2006 propose pour certains jeux d'intégrer la manette à des instruments réels tels qu'une guitare ou une raquette de tennis. En ce cas, la manette est proposée comme prolongement naturel du corps, comme un outil. Les gestes analogiques requis ont fait la réputation populaire de la console.

L'exposition sur les supports médiatiques multi-écrans organisée par l'association Designers interactifs, dont le commissariat a été assuré par Benoît Drouillat, met l'accent sur des initiatives telles que celle d'Orange Labs avec Orange Gestures lancé en 2011. Ce mode d'interaction se fonde sur une simulation de gestes habituels dans la vie courante que Benoît Drouillat décrit ainsi :

« Par exemple, quelqu'un qui regarde ses photos sur son smartphone pourrait décider d'un geste de les « lancer » vers son PC ou sa TV pour les regarder cette fois en famille. [...] Les usagers peuvent désormais dessiner sur l'écran d'accueil de leur mobile des gestes qui simulent ceux du quotidien effectués sur des objets non numériques donnant ainsi accès, en un tracé, à leurs applications, services ou contacts favoris³²⁶. »

Pignier, Nicole (2012), « Le plaisir de l'interaction entre l'utilisateur et l'objet TIC numérique », *op. cit.* Voir Travaux [N°38] de notre bibliographie personnelle.

326. Je tiens très sincèrement à remercier Benoît Drouillat pour m'avoir fait découvrir des initiatives récentes en termes de design numérique. Pour Orange Gestures, cf. <http://multi-ecran.co/expo/orange-gestures-interactions-tactiles-et-gestuelles-multi-ecrans>.

On retrouve ici une attitude qui prend forme à partir de ce qu'Éric Landowski appelle l'ajustement entre la sensibilité perceptive du sujet et la sensibilité réactive de l'objet³²⁷. La relation syntaxique entre le sujet et l'objet (médiateur, médié) se fait relation de réciprocité.

7.3.1.3. L'interaction par habitude

Dans ce type, la force, le sens de l'interaction portent non pas sur l'acte d'interagir mais sur le résultat quant au texte médié. La relation du corps à l'objet médiateur est atone, la relation entre le corps et le texte médié reste discontinue, aucune affinité n'étant cherchée. Le geste, modalité, se donne à vivre comme signification, comme système codifié, non comme sens. L'attitude prend la forme de la liquidation d'un manque.

C'est en général le cas des liseuses ou des tablettes de lecture tel le REB 1 200 sorti en 2000 avec ses boutons et flèches habituels. Un bouton menu est situé en haut à gauche de l'appareil. L'utilisateur clique dessus pour ouvrir le menu. Sur le côté droit de l'appareil, on trouve en haut deux molettes qui permettent de régler luminosité et contrastes. Dessous, un bouton permet de tourner les pages : on clique sur la flèche de droite pour passer à la page suivante, on

327. Éric Landowski définit la sensibilité réactive d'un objet comme sa capacité (prévue lors de sa conception) à réagir très exactement aux impulsions auxquelles nous le soumettons. La sensibilité perceptive est celle qui « nous permet non seulement d'éprouver par les sens les variations perceptibles du monde extérieur (liées à la présence d'autres corps-sujets ou autres éléments du monde-objet) et de ressentir les modulations internes affectant les états du corps propre, mais aussi d'interpréter l'ensemble de ces solutions de continuité en termes de sensations différenciées faisant elles-mêmes sens ». Le sémioticien explique qu'il existe plusieurs régimes d'interaction, valables quelle que soit la nature de notre partenaire (objet, humain, animal). Nous en retenons deux qui se retrouvent dans les types d'interaction gestuelle avec les objets numériques. Tout d'abord la programmation qui se fonde sur la seule relation de cause à effet dans une relation instrumentalisée du sujet qui agit de façon fonctionnelle sur l'objet. Ensuite l'ajustement. Les partenaires de l'interaction se voient dotés d'un corps et par là même d'une sensibilité, réactive ou perceptive. Ils sont capables de sentir réciproquement. C'est une « interaction entre égaux, où les parties coordonnent leurs dynamiques sur le mode d'un *faire ensemble* ». Cf. Landowski, Éric (2005), *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques NAS n° 101-102-103. P. 41-44.

clique sur la flèche de gauche pour revenir à la page précédente. Pour accéder à la bibliothèque, l'utilisateur doit presser le bouton situé en haut à droite de l'appareil. Pour marquer une page, l'utilisateur tape le coin supérieur de la page avec le stylet. Un symbole apparaît. Il suffit de retaper dessus pour l'annuler. Ces gestes sont habituels pour tout usager des ordinateurs traditionnels.

On est dans le type d'interaction qu'Eric Landowski appelle la programmation, à savoir une relation instrumentalisée des partenaires, une relation de cause à effet. La relation du sujet vers l'objet médiateur est transitive.

7.3.1.4. L'interaction par apprentissage

Dans ce type d'interaction gestuelle, la force, le sens de l'interaction portent sur l'acte d'interagir autant que sur le résultat quant au texte médié. Le sens porte sur la relation intense du corps à l'objet médiateur et sur une relation de continuité cohésive, non analogique, entre le corps, le texte médié et l'objet médiateur. La modalité gestuelle se donne à vivre comme sens, mais aussi comme signification. On peut penser aux « hard gamers » mais aussi aux designers qui aiment mémoriser des « raccourcis-claviers » par exemple.

Nous pouvons citer en exemple un clavier spécifique, le Warrior Xtreme de Wolf King sorti en 2007. Considéré comme le premier clavier au monde à conjuguer un clavier et un *gamepad*, la disposition de ses touches est optimisée pour les joueurs de jeu de rôle en ligne et plus particulièrement de jeu de tir à la première personne. À droite du clavier sont présentes toutes les touches d'un clavier classique, disposées en rond : le but est que l'utilisateur puisse taper du texte à une main (ex. : écrire dans le *chat* des jeux). À gauche se trouvent les touches qu'utilisent principalement les joueurs. La barre d'espace est à la verticale et sa largeur est augmentée, la touche CTRL figure en deux exemplaires et certaines touches sont plus larges pour maximiser le confort et optimiser le contrôle de la frappe. Après un apprentissage du clavier et l'acquisition d'une certaine dextérité, l'usager peut se sentir en harmonie avec l'interface, jouer rapidement (faire baisser la latence) et ressentir le clavier en continuité avec son corps. Des affinités non pas analogiques mais cohésives se créent entre les gestes de l'usager qui rendent ce dernier inséparable de l'objet médiateur et en même temps intensément absorbé par le texte médié. Les joueurs avertis par exemple transforment, au cours de l'interaction, en une seule unité le corps, l'objet médiateur et le texte médié.

On constate, en l'occurrence, une tension entre deux formes d'interaction : l'ajustement et la programmation.

Bien entendu, certains objets médiateurs peuvent croiser des types de mode d'interaction gestuelle différents. L'Iphone, par exemple, ou l'iPad jouent sur certaines analogies entre les gestes requis et les actions menées sur le texte médié (l'espacement dans le geste d'écarter pour élargir du texte) mais aussi sur l'illusion que le système codifié ne nécessite pas d'apprentissage et que l'on peut se concentrer sur le texte médié.

7.3.2. L'usage : l'éthique en question

C'est lors de l'interaction gestuelle avec l'objet numérique que s'actualise l'orientation sensible, nous venons de le voir, mais aussi l'orientation pratique de l'action, à savoir :

- l'objectif pour l'utilisateur (jouer, lire, communiquer...), « dimension actuelle et opératoire » selon la définition que Jacques Fontanille donne de l'objectif. La réalisation de l'objectif peut être un axe de sens, un axe pragmatique ;
- au-delà de l'enjeu immédiat de l'objectif pour l'utilisateur, dans l'action se joue la finalité, « dimension prospective et projective³²⁸ », une conception par un tiers (l'équipe à l'origine du design, des acteurs qui fixent le cadre de l'usage par exemple dans les pratiques pédagogiques) de ce qui est bien pour l'utilisateur et son environnement humain mais que ce dernier ne perçoit pas forcément. Dans *Pratiques sémiotiques*, Jacques Fontanille cite Pierre Bourdieu qui dit à propos de la finalité de l'action : « C'est parce que les sujets ne savent pas à proprement parler ce qu'ils font, que ce qu'ils font a plus de sens qu'ils ne le savent³²⁹. » Ici se joue un axe éthique du sens.

Jacques Fontanille donne à la notion d'éthique le caractère suivant :

« La question éthique est toujours d'ordre pratique, en ce sens qu'elle ne se pose qu'à l'égard de l'action individuelle ou collective ; il n'y a donc pas d'éthique des « programmes » et des « parcours » narratifs, extraits du contexte de leur pratique, et toute circonstance ou constituant de la scène pratique est donc susceptible de modifier l'appréciation éthique³³⁰. » Cette dernière consiste « à identifier les critères du bien-vivre individuel et collectif, elle tient compte des circonstances et des éléments qui composent « l'environnement existentiel des hommes³³¹ ».

328. Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*, p. 270.

329. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Librairie Droz, Paris, 1972 (182) cité par Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*, p. 236.

330. Jacques Fontanille, *ibid.*, p. 236.

331. Besnier, Jean-Michel (2009), *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Collection « Haute tension », Fayard Éd., Paris. P. 28.

Il nous apparaît que le geste engage l'utilisateur dans une finalité qui parfois lui échappe et qui échappe aussi trop souvent à la démarche des designers comme à celle des acteurs fixant le cadre de l'usage pour les usagers « finaux ». Globalement, nos recherches nous ont permis de mettre en lumière, au-delà des modes d'interaction gestuelle, deux conceptions opposées de l'interaction entre l'utilisateur et les objets numériques TIC, chacune orientant des postures éthiques bien distinctes. C'est sur ce point que nous souhaitons clôturer ce mémoire.

7.3.3. Notre conception de l'interaction

Selon nous, le mode d'interaction gestuelle constituant en partie le parcours de travail (que nous appelons support ergodique) vient donner un statut de réalité au langage, aux ensembles de signes qui composent le texte médié et l'interface graphique, matérielle en les insérant au sein d'une action qui engage l'utilisateur dans un objectif mais aussi plus globalement dans une finalité. L'interaction entre l'utilisateur et l'objet numérique se fonde d'après nous sur une relation dissymétrique.

Qu'est-ce qui nous permet de nommer « interaction » la relation entre l'utilisateur et l'objet TIC ? Comme l'explique Éric Landowski³³², l'interaction désigne les actions réciproques dans les relations avec les objets aussi bien qu'avec autrui, la nature actorielle du partenaire de la relation pouvant être autant humaine, animale, qu'un objet. Évidemment, pour que cette acception fonctionne (objet pris comme partenaire de l'interaction), il faut que l'on considère le partenaire non pas exclusivement comme un objet au comportement strictement programmé mais comme un sujet doué d'une sensibilité. La conception de l'interaction fondée sur une relation dissymétrique dote l'utilisateur d'une sensibilité perceptive et l'objet numérique d'une sensibilité réactive, non perceptive. C'est cette conception de l'interaction que nous retenons, reconnaissant fondamentalement une différence entre les valeurs humaines et les valeurs machiniques, aussi perfectionnées soient les machines médiatiques *via* lesquelles circulent les textes.

En revanche, des designers, des programmeurs, des chercheurs comme Jean-Michel Besnier conçoivent l'interaction avec les objets numériques comme une relation à fonder sur une

332. Landowski, Éric (2005), Les interactions risquées, Nouveaux Actes Sémiotiques NAS N° 101-102-103. P. 41.

Voir aussi Landowski, Éric (2009), *Avoir prise, donner prise*. Nouveaux Actes Sémiotiques NAS N° 112, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812>>.

relation symétrique. Jean-Michel Besnier propose, en continuité avec Isaac Asimov, une charte éthique des robots qui doivent, dit-il, être traités comme des humains et qui inéluctablement vont médier toutes nos relations aux textes, aux autres, les humains ne retenant plus dans la communication de toute façon qu'une manière de servir leurs propres intérêts. Pour le philosophe, nous avons affaire à des relations entre humains qui ne sont qu'instrumentalisées ; nous sommes devenus non-humains car nous sommes programmés par la société.

Citant Guido Calogero et rejoignant ses propos dans l'ouvrage *Le Robot, la bête et l'homme*, il appelle à considérer les robots comme des autres à part entière, c'est-à-dire non seulement dans leurs rôles actantiels comme on peut le faire dans l'interaction par ajustement, mais aussi dans leur spécificités et leurs rôles actoriels³³³. Le philosophe adopte une position qui n'est pas sans conséquence sur les forces et formes éthiques à l'œuvre tant en conception que dans les usages. Les robots aujourd'hui, dit-il, sont doués de sensibilités perceptives au moins aussi perfectionnées que les nôtres. La position à adopter quant à l'usage des objets numériques TIC est ici claire autant que problématique : il faut cesser de défendre les valeurs dites humaines comme la réalisation de soi, la communication au sens d'échange, d'ouverture à l'autre, la création et s'en remettre à la seule création technologique : « Le transhumanisme n'annonce pas autre chose que l'atteinte prochaine, par la grâce des technologies, d'une vitesse de libération d'où émergera ce qui ne s'est jamais vu ni conçu. Ni réalité ni désir ne sont alors en jeu. Seulement l'abandon à ce qui surprendra un jour et gommara un passé de faiblesses trop humaines³³⁴ ».

Bien entendu, il s'agit là d'une position tranchée, sans doute peut acceptable mais qui a le mérite de mettre en évidence l'importance du questionnement éthique. Selon que l'on adopte l'une ou l'autre conception de l'interaction, la force éthique de l'usage des objets numériques dans les champs de la communication diffère totalement. Dans un cas, en envisageant la relation à l'objet numérique comme relation asymétrique, le bien-être de l'enfant ou de la personne âgée par exemple ne peut pas se fonder sur une pseudo-autonomie qui se traduit peu à peu par la substitution progressive d'objets numériques aux autres formes et forces médiatrices des échanges. Dans l'autre cas, la conception de l'interaction qui se fonde sur une relation symétrique entre l'utilisateur et l'objet numérique invite les équipes de design, les acteurs en charge des usagers « finaux » à adopter de telles finalités.

333. Besnier, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 38-39.

334. Besnier, Jean-Michel, *ibid.*, p. 77.

7.3.4. Une éthique fondée sur le désir d'être au monde

L'idéologie technique qui fonde la conception de l'interaction comme relation symétrique entre l'utilisateur et l'objet numérique TIC et même la débordement ne vise-t-elle pas à remplacer le désir de l'échange *via* l'écriture, l'oralité par le plaisir de l'interaction homme-machine ?

Actuellement de nombreux chercheurs tentent en effet de définir les liens entre plaisir et numérique dans le cadre de l'apprentissage, et plus précisément dans celui de l'école. Parmi eux, Serge Tisseron. Il explique que les technologies numériques fondées sur l'interactivité permettent à l'enfant de renouer avec les relations enfant/maman, cette « dyade » fondée sur le plaisir de l'échange : « Plaisirs d'échanger, de se regarder, de se sourire, d'interagir de la voix et du geste, et de voir ses propositions relayées, amplifiées et transformées par l'autre³³⁵ ». « Les mondes numériques », selon l'expression du psychiatre, sont aussi des espaces ludiques et « rassurants ». « Les réponses, qu'ils apportent, dit-il, sont récurrentes et les difficultés auxquelles ils confrontent sont à tout moment adaptées aux possibilités de chaque utilisateur. Chaque élève y trouve un niveau de difficultés adapté à ses compétences. C'est ce qu'on appelle la motivation de sécurisation ». En outre, « un écran ne juge pas et ne condamne pas », ce qui renforce « la confiance en soi des utilisateurs³³⁶ ».

Plus profondément, pour le chercheur, « le numérique » est en soi une forme de vie, c'est-à-dire l'expression d'une manière d'être, d'une manière de faire qui « révolutionne » l'apprentissage. Il s'agit, ajoute-t-il, de « penser numérique au-delà de l'outil³³⁷ ». Cette « culture » reposerait sur le jeu avec les changements de rôles, l'échange avec la consultation des enfants pour recueillir leurs avis, la coopération ou le « faire-ensemble ». Autant de leviers qui, aux yeux de Serge Tisseron, sont sources de plaisir pour les enfants. On note là une généralisation problématique bien résumée d'ailleurs dans l'expression, certes au pluriel mais très globalisante, « les mondes numériques » qui amène à penser que, globalement, tous

335. Tisseron, Serge (2012), « Plaisir d'apprendre et technologies numériques dans l'éducation », interview du 19.01.2012, <http://www.ludovia.com/news-191-1259.html>

336. *Id.*

337 Tisseron, Serge (2012 b), « Se construire une culture numérique, première étape de l'apprentissage », 25.01.2012, <http://www.ludovia.com/news-193-1269.html>

les médias numériques permettent à l'enfant de prendre du plaisir à interagir, de choisir son niveau. Or, la réalité actuelle manifeste une extrême hétérogénéité des médias numériques et des manières dont les textes sont informés.

Nous avons retenu pour l'occasion deux applications transposant vers la tablette tactile *Les Fables* de La Fontaine version papier :

- une application version gratuite (n° 1) sur laquelle il n'est indiqué ni le nom du concepteur, ni la date d'édition, ni l'édition des *Fables* à partir de laquelle elle a été conçue ;
- une autre version payante (n° 2) conçue et réalisée par la société Soreha en 2010-2011. Cette application garde les illustrations des *Fables* par Gustave Doré, mais le concepteur ne précise pas non plus quelle édition il a reprise.

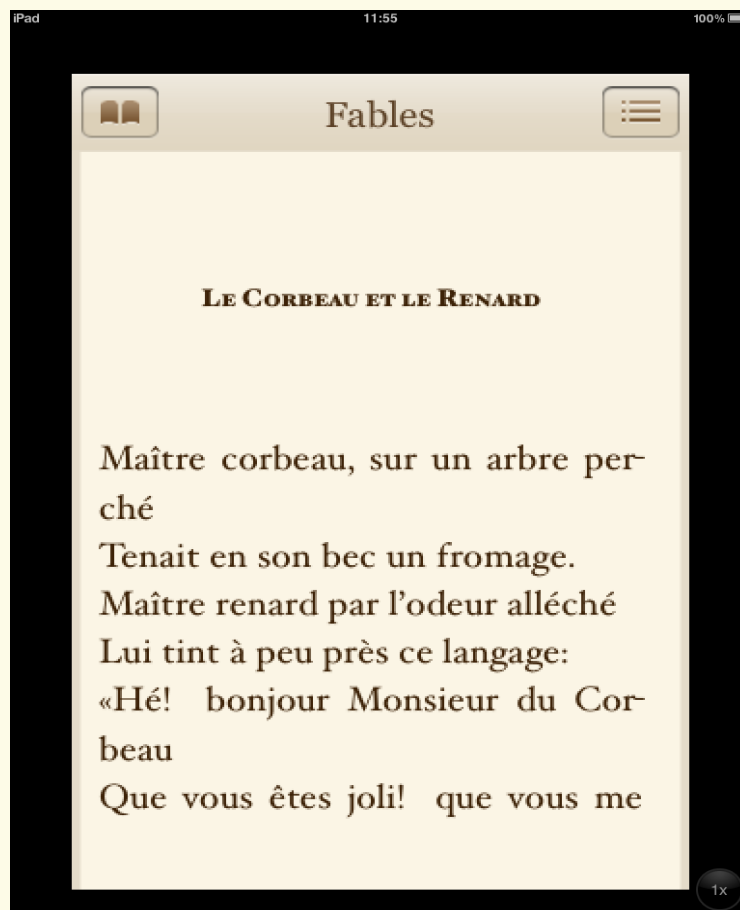


Fig. 24. Impression-écran de l'application gratuite V.1. *Fables* Jean de La Fontaine³³⁸.

338. Cet extrait de l'application est utilisé à titre de citation.

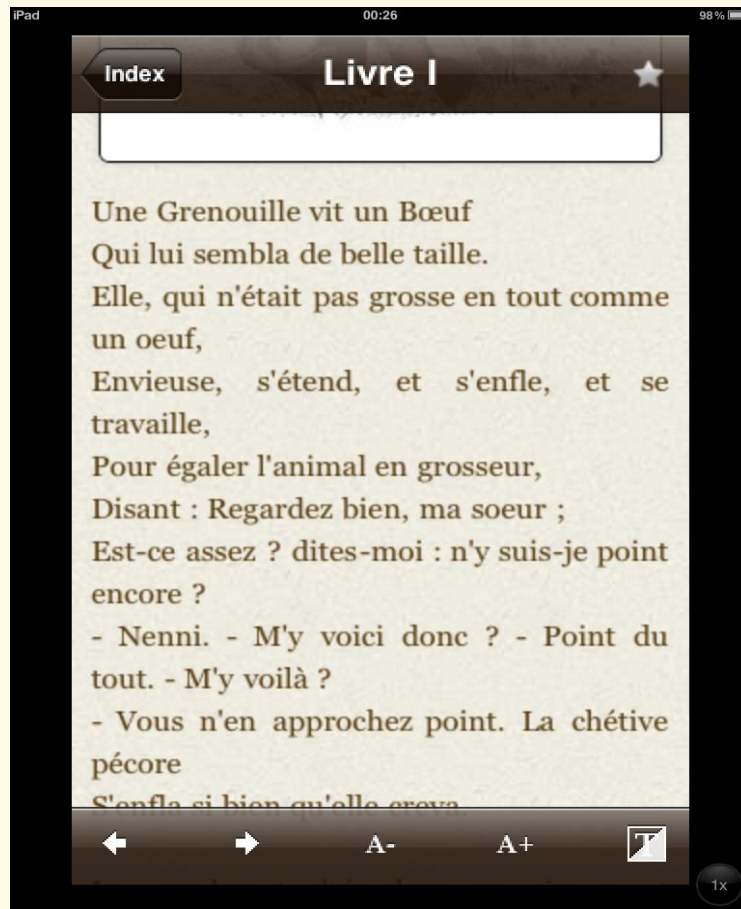


Fig. 24.1. Impression-écran de l'application payante. V.2. Les 12 livres des *Fables* de Jean de La Fontaine, réalisée par la société Sorcha³³⁹

Au niveau du « contenu » d'origine, on a une stricte répétition (texte pour version 1, texte et illustration visuelle version 2).

Au niveau du support formel, s'opère un effacement : perte de vision globale de la fable qui sur la plupart des livres papier tient avec son illustration sur une page ou sur une double page. Quand on lit un livre papier ou un manuel papier, chaque partie est toujours perçue dans un ensemble, grâce au volume, au fait de tenir l'objet-livre dans ses mains. On fait une expérience corporelle et intellectuelle tout à la fois de la progression dans le texte et, surtout, chaque partie est sentie, tactilement et visuellement, et ainsi est comprise comme appartenant à un tout. Or, quand s'affiche à l'écran une page numérisée sur laquelle des flèches seules permettent d'avancer,

339. Cet extrait de l'application est utilisé à titre de citation.

de reculer, on perd toute indication de volume, toute sensation de progression. Quand, de surcroît, on doit faire défiler le texte d'une fable qui ne peut s'afficher dans sa globalité sans perdre sa lisibilité, on est dans une lecture dépecée, émiettée, avec des vers coupés. Ce mode d'affichage et d'organisation du texte privilégie la perception de l'objet tablette et la métaphore du flux par rapport à la perception de la fable comme texte avec une forme particulière et comme texte-objet, recueil, en l'occurrence.

Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception*³⁴⁰, précise que l'on ne peut identifier un objet que rapporté à l'ensemble, avec un horizon sur lequel l'objet peut se détacher pour notre regard :

« Dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment de paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent d'être là. Or, avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration [...]. »

Dans les versions numérisées des manuels sur support papier, on a très souvent le même problème : un affichage parcellaire de la page, l'impossible expérience sensible du repérage dans l'espace compris comme ensemble de textes qui ont une cohésion entre eux *via* le volume et l'objet matériel. Le texte est alors déformé plus que ré-informé au sein d'une application qui ne joue sur aucune caractéristique des « mondes numériques » dont parle Serge Tisseron.

Il y a urgence à réintroduire un regard diachronique, historique dans les analyses des médias numériques et des manières dont les textes sont in-formés, sans quoi nous risquons bien de faire comme les barbares dont parle Walter Benjamin dans *Expérience et pauvreté*³⁴¹ : « Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche. Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase ».

340. Merleau-Ponty (1945), *op. cit.*, p. 82.

341. Walter, Benjamin (2011), *Expérience et pauvreté* (1933), suivi de *Le conteur* et de *La tâche du traducteur*. Petite Bibliothèque Payot. Paris.

Si ce que décrit Lev Manovich³⁴² de la « culture-logiciels » est tout à fait un dénominateur commun aux différentes configurations de la technologie numérique – le « copier-coller », l'invitation à bricoler les textes alors compris comme des « contenus » modulables, modularisables, manipulables sans fin – Serge Tisseron quant à lui attribue à la « culture numérique » des spécificités éducatives et pédagogiques qui ne lui sont pas propres. Favoriser le jeu avec les changements de rôles, favoriser la consultation des enfants pour recueillir leurs avis, favoriser la coopération ou le « faire-ensemble », favoriser le choix du niveau de difficulté, permettre à l'enfant de procéder par essais-erreurs constituent des actions pédagogiques qui ne sont pas du tout natives du numérique.

Ainsi, en 1964, Freinet pose parmi les invariants de sa pédagogie les axes suivants³⁴³ :

« Invariant n° 4 Nul – l'enfant pas plus que l'adulte – n'aime être commandé d'autorité. (On doit le consulter et recueillir ses avis).

Invariant n° 7 : Chacun aime choisir son travail, même si ce choix n'est pas avantageux.

Invariant n° 8 : Nul n'aime tourner à vide, agir en robot, c'est-à-dire faire des actes, se plier à des pensées qui sont inscrites dans des mécaniques auxquelles il ne participe pas.

Invariant n° 10 bis : Tout individu veut réussir. L'échec est inhibiteur, destructeur de l'allant et de l'enthousiasme.

Invariant n° 11 : La voie normale de l'acquisition n'est nullement l'observation, l'explication et la démonstration, processus essentiel de l'École, mais le tâtonnement expérimental, démarche naturelle et universelle.

Invariant n° 21 : L'enfant n'aime pas le travail de troupeau auquel l'individu doit se plier comme un robot. Il aime le travail individuel ou le travail d'équipe au sein d'une communauté coopérative ».

L'échange, la coopération, la prise d'initiative, le mode expérimental par essais-erreurs sont inscrits ici dans une forme de vie pédagogique. L'idée de plaisir des « mondes numériques » propre à l'idéologie technique qui se coupe de l'histoire sémiotique des médias, de l'histoire de la pédagogie, de l'histoire sémiotique de l'énonciation éditoriale a tendance à vouloir river les

342. Manovich, Lev (2011), *op. cit.*, p. 13.

343. Chabrun, Catherine (2009), « Les invariants pédagogiques », article publié le 03.12.09 – 17:39, <http://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/2952>

usagers et les textes à la strate de la temporalité numérique sans bord ni limites. Ce faisant, elle oublie en chemin toutes les autres strates de formes et de forces que nous avons décrites, à savoir la strate où la technologie numérique est configurée, la strate où les orientations des médias numériques sont performées, contre-performées.

Aussi, dans nos travaux³⁴⁴ en cours sur les usages pédagogiques des objets numériques médiateurs des textes littéraires, nous tentons de mettre l'élève en position critique pour qu'il puisse comparer aux niveaux des contenus, des supports matériels, formels, ergodiques, diachroniquement et synchroniquement, différentes versions papier et numériques d'un même conte. Les premières expérimentations, précisément, tendent à montrer que l'enfant construit le sens des textes en associant toujours dans son acte de perception les supports et le texte. L'enfant ne s'y trompe pas ; le sens dont il fait l'expérience n'est pas immanent au « contenu » mais il naît de la relation de l'enfant au texte-objet que le cadre pédagogique permet de faire avec une certaine visée. Précisément, notre objectif est d'amener l'enfant à faire l'expérience corporelle et langagière des textes *via* différents supports et la finalité, au lieu de reposer sur une éthique de l'abandon aux supports technologiques, repose sur une éthique du désir d'être au monde.

Le concept de *monde*, rappelle Merleau-Ponty, « n'est pas ici une manière de parler : il veut dire que la vie « mentale » ou culturelle emprunte à la vie naturelle ses structures et que le sujet pensant doit être fondé sur le sujet incarné³⁴⁵ ».

344. Nous faisons référence particulièrement à nos travaux menés en classe de grande section de maternelle avec Christel Boulineau, chercheur et inspectrice de l'Éducation nationale en primaire, et avec la coopération de l'enseignante de la classe. Une première communication sur ces expérimentations a été présentée au colloque scientifique Ludovia, en parallèle à l'université d'été du même nom sur l'école numérique, à Ax-les-Thermes, du 26 au 28 août 2012, sur le thème Plaisir et Numérique. Cf. Boulineau, Christel et Pignier, Nicole (2012), « Les TICE comme médiation : entre le plaisir et le désir d'apprendre ? », colloque scientifique Ludovia Plaisir et numérique. Approche critique des enjeux dans la création, les usages et les pratiques. Nous faisons référence également à une série de journées d'études sur les enjeux de l'école numérique que nous organisons en partenariat avec le CRDP du Limousin et l'AVEC Limousin (Agence de valorisation économique et culturelle). Voir Travaux [N°49] de notre bibliographie personnelle mais aussi [N°50].

345. Merleau-Ponty (1945), *op. cit.*, p. 225.

Le sujet de perception ne peut donc être au monde que dans le temps long où son histoire se rattache à un avant, que dans l'épaisseur temporelle où se côtoient différentes esthésies liées à différentes supports matériels d'écriture et différents usages de ces supports matériels.

Le désir au sens d'élan d'être au monde ne peut pas être un abandon aux supports technologiques dans la mesure où celui-ci enferme l'utilisateur, « l'intègre » dit Pascal Robert, en élément fonctionnel d'un système où s'organise « la croissance du règne technique³⁴⁶ ». Le désir d'être au monde ne peut avoir lieu que dans une liberté critique où l'enfant diversifie les expériences perceptives des textes avec un temps de co-naissance. Ce que propose l'épistémologie pédagogique avec laquelle notre approche sémiotique des supports est complémentaire.

Ainsi, il ne s'agit pas de combler des manques par l'acquisition de savoirs, il ne s'agit pas de s'enfermer dans le plaisir de l'interactivité des supports numériques. Il s'agit d'éprouver les complexités des textes-objets, de se mettre à l'épreuve des textes-objets par l'écriture (l'enfant, dans une dynamique collective, souligne, entoure, note, dessine ce qu'il a envie sur le corps du texte qu'il a écouté), la prise de parole (l'enfant émet des hypothèses sur les différentes techniques d'illustration par exemple, puis se met à l'essai de ces techniques pour (in)valider les hypothèses de la classe de façon incarnée à l'encre, à l'aquarelle, au pastel, avec un logiciel de dessin...).

Nous proposons donc à l'enfant d'établir une relation aux textes non dans une logique de mode alimentant les industries numériques mais dans un processus critique via lequel il fait l'expérience des textes-objets avec l'épaisseur et la profondeur temporelles que lui ouvre le cadre pédagogique. Philippe Meirieu n'invite-t-il pas les usagers à renouer, en tant que sujet culturel, capable d'esprit critique :

« L'acquisition d'une « culture lettrée » exigeante qui dégage le sujet de l'utilitarisme immédiat et déplace son intérêt vers les enjeux plutôt que sur les bénéfices à court terme permet à toute personne d'accéder à une posture lucide, critique et interactive par rapport à

346. Pascal Robert explique : « Le discours informatique » (G. Hottos entend par là le codage et la programmation informatique) fait fonctionner la machine, organise la croissance du règne technique : il n'aide pas l'homme à être au monde, il l'intègre au monde, il l'intègre dans le règne technique comme un vecteur, un élément fonctionnel de celui-ci. » Cf. Robert, Pascal, p. 141, *op. cit.*

l'ensemble des situations dans lesquelles elle est susceptible de se trouver. C'est cette posture qui fait trop souvent défaut aux usagers des TIC³⁴⁷. »

L'éthique du désir que nous envisageons pour les usages pédagogiques et éducatifs des objets médiateurs des textes n'est donc pas le désir pris en tant que manque et tension vers le plaisir, la jouissance³⁴⁸ tel que Freud, Ricoeur le conçoivent. Il faut, dit Deleuze, « arracher le désir à ses pseudo-finalités de plaisir pour découvrir l'immanence propre au désir dans son appartenance à un champ de consistance ». C'est un élan perceptif incarné et critique que nous suggérons aux usagers des textes-objets. Pour cela, une double mise à l'épreuve s'impose : celle de l'utilisateur aux textes-objets, et celle des textes-objets soumis à la critique de l'utilisateur pour percevoir, saisir les effets de sens sans s'enfermer en eux. Performer, mais aussi contre-performer les configurations médiatiques en les comparant, en les confrontant avec une mise à l'épreuve, c'est, pour nous, dé-prolétarianiser le savoir.

347. Meirieu, Philippe (2012), in Kambouchner Denis, Meirieu Philippe, Stiegler Bernard, *L'École, le numérique et la société qui vient*, Mille et une nuits, Paris. P. 62.

348. Deleuze explique ainsi les limites de la conception du désir comme manque : « Mettre le manque dans le désir c'est complètement méconnaître le processus, une fois que vous avez mis le manque dans le désir, vous ne pourrez mesurer les remplissements apparents du désir que avec le plaisir, donc la référence au plaisir découle directement du désir-manque, et vous ne pourrez que le rapporter à une transcendance qui est celle de la jouissance impossible renvoyant à la castration et au sujet clivé, c'est-à-dire que ces trois propositions forment la même merde sur le désir, la même façon de maudire le désir. » Deleuze, Gilles (1973), *Anti Œdipe et Mille Plateaux*, Cours donné à l'Université de Vincennes le 14.05.1973. Consultable sur <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=169&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>

Conclusion

Un mot revient régulièrement dans nos travaux : celui d'expérience. Faire l'expérience des textes-objets, c'est, pour nous, mettre à l'épreuve, *éprouver* ce complexe de forces et formes de vie qui se joue entre les différentes strates du discours à l'usage. Le style discursif exprime un être au monde, entre *esthèsis* et esthésie, le langage étant « bidimensionnel » comme le précise Jean-Claude Coquet, c'est-à-dire qu'il nous engage dans « un double processus qui conduit d'abord par l'expérience corporelle, de la *phusis* au *logos*, et ensuite, dans un mouvement inverse, par souci de préserver le « il y a » du monde, du *logos* à la *phusis*³⁴⁹ ». Le style du discours rend ainsi possible le partage de l'être au monde particulier qui fonde l'expérience énonciative.

Mais le processus énonciatif, nous l'avons vu, est sous-tendu à l'écrit par l'expérience scripturale. En effet, chaque usage d'un mode d'écriture multimodale actualise des formes et des forces de vie qui orientent l'expérience perceptive des autres, du monde, lors de l'énonciation discursive. Émerge de nos travaux le constat que l'expérience de l'écriture multimodale concerne à la fois l'énonciation discursive et l'énonciation éditoriale. Par exemple, lors de l'édition d'un texte, le retrait, l'ajout, la transformation d'images fixes, animées, de texte verbal, de sons avec une orchestration multimodale spécifique sont autant d'*opérations* qui réorientent, renouvellent l'expérience possible du texte. Ce faisant, l'énonciation discursive tout comme l'énonciation éditoriale sont tissées avec la strate médiatique, condition *sine qua non* pour que les usagers puissent faire l'expérience du texte.

En tension avec les forces et formes propres aux technologies d'information-communication, les supports matériels, logiciels proposent des conditions de circulation matérielle et sociale des textes qui ne sont pas sans effet sur l'énonciation discursive et l'énonciation éditoriale. Ils configurent en effet l'expérience des textes que les acteurs des processus discursif et éditorial performant ou contre-performent avec leurs formes et leurs forces perceptives. Les expériences scripturales discursive et éditoriale nécessitent des supports matériels, logiciels, des supports d'énonciation éditoriale. Mais lors de ces expériences, l'utilisateur met à l'épreuve les supports avec une sensibilité particulière tout autant qu'il se met à l'épreuve des supports et de leurs spécificités esthétiques.

Faire l'expérience des textes-objets, c'est donc avoir la possibilité, lors de l'usage, de performer voire de contre-performer les pratiques d'information-communication, d'énonciation que la technologie préfigure et que les supports logiciels, matériels, les *méta-mediums* configurent.

349. Coquet, Jean-Claude (2007), *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, P.U. de Vincennes. P. 163.

Ainsi, de notre ouvrage d'HDR émerge une conception de l'expérience perceptive des textes qui engage l'usager à la fois dans un acte pratique, sensible, éthique. Dès lors, il ne peut s'agir de l'expérience de la conscience que conçoit Heidegger³⁵⁰, ni de l'expérience riche en sensations qui réduit le texte-objet à une somme de stimuli et de qualités technologiques, médiatiques. Faire l'expérience des textes, c'est éprouver ou mettre à l'épreuve non pas seulement les représentations ou idées qu'ils contiennent mais aussi et avant tout les gestes ou « styles d'être », dirait Merleau-Ponty, qui orientent, fondent les énonciations à chaque strate du discours à l'usage.

Faire l'expérience des textes, c'est par conséquent s'engager avec son corps, comme sujet social, anthropologique, dans le texte communiqué, informé, incorporé³⁵¹. Dans cette approche sensible, incarnée de l'information et de la communication des textes, l'usager est un être culturel, anthropologique, communicationnel pourvu d'une « épaisseur historique³⁵² » dont parle Merleau-Ponty. Il est pris dans un élan, un désir d'être au monde par l'échange, le partage d'esthésies, d'*esthèsis*. Mais il ne s'agit pas de consommer les textes pour combler un manque pulsionnel ou à l'inverse phénoménologique, existentiel en quête de l'apparaître derrière l'apparence. Il s'agit de les vivre comme une expérience de communication, d'échange perceptif avec les autres. Entités vivantes, du signe à l'usage, leur devenir, leur « trivialité », pour reprendre le concept d'Yves Jeanneret, ne sont-ils pas finalement le processus au fil duquel ils accueillent « les couches d'expérience vivante³⁵³ » non pas au sens ontologique mais au sens esthésique, à chaque strate

350. « L'expérience qu'il faut penser ici n'est ni un mode de connaissance ni un mode du vouloir tel qu'on se le représente ordinairement ». C'est l'expérience de « l'absoluité de l'absolu », un « retournement sur soi » qui « pousse la conscience vers sa vraie existence », l'« existence qui signifie ici la présence sur le mode de l'apparaître à soi ». Cf. Heidegger, Martin (1962), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris. P. 231 et 238.

351. Merleau-Ponty dit ceci de l'expérience perceptive : « Je m'engage avec les choses, elles coexistent en moi comme sujet incarné ». Merleau-Ponty, (1945), *op. cit.*, p. 216.

352. « Celui qui perçoit n'est pas déployé devant lui-même comme doit l'être une conscience, il reprend une tradition perceptive, il a une épaisseur historique et il est confronté avec un présent ». *Ibid.* p. 275.

353. C'est une expression de Merleau-Ponty. Nous la reprenons non pas pour son postulat ontologique mais pour sa force suggestive d'une manière d'être au monde, de le percevoir.

énonciative, qui les ré-informent, les ré-incorporent, et qui, ce faisant, rejouent les expériences perceptives ainsi données en partage, communiquées ?

Nos travaux finalement font apparaître et percevoir, de façon précise espérons-le, « l'exercice d'une liberté d'agir³⁵⁴ » que pointe Yves Jeanneret tant de la part de l'utilisateur qui fait, fait faire l'expérience du texte-objet que de la part des instances discursive, éditoriale, conceptrices d'objets matériels, logiciels, de supports d'énonciation éditoriale. Chaque instance énonce de façon différente certes, mais en interrelation avec les autres selon qu'elle « préfigure » l'activité d'information- communication *via* les textes-objets, qu'elle la « configure » ou qu'elle la « performe », « contre-performe », selon la terminologie de Jean-Jacques Boutaud, en faisant entrer dans le jeu des forces et des formes de vie des esthésies possiblement autres. C'est pour nous un engagement scientifique que de montrer la force d'agir énonciative, quelle que soit la strate à laquelle on se situe, et d'interroger son fondement pratique, sensible, éthique. Il s'agit de dépasser les limites des techno-discours et des conceptions réductrices de la communication qui étouffent la force d'agir de certaines instances pour en privilégier d'autres.

Ainsi, les techno-discours étouffent la force d'agir des instances discursives, éditoriales ; d'autres discours perpétuent les modèles réductionnistes de la communication en inversant parfois les pôles privilégiés. Les discours sur le « Web 2.0. » ou l'écriture collaborative privilégient souvent les instances de l'usage des textes-objets, en les confondant avec les instances discursive et éditoriale dont ils affaiblissent ainsi la force d'agir. Or chaque instance, même si elle est accomplie parfois par un (ou des) même(s) acteur(s), entre dans le jeu des formes et des forces de vie par lequel les textes-objets offrent des expériences chaque fois renouvelées.

Ces instances mettent en œuvre des postures, des gestes éthiques, esthésiques qu'il importe de ne pas ignorer. Pour deux raisons. D'une part, pour penser la communication *via* les textes-objets comme un acte qui engage tous les acteurs dans des forces et des formes énonciatives, perceptives, distinctes. Cette altérité est pour nous esthésique car elle permet d'éprouver différents êtres au monde. D'autre part, il importe de prendre en compte la diversité des instances énonciatives pour que l'expérience de la vie des textes-objets ne soit pas déterminée, à chaque strate du signe à l'usage, par les techno-discours qui pensent « l'histoire sous la forme du

354. Yves Jeanneret explique ainsi l'activité agissante de l'utilisateur : « L'exercice d'une liberté d'agir, non sur l'autre ni en relation avec lui, mais sur la mimésis communicationnelle portée par les objets du complexe média/texte, serait, si on me suit, l'un des moteurs essentiels de la trivialité ». Cf. Jeanneret, Yves (2008), *op. cit.*, p. 165.

basculement³⁵⁵ » dit Yves Jeanneret et, valorisant l'après par rapport à l'avant, tentent d'amener les usagers à se couper de tout un pan de la culture. Cette dernière se construit sur une temporalité beaucoup plus lente, plus profonde que celle de telle ou telle innovation technologique tout en s'appuyant sur des supports médiatiques pour faire émerger et circuler, échanger les textes-ressources qui la constituent. Faire l'expérience de la vie des textes-objets, c'est s'immerger dans les mémoires sociale, culturelle qui les sous-tendent, les accompagnent, les génèrent. Ainsi, nous remettons en question l'éthique de l'abandon aux supports numériques qui promet une expérience des textes fondée sur le plaisir *technesthésique* numérique uniquement et nous invitons à penser une éthique qui se fonde non pas sur le désir d'opposer l'avant par rapport à l'après mais sur le désir de goûter en synchronie des esthésies qui cohabitent, s'influencent mais ne peuvent pas se détruire car elles sont configurées avec des sensibilités multiples et diverses.

Quelle sémiotique, finalement, mettons-nous en œuvre dans nos travaux ? Nous sommes partie d'une sémiotique discursive pour aller vers une sémiotique des supports, puis arriver à une sémiotique des usages, selon une posture communicationnelle assumée. Mais, au bout du compte, ce cheminement ne se fonde pas sur des discontinuités scientifiques. Bien au contraire, nous appréhendons la question des forces et des formes de vie à l'œuvre à chaque strate de la vie des textes à l'aide d'une sémiotique de l'expérience perceptive en jeu tant dans l'information des textes que dans leur incorporation et dans leurs usages. Cette démarche aborde la communication médiatisée par les textes-objets comme un *tracé* dirait Yves Jeanneret, un jeu complexe d'énonciations, de perceptions qui sous-tendent l'échange d'idées par un partage de manières d'être au monde.

Nous fondons la sémiotique de l'expérience des textes-objets sur une discussion, un échange continu entre les sciences du langage – particulièrement pour l'approche de

355. « On n'a pas le temps de poser la question de l'opérativité symbolique du média internet que la réponse est déjà là : elle a pour nom « cyberculture ». Les expressions sont innombrables qui tendent, dans un geste discursif thaumaturgique, à globaliser l'idée de changements dans la culture, sont candidates au baptême comme des noms de marques (Péninou, 1971) : « vie numérique », « Web 2.0 », « indexation sociale », etc. Il y a un *branding* des formes de vie. Ces formules « collent » les pratiques aux objets et pensent l'histoire sous la forme du basculement ». Cf. Jeanneret, Yves (2009), « L'insaisissable opérativité des médias informatisés : ingénierie médiatique, prétention sémiotique et industrie de la trivialité », in Pignier, Nicole (dir.), *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles*, Paris, Hermès-Lavoisier, p. 47-58. Citation p. 50.

l'énonciation, du discours et les sciences de l'information et de la communication – pour l'appréhension des supports, de leur fondement anthropologique, sensible, symbolique où la communication se déploie en un théâtre rendant possible l'expérience de l'altérité.

L'étude des textes sur supports numériques a été pour nous une réelle prise de conscience du processus au fil duquel la *semiosis* émerge et évolue sans cesse. En effet, le déploiement technologique, logiciel, matériel multimédia nécessaire à la co-énonciation des textes-objets mis en scène dans une multiplicité de supports matériels figurés, formels, ergodiques nous a invitée à interroger la complexité foisonnante avec laquelle du sens se tisse. Pour cela, il importe de faire interagir plusieurs approches sémiotiques qui relèvent des sciences du langage, des sciences de l'information et de la communication mais aussi de disciplines laissées à la marge comme le design. C'est à l'écoute de chercheurs d'horizons très différents mais aussi de designers, d'éditeurs de textes sur supports numériques, d'usagers que notre approche sémiotique s'est ressourcée et a évolué jusqu'alors.

Par ailleurs, les techno-discours qui accompagnent et sous-tendent parfois les vagues de transposition des textes du support papier vers les supports numériques ont orienté la posture critique de nos recherches actuelles. En effet, mettre en valeur les trois moments où l'expérience perceptive des textes-objets est préfigurée, configurée, performée ou contre-performée, c'est faire prendre conscience à chaque acteur qu'il est, dans une certaine mesure, libre de modeler les fondements éthiques, sensibles de l'usage qu'il fait soit de la technologie pour écrire des logiciels, applications, designer des interfaces matérielles et/ou graphiques, soit pour éditer, écrire, lire des textes.

Aller de l'usage au texte et du texte à l'usage en interrogeant les forces et les formes perceptives à l'œuvre à chaque strate de la vie des textes, c'est défendre une démarche sémiotique engagée dans une conception de l'usager comme un actant positif, éclairé, libre, son égarement pouvant témoigner de cette liberté. L'usage des technologies, des logiciels, des textes-objets ne doit pas être conçu comme un asservissement mais comme un acte de communication où le geste sensible, éthique (re)met en jeu les gestes impliqués à chaque strate du processus d'écriture technologique, logicielle, éditoriale, discursive.

Ainsi, informer, communiquer *via* les textes-objets, c'est faire l'expérience de l'altérité. Mais comment celle-ci peut-elle avoir lieu si l'usager, à chaque strate, se dilue dans la précédente sans distance critique ? « Faire usage de » ne doit pas signifier « être asservi par ». L'usager des textes-objets sur supports numériques, le designer usager des technologies numériques ne doivent pas

être des prolétaires des technologies intellectuelles. La sémiotique de l'expérience des textes-objets veut, pour revenir à l'essentiel, redonner toute sa place à l'instance perceptive, au geste sensible et éthique qui fondent les usages. Ce faisant, nos différents corpus nous ont amenée à un renouvellement conceptuel précisément au cœur de l'expérience de l'altérité scientifique.

Bibliographie

Adam, Jean-Michel et Bonhomme, Marc (1997), *L'argumentation publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, collection « fac. Linguistique », Nathan, Paris.

Anzieu, Didier (1994), *Le Penser, du moi-peau au moi pensant*, Éd. Dunod, Paris.

Aristote, *La Métaphysique*, traduite en français par Pierron et Zévort, éd. Ébrard et Joubert, Paris 1840.

Aristote, *La Rhétorique*, in *Poétique et Rhétorique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch. Émile Ruelle, bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Librairie Garnier Frères, collection « Chefs d'oeuvres de la littérature grecque », 1922. Œuvre numérisée par J.- P. Murcia.
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto3.htm#II>.

Barbaras, Renaud (1994), *La perception. Essai sur le sensible*, collection « Optiques Philosophie », Hatier, Paris.

Barrier, Guy (2000), *Internet, clefs pour la lisibilité*, collection « Formation permanente », ESF éditeur, Paris.

Becq, Annie (1994), *Genèse de l'esthétique française moderne*. Éd. Albin Michel, Paris.

Besnier, Jean-Michel (2009), *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Collection « Haute tension », Fayard Éd., Paris.

Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan Université, collection « Fac Linguistique ».

Bertrand, Denis (2002), « Approche sémiotique du luxe : entre esthétique et esthésie », in *Revue française du marketing*, n° 187. P. 73-82.

Bertrand, Denis (2009), « De la topique à la figuration spatiale. » Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications du séminaire, 2008-2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2759>>

Bloch, O. et Wartburg, W. von (1989), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F. ; Paris, 1989 pour la 9^e édition, 1^{re} édition, 1932.

Boileau, Nicolas (1674), *L'Art poétique*, Edition de 1871, E. Belin, Paris.

Bordron, J.-F. (2007), « Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet », *Nouveaux Actes Sémiotiques en ligne*, Recherches sémiotiques, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838>

Boutaud, Jean-Jacques (1998), *Sémiotique et Communication*, L'Harmattan, Paris.

Boutaud, Jean-Jacques (2005), *Le sens gourmand. De la commensalité-du goût- des aliments*, Editions Pascal Rocher, Paris.

Boutaud, Jean-Jacques (2007), « Du sens, des sens. Sémiotique, marketing et communication en terrain sensible » in *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Presses Universitaires de Franche-Comté. P. 45-63.

Boutaud, Jean-Jacques (2010), « L'indicible et l'indiciel : empreinte gustative et trace figurative », in Gallinon-Méléne (dir.), *L'Homme-trace*, éditions de CNRS, Paris. P. 246-284.

Bordron, Jean-François (2011), *L'iconicité et ses images, études sémiotiques*, PUF, collection « formes sémiotiques », Paris.

Bougnoux, Daniel (2006), *La crise de la représentation*, Ed. La Découverte, Paris.

Buffon, Georges-Louis (1753), *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française, le jour de sa réception, le 25 août 1753. Edition de 1888, E. Belin, Paris.

Caro-Dambreville, Stéphane (2007), *L'écriture des documents numériques*, Paris, Hermès-Lavoisier.

Certeau, Michel de (1990), *L'invention du quotidien*, Tome 1. Arts de faire, Éd. Gallimard, collection « Folio essais », Paris.

Charrière, Isabelle de (1988), *Lettres trouvées dans un portefeuille d'émigrés* dans *Une aristocrate révolutionnaire*, Écrits 1788-1794, Des Femmes, Paris. Écrits extraits des Éd. G.A. Van Oorschot, Amsterdam, 1979-1984.

Cicéron, Livre II, *De l'invention oratoire*, traduction nouvelle par M. Liez, 1988, <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/invention2.htm>.

Charbonnier, Jean-Louis (2009), « Vous avez dit culture numérique ? » in revue Échanges, académie de Nantes, n° 87, avril 2009.

Chartier, Roger (2008), « Le livre : son passé, son avenir », entretien du 29 septembre 2008 avec Ivan Jablonka, in *La Vie des Idées*, <http://www.laviedesidees.fr/Le-livre-son-passe-son-avenir.html>.

Colas-Blaise, Marion (2012), « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », in *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. NAS, 2012, n° 115. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=4158>>.

Coquet, Jean-Claude (2007), *Physis et logos. Une phénoménologie du langage*, P.U. de Vincennes.

Christin, Anne-Marie (2001) (dir.), *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, Paris.

Couchot, Edmond (1998), *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes.

Couchot, Edmond (2007), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes.

Davallon, Jean (2010), *Traces d'usage dans un corpus de sites de tourisme*, livre blanc collectif présentant les résultats du projet ANR TramedWeb. P. 203-226.

Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Folio essais. Paris.

Deleuze, Gilles (1973), *Anti Œdipe et Mille Plateaux*, Cours donné à l'Université de Vincennes le 14.05.1973. Consultable sur <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=169&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>

Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions du Seuil, Paris.

Deni, Michela (2002), « La construction sémiotique d'une interface conviviale », publié in Fontanille, Jacques (éd.), *Des théories aux problématiques*, Actes du Congrès de l'Association française de Sémiotique, Sémio 2001, Limoges, Pulim (CD-Rom), 2002.

Diderot, *La religieuse* (1968) ; Flammarion, Paris.

Diderot, Denis (1984), *Lettres à Sophie Volland*, collection « Folio ». Édition établie et commentée par Jean Varloot. Éd. Gallimard, Paris.

Épinay, Mme d' (1865), *Mémoires de Mme d'Épinay*, tomes 1 et 2. Charpentier, libraire-éditeur, Paris.

Floch, Jean-Marie (1990), *Sémiotique, marketing et communication, Sous les signes, les stratégies*, collection « Formes sémiotiques », PUF, Paris. Edition consultée : 2002.

Guiraud, Pierre (1969), *Essais de stylistique*, Éd. Klincksieck, Paris. Edition consultée : 4^e tirage, 1985.

Gullentops, David (2001), *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Créis ».

Ferrand, Olivier (2012), « La révolution médiatique de la condition humaine », in *Le Livre, le numérique*, revue *Le débat*, Gallimard, mai-août 2012. P. 160-174.

Fontanille, Jacques (1994), « Style et formes de vie », *Le Style* (G. Maurand dir.), Toulouse, Toulouse-le-Mirail, p. 67-83.

Fontanille, Jacques et Zilberberg Claude, (1998), *Tension et signification*, Éd. Mardaga, Paris.

Fontanille, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, collection Nouveaux Actes Sémiotiques.

Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, « collection formes sémiotiques ». PUF, Paris.

Fontanille, Jacques (2004), *Soma et séma, Figures du corps*, Maisonneuve & Larose, Paris.

Fontanille, Jacques (2005), « Du support matériel au support formel », in *L'écriture entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris. P. 183-200.

Fontanille, Jacques (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques »

Genette, Gérard (1966), *Figures I*, Éd. du Seuil, Paris.

Georges, Fanny (2011), « *Mémoire humaine et expérience de soi par le Web* », in Pignier, Nicole et Michel Lavigne coord., *Mémoires et Internet*, revue MEI n°32, L'Harmattan, Paris. P. 147-158.

Giard Luce, Certeau, Michel de, et Mayol, Pierre (1994), *L'invention du quotidien*, Tome 2. Habiter, cuisiner. Éd. Gallimard, collection « Folio essais », Paris.

Goulemot, Jean-Marie (2003), « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, Roger Chartier (dir.), coll. Petite Bibliothèque Payot, Payot et Rivages.

Greimas, Algirdas, Julien (1987), *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux.

Greimas, Algirdas, J. et Courtès, Joseph (1993), *Dictionnaire raisonné de la théorie et du langage*. Hachette, Paris.

Heidegger, Martin (1962), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris.

Heilbrunn, Benoît (2005), *La Consommation et ses sociologies*, Armand Colin, Paris.

Jacob, Max (1917), *Le Cornet à dés*, Préface de 1916, Gallimard, Paris.

Jeanneret, Yves (2005), *Définition de la sémiotique de l'écriture*, collection « Entretien en ligne », Fondation Maison des Sciences de l'Homme et l'Equipe Sémiotique Cognitive Nouveaux Médias. <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=813&ress=2643&video=96716&format=68>

Jeanneret, Yves (2008), *Penser la trivialité*, Vol. 1. *La vie triviale des êtres culturels*, collection « Communication, Médiation et Construits Sociaux », Hermès-Lavoisier, Paris.

Jeanneret, Yves (2010), « Complexité de la notion de trace. De la traque aux traces », in Gallinon-Méléne (dir.), *L'Homme-trace*, éditions de CNRS, Paris.

Joannis, Henri (1995). *De la stratégie marketing à la création publicitaire*, Dunod, Paris.

Jost, François (2001), *Promesses et territoires des genres télévisuels*, documents de travail et pré-publications, Centre international de sémiotique et de linguistique, université d'Urbino (Italie).

Jullien, François (2001), *Du temps*, Grasset, Paris.

Jullien, François (2003), *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Éd. du Seuil, Paris.

Kaufmann, Jean-Claude (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, collection « Individu et société ». Armand Colin, Paris.

Klock-Fontanille, Isabelle (2005), « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », in *L'écriture entre support et surface*, textes réunis et présentés par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, L'Harmattan, Paris. P. 29-52.

Krebs, Constance (2009), « *Livrel, rapport sur l'histoire et les enjeux du numérique* » commandité par le MOTif, observatoire du livre et de l'écrit en Île-de-France,

http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/81/fichier_fichier_c.krebs.rapport.numa.rique.24.10.pdf

Landowski, Éric (2005), *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques NAS n° 101-102-103.

Landowski, Éric (2009), *Avoir prise, donner prise*. Nouveaux Actes Sémiotiques NAS N° 112, <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812>>.

Laplantine, François (2005), *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Éd. Téraèdre, Paris.

Larue, Anne (1996), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la licorne, UFR Langues et Littératures. Poitiers.

Lespinasse, Julie de (1876), *Lettres*, tomes I et II. Nouvelle collection Jannet, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 2 vol.

Lichtenstein, Jacqueline et Decultot, Elisabeth (2004), *Vocabulaire européen des philosophies*, éd. par Barbara Cassin Paris, Seuil.

Lytard, Jean-François (1985), *Discours, figure*, Éd. Klincksieck, Paris. 1^{ère} édition, 1971.

Maingueneau, Dominique (1998), *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris.

Manguel, Alberto (1998), *Une histoire de la lecture, A History of Reading*, trad. Christine Le Boeuf, Actes Sud, rééd., coll. « Babel ».

Manovich, Lev (2011), Cultural Software,

http://www.manovich.net/DOCS/Manovich.Cultural_Software.2011.pdf.

Marion, Philippe (1997), p. 86. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits in *Le Récit médiatique*, Recherches en Communication, n° 7, université de Louvain. P. 61-88.

Méchoulan, Éric (2003), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, p. 9-27.

Meirieu, Philippe (2012), in Kambouchner Denis, Meirieu Philippe, Stiegler Bernard, *L'École, le numérique et la société qui vient*, Mille et une nuits, Paris.

Merleau-Ponty, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris.

- Meschonnic, Henri (2000), *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Éd. Odile Jacob, Paris.
- Morizot, Daniel (2004), *Écritures, approches en sciences cognitives*, sous la direction d'Annie Pauliat, publication de l'Université de Provence. P. 269-282.
- Neveu, Franck (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris.
- Ouellet, Pierre, *Voir et savoir* (1992), Éd. Balzac, Montréal.
- Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Presses universitaires de Limoges.
- Ouellet, Pierre (2000), Présentation de *Le trop et le trop peu, une esthétique des extrêmes*, sous la direction de Pierre Ouellet et Serge Pépin, Cahiers du Célat, 2^e trimestre 2000, Université de Québec à Montréal.
- Ouellet, Pierre (2002), « Sémiotique de l'empathie : l'expérience esthétique de l'autre », paru dans le CD-Rom des actes du colloque de Limoges *Sémio 2001*, conférences plénières. Presses Universitaires de Limoges.
- Parret, Herman (2006), *Épiphanies de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges.
- Persegol, Serge (1996), « Des figures de discours aux formes de vie. À propos de René Char », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 44-45, Presses universitaires de Limoges.
- Quinton Philippe (2003), *Les designs des images et des écritures*, HDR sous la direction de Anne-Marie Christin, université Paris VII Denis-Diderot.
- Quinton, Philippe (2009), « Multimédias : une sémiotique de la transposition », in Pignier, Nicole (dir.), *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles*, Paris, Hermès-Lavoisier, p. 53-65.
- Racine, Jean *Phèdre*, édition de 1975, Bordas. 1^{re} édition 1963.
- Rastier, François (2002), « Saussure, la pensée indienne et la critique de l'ontologie », in *Revue de sémantique et de pragmatique*, 2002, n° 11, p. 123-146.
- Ricœur, Paul (1965), texte inédit d'une conférence prononcée par P. Ricœur aux États-Unis en 1965 ou 1966. La retranscription et le travail d'annotation ont été réalisés par Marc-Antoine Vallée à partir de documents conservés dans les archives du Fonds Ricœur. Disponible sur http://www.fondsriceur.fr/photo/Ricoeur_Le%20dernier%20Wittgenstein%20et%20le%20dernier%20Husserl.pdf

Robert, Pascal (2009), *Une théorie sociétale des TIC*. Collection « Communication, médiation et construits sociaux », Lavoisier, Paris.

Saint-Gérard, Jacques- Philippe (1993), *Morales du style*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse.

Searle, J.R. (1972), *Les Actes de langages – Essai de philosophie du langage*, (1969), trad. H. Pauchard, Paris, Hermann Éd., collection « Savoir ».

Souchier, Emmanuël (1998), « Rapports de pouvoir et poétique de l'écrit d'écran. À propos des moteurs de recherche sur Internet », *Médiations sociales, systèmes d'information et réseaux de communication*, Actes du onzième Congrès national des Sciences de l'information et de la communication, université de Metz, 3-5 décembre 1998. P. 401-412.

Souchier, Emmanuël (1998), « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Cahiers de médiologie*, n°6, déc. 1998, p. 137-145.

Souchier, Emmanuël (2000), « De la lettrure à l'écran. Vers une lecture sans mémoire ? », « Mnémotechnologies – texte et mémoire », *Texte*, n° 25-26 (coordonné par F. Schuerewegen), Trinity College, université de Toronto, Canada. P. 47-68.

Stiegler, Bernard (2012), in Kambouchner, Denis, Meirieu, Philippe et Stiegler Bernard, *L'école, le numérique et la société qui vient*, Mille et une nuits, Paris.

Tisseron, Serge (2006), *L'enfant au risque du virtuel*, Collection « Inconscient et culture », Dunod, Paris.

Tisseron, Serge (2012), « Plaisir d'apprendre et technologies numériques dans l'éducation », interview du 19.01.2012, <http://www.ludovia.com/news-191-1259.html>

Tisseron, Serge (2012 b), « Se construire une culture numérique, première étape de l'apprentissage », 25.01.2012, <http://www.ludovia.com/news-193-1269.html>

Veron, Eliséo (1994), « De l'image sémiologique aux discursivités », *Hermès* 13-14, p. 45-64.

Vial, Stéphane (2012), *La structure de la révolution numérique. Philosophie de la technologie*. Thèse de doctorat en philosophie. Université Paris Descartes.

Walter, Benjamin (2011), *Expérience et pauvreté* (1933), suivi de *Le conteur* et de *La tâche du traducteur*. Petite Bibliothèque Payot. Paris.

Wittgenstein, Ludwig (1921), *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, introduction de Bertrand Russel, Éd. Gallimard, Paris, 1961.

Wolton, Dominique (2009), *Informé n'est pas communiquer*, CNRS Éd, Paris.

Wrona, Adeline (2010), « Le renouvellement des écritures », in Table ronde « Où commence le livre ? », Séminaire des Lettres *Les métamorphoses du livre et de la lecture à l'heure du numérique*, BNF, 22 novembre 2010, Actes du séminaire : <http://eduscol.education.fr/pid25134/seminaire-metamorphoses-livre-lecture.html#haut>.

Zilberberg, Claude (2003), « Eloge de la noirceur », *Protée*, Volume 31, n°3, hiver 2003-2004, p. 43-55.

Zinna, Alessandro (2001), Les objets d'écriture et leurs interfaces. Textes interactifs et hypertextes. Décrire et comparer les nouveaux phénomènes de sens, Mémoire de HDR, Limoges, décembre 2001.

Bibliographie personnelle

[N°0] Janvier 1999 : *Le Romanesque au XVIIIème s. et au début du XIXème s. De l'écriture épistolaire à énonciation réelle au roman. Essai de définition*. Thèse en littérature française (18ème siècle et début 19ème siècle) effectuée à la Faculté des Lettres de Limoges sous la direction de M. le Professeur J. FONTANILLE et M. le Professeur C. FILTEAU.

[N° 1] Février 1999 : Article « De la utilidad semiotica en el estudio de lo novelesco », *Cuadernos Lengua y habla*, N° 1 Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educacion. Venezuela.

[N°2] Juillet 1999 : Communication « Pour une analyse du Romanesque ». Colloque international de littérature et de sciences du langage à Urbino (Italie).

[N°3] Juin 1999 : Communication « Les femmes « romanesques » au 18ème siècle : en quête d'une nouvelle *hexis* ». Invitation au séminaire de l'ERCIF, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III.

[N°4] Septembre 1999 : Article « En France, la femme selon les philosophes », Lectures d'une œuvre, *A vindication of the Rights of Woman de Mary Wollestonecraft*, sous la direction de Marie-Lise Paoli, Editions du temps, Paris. P. 98-118.

[N°5] 1999 : Article « La popularité de l'Ecole de Brive : le roman « régional » ou une fiction de la plénitude visible », *De l'écrit à l'écran*, sous la direction de Jacques Mogozzi, Presses Universitaires de Limoges. P. 789-801.

[N°6] Janvier 2000 : « Le conte merveilleux chez Jules Supervielle : une quête de la surréalité », N°XX revue *Mélusine*, « Merveilleux et surréalisme », Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, sous la direction de Nathalie Limat-Letellier. Edition L'Âge d'homme. P. 311-320.

[N°7] Septembre 2001 : « Apport des sciences du langage en *communication* : le cas de la réunion d'informations en entreprise », in Revue *Communication et langages* dirigée par Emmanuel Souchier et Yves Janneret. Paris. Armand Colin. Numéro sept-octobre 2001.

[N°8] 2001 : Article « Le Romanesque au XVIIIe siècle : un nouvel espace autobiographique pour les femmes », in *Ecritures de femmes et autobiographie*, sous la direction de Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

[N° 9] Mai 2001 : « **Motiver l'internaute sur une page ou un site : entre passion, cognition et action** ». Communication lors d'un colloque sur Internet organisé par EDF à Paris les 28-29 mai 2001, Les Signes du Net en Entreprise, conception, usages, évaluation et prospective.

[N°10] Octobre 2002 : « **Qu'est-ce-qu'un genre interactif ? Approche sémio-linguistique de l'agenda touristique en ligne.** » Colloque Compréhension et hypermédia. Approches cognitives, communicationnelles et sémiotiques, à Albi, organisé par l'Université de Toulouse Le Mirail et l'IUUFM de Midi Pyrénées. Communication publiée dans les actes du colloque.

[N°11] Printemps 2003 : « **Rhétorique multimodale, essai de définition** », *Sémio-anthropologie du sensible*, Degrés N° 113, numéro coordonné par Jean-Jacques BOUTAUD, et Pascal LARDELLIER, Bruxelles. Ce papier a fait l'objet d'une communication au colloque d'Urbino (Centre international de sémiotique. Italie) sur la rhétorique générale. 11-12-13 juillet 2002. Coordinateur : J.Marie Klinkenberg (Université de Liège).

[N°12] Juin 2003 : « **Le parcours visio-moteur de l'internaute : de la perception à la signification** », in *Sémiotiques non-verbales et modalités de l'espace*. Actes du colloque Sémio 2001, session "sémiotiques non-verbales et modalités de l'espace" publiés par Guy BARRIER et Nicole PIGNIER. Préface de Jacques Cosnier. Presses Universitaires de Limoges. P. 158-179.

[N°13] Septembre 2003 : « **Un corps à corps interactif. L'empathie énonciative dans la cyberpoésie** », in *Le soi et l'autre*, sous la direction de Pierre Ouellet, Presses universitaires de Laval (Québec).

[N° 14] Juillet 2003 : « **Le langage publicitaire sur l'Internet : pour un renouvellement ou une répétition des imaginaires sociaux** » ? Communication dans l'atelier dirigé par JJ. Boutaud « La publicité en quête de sens ». Xème colloque CIFSIC franco-roumain, Bucarest, 28 juin-2 juillet 2003, Les recherches en sciences de l'information et de la communication dans l'espace francophone : état des lieux et regards croisés.

[N°15] Février 2004 : « **Un acercamiento semiótico a la publicidad on line** », « **L'approche sémiotique de la publicité en ligne** », revue *Razon y palabra*, archives revue n° 38, Université de Mexico. <http://www.razonypalabra.org.mx>

[N°16] Juillet 2004 : « **Le traitement des esthétiques interculturelles dans le design interactif** », 8ème congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Université Louis Lumière Lyon II, Session Internet esthétiques et arts multimédias, 7-12 juillet 2004.

[N°17] Octobre 2004 : *Penser le webdesign, modèles sémiotiques pour les projets multimédias*, Nicole PIGNIER et Benoît DROUILLAT, L'harmattan, Paris.

[N°18] Mars 2005 : « La co-énonciation dans la cyberpoésie : entre interaction et incorporation ». Paru dans *Le texte premier : reformulations, représentations*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Coord. par Anne-Marie Capdeboscq, Pulim, pp. 115-129.

[N° 19] Mai 2005 : « La communication publicitaire écrite sur internet : de la production aux traitements cognitifs des textes et à l'influence sur la cognition implicite », Courbet, D., Pignier, N., Fourquet-Courbet M.P., Lavigne F., Denis, S., Vanhuele, M., Intartaglia, J., Borde A. (2005). Colloque et bilan du programme « Société de l'information » du CNRS et Ministère de la Recherche, Lyon, Ecole Normale Supérieure, 19-21 Mai 2005, Actes « La société de l'information et ses enjeux », CNRS, pp. 69-72.

[N°20] Octobre 2005 : « La sémiotique et les enjeux créatifs dans le design interactif », *Solutions sémiotiques*, dir. Nicolas Couégnas et Erik Bertin. Editions Lambert-Lucas, Limoges. P. 131-152.

[N°21] Automne 2005 : « Le blog, symptôme viral de l'intimité », *Transparence et communication*, dir. Boutaud, Jean-Jacques, revue MEI n° 22, L'harmattan, Paris. P. 71-82.

[N° 22] Automne 2005 : « Analyse sémiotique de la webpublicité », *Sémiotica*, revue internationale de sémiotique, volume 157 - 1/4 (2005), eds Mouton de Gruyter, Berlin, New-York. PP. 521-538.

[N° 23] Septembre 2006 : « Pour une approche sémio-pragmatique de la communication. Le traitement sur le Web des publicités pour parfum », *Questions de communication*, 9/2006, revue internationale de communication, dir. Jacques Walter, Université de Metz. PP. 419-435.

[N° 24] Avril 2006 : « L'innovation publicitaire et la sémiotique ». Journée d'études « Innovation scientifique et innovation publicitaire » organisée par Nicole Pignier et Didier Courbet à Paris, La Défense, à l'attention des professionnels du domaine de la communication et de la publicité issus d'agences, d'annonceurs, d'instituts d'études, des médias et financée par le CNRS.

[N° 25] Juillet 2006 : « Le temps de l'immersion dans les jeux multimédias de sensibilisation à l'environnement », colloque Ludovia 2006, les enjeux de l'immersion et ses relations avec les interfaces des médias numériques ludiques et/ou éducatifs. Colloque organisé conjointement par les laboratoires de recherche C.P.S.T. (sémantique et sémiotique), LARA

(recherche en audiovisuel) de l'université du Mirail (Toulouse 2), IRIT (informatique) de l'université Paul Sabatier (Toulouse 3), et CEPE (économie) de l'université de Poitiers. Du 5 au 7 juillet 2006 à Saint-Lizier, Ariège (09).

[N° 26] **Novembre 2007 : « Enjeux théoriques d'une grammaire des discours multimédias: pour une sémiotique ouverte »**, Congrès de l'AFS – Sémio 2007, Rencontres sémiotiques : les interfaces disciplinaires, des théories aux pratiques professionnelles. Paris, 15 – 17 novembre 2007.

[N° 27] **Mai 2007 : « Sémiotique des interfaces interactives »**, journée d'études à Dijon organisée par J.J. Boutaud et Jean Davallon.

[N° 28] **Avril 2008 : « Concevoir stratégiquement la communication en ligne des marques à valeurs sensorielles et esthétiques. »** Conférence au *Webdesign International Festival*, Limoges.

[N° 29] **Juin 2008 : *Le webdesign. Sociale expérience des interfaces Web***, Nicole Pignier et Benoît Drouillat, Hermès Lavoisier, collection « Forme et sens », Paris.

[N° 30] **Février 2008 : « Regards sur la rhétorique multimodale »**, *Figures de la figure, Sémiotique et rhétorique générale*, sous la dir. De Sémir Badir et Jean-Matrie Klinkenberg, PULIM, Limoges. P. 183-201.

[N° 31] **Août 2008 : « Le web 2.0 apporte-t-il une nouvelle forme de pensée culturelle ? »** Colloque organisé par Michel Lavigne (LARA), Patrick Mpondo-Dicka (IRIT) *Ludovia*, Do it yourself 2.0. *Comment et quoi faire soi-même* à l'aide de logiciels, matériels et dispositifs numériques : de l'intérêt de la facilitation de l'action et de la production dans le monde numérique, Ax-Les-Thermes.

[N° 32] **Juin 2008 : « Sémiotique du webdesign : quand la pratique appelle une sémiotique ouverte »**, séminaire dirigé par J.J. Boutaud et Jean-Davallon, dans le cadre du congrès international de la SFIC, Compiègne, 11-13 juin.

[N° 33] **Octobre 2008 : « L'usage du multimédia dans les sites pédagogiques et ludopédagogiques »**, colloque organisé par Jacques Biézat (sciences de l'éducation), Université de Limoges. « Recherches et terrains. Langues, espaces numériques et diversité »

[N° 34] **Juin 2009 : *De l'expérience multimédia. Usages et pratiques culturelles***, Nicole PIGNIER coord., Hermès Lavoisier, collection « Forme et sens », Paris.

[N° 35] Décembre 2009 : « **Le style de l'anamorphose et de la métamorphose dans les écritures multimédias** », *Le sens de la métamorphose*, dir. Marion-Colas Blaise et Anne Beyaert Geslin, Presses Universitaires de Limoges.

[N° 36] Mars 2009 : « **Sémiotique du webdesign : quand la pratique appelle une sémiotique ouverte** », *Communication et langages*, revue internationale dirigée par Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, n° 159, Mars 2009. P. 91-109.

[N° 37] Août 2009 : « **Les TIC : des lieux emplis de mémoire sociale et collective ?** », colloque Ludovia, Espace et mémoire, organisé par Michel Lavigne, LARA (Toulouse) avec la collaboration de Nicole Pignier (Ceres), Thierry Gobert et Fanny Georges (LMGC (Montpellier)...), Ax-Les Thermes.

[N° 38] Août 2010 : « **Le plaisir de l'interaction entre l'utilisateur et les objets TIC numériques** », colloque Ludovia, Interactivité et enjeux relationnels, organisé par Michel Lavigne, LARA (Toulouse) avec la collaboration de Nicole Pignier (Ceres), Thierry Gobert et Fanny Georges (LMGC, Montpellier)..., Ax-Les Thermes.

[N° 39] Juin 2010 : « **Les fondements axiologiques du plaisir de l'interaction entre l'utilisateur et les objets TIC numériques** », Conférence au *Webdesign International Festival*, Limoges.

[N° 40] Janvier 2011 : « **Le modèle du livre dans les générateurs de documents numériques** », Nicole Pignier, *Protée*, 38-3 hiver 2010-2011. P. 73-80.

[N° 41] Janvier 2011 : *Mémoires et Internet*, Nicole PIGNIER et Michel Lavigne coord., revue MEI n° 32, (dec. 2010) L'Harmattan, Paris.

[N° 42] Janvier 2011 : « **De l'Internet à la mémoire humaine** », in Nicole Pignier et Michel Lavigne coord., *Mémoires et Internet*, revue MEI n° 32, L'Harmattan, Paris. P. 7-14.

[N° 43] Avril 2011 : « **Applications of Tactile Interfaces to Home Automation for People in Loss of Autonomy: Training for Memory Gestures** » présentation collective sous forme de poster : N. Pignier, L. Billonnet, et J.M. Dumas au Symposium Med-e-Tel 2011, Electronic Proceedings of The International eHealth, Telemedicine and Health ICT Forum for Educational, Networking and Business. 6-8 avril 2011, Luxembourg.

[N° 44] Juillet 2011 : « **Comprendre les fonctions ludiques du son dans les jeux vidéo : pour la formulation d'un cadre théorique de sémiotique multimodale** », Sébastien Genvo et Nicole Pignier, *Communication* [En ligne], Vol. 28/2 | 2011, Université Laval, mis en ligne le 27 juillet 2011, URL : <http://communication.revues.org/index1845.htm>

[N° 45] **Août 2011 : « La transposition des textes sur papier vers les supports numériques mobiles : Quels enjeux sémiotiques ? »**, colloque Ludovia, Mobilités, organisé par Michel Lavigne, LARA (Toulouse) avec la collaboration de Nicole Pignier (Ceres), Thierry Gobert et Fanny Georges (LMGC, Montpellier)..., Ax-Les Thermes.

[N° 46] **Novembre 2011 : « On the semiotic appropriation of the ICT tools for people in loss of autonomy »** présentation collective sous forme de poster : N. Pignier, D. Tsala-Effa, L. Billonnet, A. Geslin-Beyaert and J.M. Dumas, 33ème conférence IDATE (Montpellier, 16 & 17 novembre 2011).

[N° 47] **Novembre 2011 : « La transposition des textes »** Journée d'études sur le livre numérique organisée par le CRDP du Limousin.

[N° 48] **février 2012 : « Le plaisir de l'interaction entre l'utilisateur et les objets TIC numériques »**, in Eléni Mitopoulou et Nicole Pignier coord., *De l'interactivité aux interaction(s) médiatrice(s)*, revue *Interfaces Numériques*, n° 1, Lavoisier, Paris

[N° 49] **Août 2012 : « Les TIC comme médiation : entre le plaisir et le désir d'apprendre ? »**, Boulineau Christel et Pignier Nicole, colloque Ludovia, Le plaisir du numérique, organisé par Michel Lavigne, LARA (Toulouse) avec la collaboration de Nicole Pignier (Ceres), Thierry Gobert et Fanny Georges (LMGC, Montpellier)..., Ax-Les Thermes.

[N° 50] **Novembre 2012 : « Les enjeux de la recherche sur les TIC liées à l'apprentissage »**. Conférence d'introduction aux demi-journées sur L' "école numérique", quelle(s) éthique(s) pour les TIC liées à l'apprentissage ? Organisation scientifique : Nicole Pignier, organisation matérielle l'AVEC Limousin en partenariat avec le CRDP du Limousin. Limoges.

[N° 51] **Décembre 2012, (A paraître), « Regard sémiotique sur l'identité numérique des marques »**, in Boutaud, Jean-Jacques et Berthelot-Guiet, Karine, *Sémiotique mode d'emploi*. Col. Espaces marchands, Paris, Le Bord de l'eau Éd.

[N° 52] **Février 2013, « La transposition des textes sur papier vers les supports numériques mobiles : Quels enjeux sémiotiques ? »**, revue *Signata*, Annales de sémiotique, n° 3, Presses Universitaires de Liège.

[N° 53] **Janvier 2013 : rédaction des articles « interaction » et « plaisir de l'interaction »**, in Drouillat, Benoît, (coord.), *Design des interfaces numériques - 170 mots-clés, des interactions Homme-Machine au design interactif*, Dunod, Paris.

[N° 54] A paraître en 2013 : rédaction des articles « design numérique » et « interfaces », in Frau-Meigs, Divina (coord.), *Glossaire de la diversité culturelle à l'ère du numérique*, UNESCO.

Table des figures mentionnées dans notre ouvrage de HDR

Fig. 0. Symphonie in Red encre rouge http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation

Fig. 0.1. Symphonie in Red encre rouge http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation

Fig. 0.2. Symphonie in Red encre rouge http://www.dailymotion.com/video/x2p8va_symphony-in-red_creation

Fig. 1. Boutique Adidas.

Fig. 1.1 Boutique Adidas texte descriptif.

Fig. 2.1. Mouvement d'affichage du nom de la marque Logos. Bannière publicitaire.

Fig. 2.2. Suite du mouvement d'affichage du nom de la marque Logos.

Fig. 3. Logo Google pour l'anniversaire de la mort de l'inventeur du téléphone Alexander Graham Bell.

Fig. 4. Logo Google pour l'année du dragon.

Fig. 5. Bannière pour un service de corrigé en ligne de Wanadoo. Le mot « impatient » s'affiche avec un mouvement itératif.

Fig. 5.1. Bannière pour un service de corrigé en ligne de Wanadoo. Le mot « impatient » se soulève avec un mouvement itératif.

Fig. 6. Métamorphose du mot « riche » dans la publicité L'Or Espresso.

Fig. 6.1. Métamorphose du mot « riche » dans la publicité L'Or Espresso.

Fig. 7. Impression-écran d'un instant du tunnel-aurore « Du crépuscule à l'aurore ».

Fig. 7.1. Impression-écran d'un instant du tunnel-crêpuscule « Du crépuscule à l'aurore ».

Fig. 8. Logo Google pour le 390^e anniversaire de la mort de Jean de La Fontaine.

Fig. 9. Logo de la marque « Abane » société de construction de cabanes en bois.

Fig. 10. Pot d'encre dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet.

Fig. 10.1. Découverte du portrait de l'artiste dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet.

Fig. 10.2. Envol de la pie dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet.

Fig. 10.3. Pie envolée dans l'animation « Voyage » pour l'exposition Claude Monet.

Fig. 11. Présentation du parfum « Parisienne » de Yves Saint Laurent partie haut de page.

Fig. 11.1. Présentation du parfum « Parisienne » de Yves Saint Laurent partie bas de page.

Fig. 12. Visite virtuelle magasin Atol.

Fig. 13. Tracé 3D de la Ligne Grande Vitesse Limoges-Poitiers commandité par RFF et photographié par l'auteur de <http://www.chaptelat-citoyens.fr/?p=1121>.

Fig. 14. Projet Google art vue détaillée de l'image du tableau de Claude Monet Pruniers en fleurs.

Fig. 15. Exemple d'une métaphore d'interface sur le site de Handicap International : www.handicap-international-25.org.

Fig. 16. La métaphore du carnet dans l'application carnet d'adresses présente sur la tablette iPad.

Fig. 17. Le carrousel, support formel de la partie vidéo de l'application du Quai Branly pour tablette tactile iPad.

Fig. 18. Le carrousel, support formel de la partie vidéo de l'application Le Louvre pour tablette tactile iPad.

Fig. 19. et 19.1. Le site du chocolatier parisien Patrick Roger adopte une fresque en tant que support matériel de son interface, www.patrickroger.com.

Fig. 20. Interface du site d'*El País*, www.elpais.com.

Fig. 21. Application *Paris-Normandie*.

Fig. 22. Application *Metro*, texte déroulant dans un cadre fixe.

Fig. 23. Impression-écran du « livre interactif » Boucle d'or.

Fig. 23.1 Impression-écran du « livre interactif » Boucle d'or. Activation de la fonctionnalité « Syllabes ».

Fig. 24. Impression-écran de l'application gratuite V.1. *Fables* Jean de La Fontaine.

Fig. 24.1. Impression-écran de l'application payante. V.2. Les 12 livres des *Fables* de Jean de La Fontaine, réalisée par la société Soreha.

Table des schémas et tableaux mentionnés dans notre ouvrage de HDR

Schéma 1. Fréquence, longueur et expressivité « romanesques ».

Schéma 2. Les différentes logiques d'orchestration des modalités (sons, images, mots, mouvements).

Schéma 3. Fonctions rhétoriques des figures pour chaque logique d'orchestration multimodale.

Tableau 1. Modes de perception et types d'écriture syncrétique des stratégies démonstrative et imagée.

Tableau 2. Modes de perception et types d'écriture syncrétique des stratégies mythique et exploratoire.

Tableau 3. Les différents niveaux sur lesquels porte la transposition des textes.

Tableau 4. Les différentes strates de sens des technologies à l'usage.

Table des matières

Introduction	
I. Le style du discours : expérience d'une <i>forme</i> et d'une <i>force de vie</i>	
1. Quelques orientations conceptuelles	
2. Comment concevons-nous le <i>style</i> ?.....	
3. Le concept de <i>forme de vie</i>	
3.1. Quelques évolutions sémiotiques de la <i>forme de vie</i>	
3.2. Notre conception de la forme de vie comme <i>processus</i>	
3.2.1. La temporalisation : une force perceptive fondatrice de formes discursives.....	
3.2.2. La forme de vie : une identité stylistique et stratégique ?	
3.3. La forme de vie fondée sur le <i>souffle</i> ou la <i>force du dire</i>	
4. Question d' <i>esthèsis</i> et d' <i>esthésie</i>	
4.1. La sensibilité du <i>Romanesque</i>	
4.2. L'esthésie : une fusion au monde ou une manière d'être au monde ?.....	
4.3. L'esthésie entre sensibilité individuelle et sensibilité collective.....	
4.4. L'expérience coénonciative de l' <i>esthèsis</i>	
4.5. Quelle définition retenir du sensible ?	
4.6. La circulation des esthésies. Peut-on parler d'autonomie ?	
4.6.1. Les effets esthésiques de la <i>praxis énonciative</i>	
4.6.2. Les effets esthésiques de la force et de la forme génériques	
4.6.3. Les effets esthésiques des conditions de circulation sociale des lettres.....	

- II. La multimodalité : une *forme* et *force de vie*.....
1. Les logiques d'orchestration multimodale
 - 1.1. Une logique d'*opposition* des fonctions texte verbal-autres modalités
 - 1.2. Une logique de *composition*
 - 1.3. Une logique d'*unification*.....
 - 1.4. Une logique de *subversion* 2. Les différentes rhétoriques d'orchestration entre modalités.....
 - 2.1. Une rhétorique de l'*illustration*.....
 - 2.2. Une rhétorique du *miroitement*.....
 - 2.3. Rhétorique de l'*assortiment*
 - 2.4. Rhétorique de l'*anamorphose*..... 3. Écritures syncrétiques, styles de communication et *esthésies*.....
 3. 1. Esthésie de la représentation « réaliste » ou esthésie de l'*eikon*
 - 3.1.1. Rapport entre esthésie de la *représentation* et publicité référentielle
 - 3.1.2. *Forme de vie* (hyper)réaliste et *force de vie* de la transparence..... 3. 2. Esthésie de la *présentation* ou du *faire monde*
 - 3.2.1. Spécificités de l'esthésie de la *présentation*.....
 - 3.2.2. Rapports entre stratégies oblique, référentielle et esthésie de la *présentation* ? - 3.3. L'esthésie de la *présentification* ou esthésie de l'*eidolón*
 - 3.3.1. Spécificités de l'esthésie de la *présentification*
 - 3.3.2. Rapport de l'esthésie de *présentification* avec la stratégie *mythique* ? - 3.4. L'esthésie de la *dé-présentation* ou esthésie du *figural*
 - 3.4.1. Spécificités de l'esthésie de la *dé-présentation*.....
 - 3.4.2. Rapport de l'esthésie de la *dé-présentation* avec la stratégie *substantielle* ?
 - 3.4.3. L'esthésie *déréalissante* est-elle nouvelle ?

- III. L'expérience éditoriale comme *force* et *forme de vie* ?.....
1. Les effets de sens de l'expérience éditoriale
 2. Les différents processus éditoriaux des textes sur supports numériques.....
 3. Le processus éditorial des textes non contributifs.....
 - 3.1. Les concepts d'*interface* et de *support*.....
 - 3.1.1. La « page-écran » constitue-t-elle une interface entre l'utilisateur et les textes des sites web ?
 - 3.1.2. La « page-écran » est-elle un *support* ?.....
 - 3.1.3. Comment, selon nous, s'articulent les différentes fonctions de support de la « page-écran » ?.....
 - 3.2. Le concept de *sociale expérience*.....
 - 3.3. Le concept d'*ethos*.....
 4. Une double orientation éditoriale en cours
- IV. Des médias aux usages : des gestes socio-techniques aux gestes éthiques.....
1. Comment appréhender la notion de « médias numériques » ?
 2. Parler du « numérique », entre mythification et mystification.
 3. La technologie numérique comme *préfiguration* de forces et de formes numériques
 4. Les strates de la *configuration* des expériences d'information-communication.....
 5. La strate des usages
 6. L'interrelation entre les strates
 7. Ce que signifie configurer et performer les pratiques d'information-communication sur supports numériques. Le cas de la transposition des textes d'un support vers un autre.....
 - 7.1. Sur quels niveaux porte la transposition ?
 - 7.2. Les enjeux de sens de la transposition

7.3. L'usage des textes-objets sur supports numériques : un geste sensible, un geste éthique	
7.3.1. Les enjeux de sens de l'interaction gestuelle.....	
7.3.1.1. <i>Comment analyser l'interaction gestuelle ?</i>	
7.3.1.2. <i>L'interaction par simulation</i>	
7.3.1.3. <i>L'interaction par habitude</i>	
7.3.1.4. <i>L'interaction par apprentissage</i>	
7.3.2. L'usage : l'éthique en question	
7.3.3. Notre conception de l' <i>interaction</i>	
7.3.4. Une éthique fondée sur le désir d'être au monde	
Conclusion.....	
Bibliographie	
Bibliographie personnelle	
Table des figures	
Table des schémas et tableaux	
Table des matières	
