



Interin
ISSN: 1980-5276
interin@utp.br
Universidade Tuiuti do Paraná
Brasil

Remédiation et réénonciation: opérations et régimes de sens

Colas-Blaise, Marion

Remédiation et réénonciation: opérations et régimes de sens

Interin, vol. 23, n° 1, 2018

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Disponible sur: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789005>

Remédiation et réenonciation: opérations et régimes de sens

Remediação e reenunciação: operações e regimes de sentido

Remediation and reenunciation: operations and regimes of meaning

Marion Colas-Blaise marion.colas@uni.lu

Université du Luxembourg,, Luxemburgo

Résumé: Le présent article se propose de cerner davantage la notion de remédiation du point de vue de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne. La sémiotique de l'énonciation aborde la question de la (re)médiation sous un triple angle : celui de la médiation « originaire » qui correspond à l'expérience qu'une instance fait du monde; celui de la mobilisation de configurations signifiantes réunies dans la praxis énonciative ; enfin, celui des éléments (re)médiationnels impliqués dans une dynamique gérant le devenir des sémiotiques-objets. La réflexion est développée en trois temps. D'abord, nous visons à dégager des opérations de la remédiation : la recontextualisation (agir sur l'environnement), la remédiatisation (changer de média), le reformatage (modifier le format), la remédialisation (transformer le médium) et le retexturage (intervenir au niveau des relations micro- et macro-textuelles). Ensuite, nous nous penchons sur les régimes de la remédiation : l'hybridation, le bricolage, le métissage et la spectacularisation, en empruntant nos exemples essentiellement au domaine du numérique (l'opéra filmé, le Google Arts & Culture Project, la Visual Aesthetics de Manovich, Living Joconde). Enfin, l'attention se porte sur les modalités de la réception des sémiotiques-objets remédiés : les notions d'« immédiateté » et d'« hypermédiation », au sens où l'entendent Bolter et Grusin, sont réinterrogées en relation avec celles d'immersion, de participation (cf. la « culture participative » (Jenkins)) et de prise de distance réflexive.

Mots clés : Remédiation, Opérations, Régimes de sens, Immédiateté, Métaréalisme.

Resumo: O presente artigo se propõe a desenvolver o conceito de remediação a partir do ponto de vista da semiótica greimasiana e pós-greimasiana. A semiótica da enunciação aborda a questão da (re)mediação sob a perspectiva de um triplice ângulo: aquele da mediação “originária”, que corresponde à experiência que uma instância faz do mundo; o da mobilização de configurações significantes reunidas na prática enunciativa; enfim, aquele dos elementos (re)mediadores implicados em uma dinâmica responsável pelo devir das semióticas-objetos. A reflexão desenvolve-se em três tempos. Em primeiro lugar, visamos a identificar as operações da remediação: a recontextualização (agir sobre o ambiente), a remediatização (mudar para outro meio), a reformatação (modificar o formato), a remedialização (transformar o meio) e a retexturização (intervir no nível das relações micro- e macrotextuais). Na sequência, exploramos os regimes da remediação: a hibridização, a bricolagem, a mestiçagem e a espetacularização, tomando nossos exemplos essencialmente do domínio do digital (a ópera filmada, o Google Arts&Culture Project, a Visual Aesthetics de Manovich, Living Mona Lisa). Por fim, a atenção concentra-se nas modalidades da recepção das semióticas-objetos remediadas: as noções de “imediatez” e “hipermediatez”, no sentido em que as entendem Bolter e Grusin, são questionadas em relação com aquelas de imersão, de participação (cf. “cultura participativa” – Jenkins) e de tomada de distância reflexiva.

Palavras-chave: Remediação, Operações, Regimes de sentido, Imediatez, Metarrealismo.

Abstract: In this paper, we strive to develop the notion of remediation, especially from the theoretical and methodological point of view of Greimassian and post-

Interin, vol. 23, n° 1, 2018

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Reçu: 10 Octobre 2017

Accepté: 15 Novembre 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789005>

Greimassian semiotics. More specifically, the semiotics of enunciation approaches the notion of (re)mediation from three different perspectives: from the angle of the “native” mediation, which corresponds to the experience an instance has of the world; from the angle of the meaningful configurations brought together in the enunciative praxis; finally, from the angle of (re)mediational elements involved in the dynamics responsible for the evolution of meaningful objects. Our paper addresses three issues. First, our attention is focused on the operations of remediation : the recontextualization (act upon the environment), the remediatisation (change to another media), the reformatting (change to another format), the remedialization (transform the medium) and the retextualization (change the micro- and macrotexual relations). Secondly, we explore the regimes of remediation : hybridization, bricolage, “metissage” or cross-fertilisation and spectacularization. We focus on the digital field (filmed opera, Google Arts & Culture Project, Visual Aesthetics by Manovich, Living Mona Lisa). Finally, the attention emphasizes the modalities of the reception of the meaningful objects: the notions of immediacy and hypermediacy, which have been developed by Bolter & Grusin, are studied in the light of the notions of immersion, participation (“participative culture” – Jenkins) and the creation of a reflexive distance.

Keywords: Remediation, Operations, Regime of meaning, Immediacy, Metarealism.

1 Introduction

Depuis une vingtaine d’années au moins, la notion de remédiation est volontiers érigée en notion phare. Elle suscite des éclairages théoriques et méthodologiques différents, que ce soit en sciences de l’information et de la communication, en sociologie, en philosophie, en psychologie cognitive, en sciences de l’éducation, en sociologie (en particulier du numérique) ou encore en sémiotique. Elle rend possibles les dialogues interdisciplinaires. Un tel engouement risque cependant d’en diluer les contours et de nuire à sa capacité heuristique, à moins que, au-delà des rapprochements indus et des approximations, elle ne soit à chaque fois spécifiée, (ré)interrogée et (re)mise en perspective.

Dans ce cas, sous quelles conditions la notion peut-elle être amarrée au bagage conceptuel de la sémiotique, en y trouvant un surcroît d’acuité épistémologique ? À condition d’être approchée sous l’angle de la réénonciation conçue comme une pratique située, dirons-nous d’emblée.

La remédiation est d’abord une re-médiation, c’est-à-dire l’énonciation sert à nouveau d’élément médiateur entre la langue (GREIMAS; COURTES, 1979) et le discours ou, mieux, entre la praxis énonciative et la sémiotique-objet produite au terme d’une (re)prise^[1]. La notion de praxis énonciative invite, en effet, à considérer, en plus des disponibilités du système, les produits sémiotiques de l’usage. Elle subsume tout ce passe d’énonciation, intimement lié à un environnement de sens sociohistorique et culturel, à des formations discursives mais aussi non discursives, notamment institutionnelles, jusqu’aux formes de vie qui entrent en concurrence les unes avec les autres.

Ensuite, la re-médiation est au départ de la sémiotique-objet en ce qu’elle est impliquée dans une morphodynamique responsable de la gestion des sémioses. Il s’agit non seulement de cibler tous les éléments médiatisés entrant dans des médiations langagières, techniques et technologiques, institutionnelles et socioculturelles ou

économiques, mais encore de montrer que, dans une perspective dynamiciste, ces éléments, associés à des médias, des supports, des objets, des matérialités (par exemple, celle de l'artefact numérique), sont pris dans un processus de co-engendrement. La dynamique, entre prises, déprises et re-prises, suppose le regard réflexif d'une instance d'énonciation qui surveille la mise en congruence des sections et leur ajustement.

Enfin, plus fondamentalement peut-être, la re-médiation est « constituante » (COLAS-BLAISE, 2016a), en ce que l'énonciation renégocie le rapport d'une instance sensible, percevante et cognitive, d'une part, avec des matérialités et des matériaux (substances, médias, médiums, objets-supports) et, d'autre part, avec l'environnement naturel, social et culturel (formes de vie, domaines d'activités, représentations) qui les englobe. La notion de remédiation soulève, tout comme celle de médiation, l'épineuse question du statut – de la subjectivation ou de la désobjectivation – de l'instance d'énonciation, surtout quand cette dernière est confrontée à la machine.

Dira-t-on que toute médiation est une re-médiation et que cette notion épuise l'idée de la reprise ? Pour Bolter et Grusin (1999, p. 55), toute médiation est une remédiation, tous les médias courants ayant recours à la remédiation et réclamant la réinterprétation des productions des médias antécédents. Fontanille confirme l'idée de la remédiation à partir d'un tout autre point de vue théorique, en préservant l'espace d'une médiation première. C'est dans l'exacte mesure où la convocation et l'exploration de l'expérience constituent un « processus de médiation entre l'expérience et la sémiotique-objet qui résulte de l'énonciation » qu'une deuxième médiation – une « remédiation » – vient s'ajouter. La première médiation fournie par l'expérience elle-même institue un « premier foyer de référence sensible, centré sur la relation entre un témoin-observateur et le monde sensible » (FONTANILLE, 2016, p. 234-235).

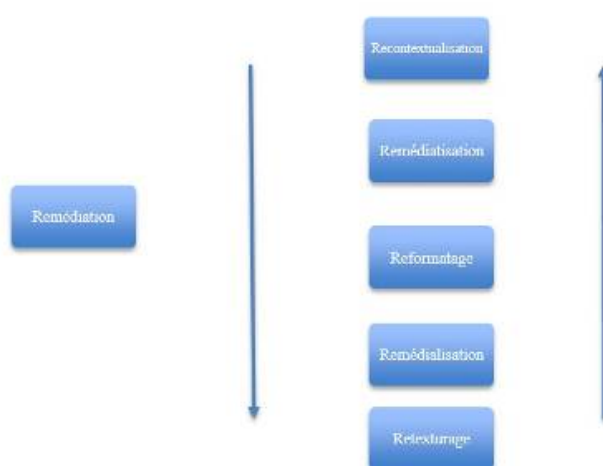
« Re-médiation » ou « remédiation » ? Nous parlerons de remédiation (en un mot) pour souligner un aspect fondamental de la reprise : son pouvoir de resémiotisation. Notre hypothèse est en effet que, quelles que soient les opérations impliquées, la remédiation est productrice de sens, d'un « supplément » de sens, à travers l'interaction ou la concurrence entre la sémiotique-objet de départ et la sémiotique-objet cible remédiée. En ce sens, la remédiation, qui introduit le risque, complexifie singulièrement le modèle du développement linéaire et strictement vectorisé qui est supposé structurer les relations entre le passé, le présent et le futur.

Cette complexité sera dénouée en trois temps. Dans une première partie, nous montrerons que le processus de la remédiation et ses opérations mettent en avant des dispositifs, liés à des communautés de pratiques discursives et non discursives toujours en devenir. Dans un deuxième temps, nous interrogerons quelques régimes de la remédiation : ceux de l'hybridation, de la spectacularisation, du métissage et du bricolage. Enfin, dans un troisième temps, l'attention se portera sur le récepteur (l'internaute) qui, au sein d'une culture « participante

» (JENKINS, 2006), fait l'expérience de la sémiotique-objet et agit sur elle.

2 Le dispositif de la remédiation et ses opérations

Notre hypothèse est que les remédiations, c'est-à-dire les conversions d'une sémiotique-objet dans une autre sémiotique-objet, s'opèrent à travers au moins cinq opérations, qui peuvent être ordonnées, des opérations les plus englobantes aux opérations les plus englobées : celles de la recontextualisation, de la remédiatisation, du reformatage, de la remédialisation et du retexturage. Ainsi, tout changement de domaine (artistique, politique, religieux...) et tout changement à l'intérieur d'un domaine est de type remédiationnel s'il implique des mutations au niveau des sémiotiques-objets appréhendées au niveau de pertinence du contexte ou environnement (relocalisation, nouvelle inscription dans le temps et positionnement par rapport à l'A(a)utre), du média (le musée, la bibliothèque, le tribunal, l'église, le parlement...), du format et des recadrages qu'il implique (le webdocumentaire, le sermon...), du médium (l'air comme substance, le livre imprimé et le support médiatique (im)matériel...) et/ou de la texture (articulations micro - et macrotextuelles). L'instance d'énonciation est responsable de la convergence et de l'articulation des remédiations qui s'opèrent aux différents paliers de pertinence de ce qui prend la forme d'un parcours de l'expression.



L'instance d'énonciation est responsable de la convergence et de l'articulation des remédiations

Afin de préciser ces opérations, interrogeons-nous sur la notion de dispositif. L'action de l'instance énonciative remédiate peut être approchée avec profit sous l'angle de dispositifs (technologiques, symboliques) qui englobent et gèrent un ensemble d'éléments (re)médiationnels impliqués dans les opérations mentionnées ci-dessus. Sous la houlette d'une instance de l'énonciation, le dispositif a en charge – impulse, gère et contrôle – la conversion des sémiotiques-objets (ainsi des

médias, des formats, des médiums, des textes) dans d'autres sémiotiques-objets. Il donne ainsi de la visibilité à l'action de l'instance d'énonciation et la synthétise. Cela en raison d'au moins deux propriétés : i) l'hétérogénéité constitutive^[2] ; ii) le caractère structurel. D'une part, ce dernier explique le poids des déterminismes, de l'agencement et du réglage à différents paliers d'un parcours et entre eux ; d'autre part, la structure, éminemment ouverte, encadre les processus de recreation et de renouvellement. Le dispositif peut être conçu comme une structure « paradigmatique » de possibles ou de potentialités liés, par exemple, au musée, à l'opéra ou au cinéma comme médias, dont les opérations de la remédiation et les syntagmatiques qu'elles déploient mènent certains à leur manifestation.

Ainsi conçu, il tend du côté, d'une part, des structures de pouvoir et du pouvoir des déterminismes^[3] et, d'autre part, des potentialités qui produisent du nouveau. Orchestrant les éléments remédiationnels à différents niveaux d'un parcours du sens, il instaure un rapport dialectique entre compositions sédimentées et lignes de « fracture » et de « fissure ». Il se tient à la lisière entre projection de contours qui enferment et échappement du sens dans la création, entre connexions stables et relations rhizomatiques (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Ainsi, mettre les sémiotiques-objets en relation avec des dispositifs (technologiques, symboliques), c'est considérer que les remédiations s'appuient sur des « cadres » – la traduction anglaise de Gestell pense ce dernier en termes de enframing ou frame (TIRLONI, 2010, p. 9) – qui, dans une perspective praxéologique, incitent à l'action.

À condition, dirons-nous, que le cadre ne soit pas ce qui, de l'extérieur, englobe et délimite, mais qu'il participe à la production de sémiotiques-objets (en gérant les adjonctions et les suppressions de propriétés ainsi que les substitutions), voire se réalise à travers elles. Bref, à condition que le dispositif gère un ensemble d'éléments (re)médiationnels qui dirigent le processus de la (re)sémiotisation, c'est-à-dire de la conversion d'une sémiotique-objet dans une autre sémiotique-objet, et prenne forme en tant qu'ensemble complexe et toujours « fluent » à travers ces conversions mêmes.

D'où, selon nous, le caractère nodal du dispositif, qui est un « entre-deux » (PEETERS; CHARLIER, 1999, p. 15) faisant le lien entre l'expérience de la pratique énonciative, la sémiotique-objet source et la sémiotique-objet cible. Mieux, il permet de rendre compte de la co-constitution des sémiotiques-objets source et cible en se réalisant à travers elles.

On peut alors supposer que la remédiation, par le biais du dispositif et sous l'action de l'instance d'énonciation, met en œuvre des régimes différents. Nous examinerons ces derniers maintenant. Dans la foulée, nous serons amenée à illustrer les opérations de la remédiation qui viennent d'être détaillées.

3 Les régimes de la remédiation

Commençons par le régime de l'hybridation, qui produit une sémiotique-objet synchrétique, à partir de sémiotiques-objets qui « fusionnent », en perdant chacune certaines de leurs propriétés et en gagnant d'autres. La sémiotique-objet synchrétique ainsi obtenue est pourvue d'une certaine stabilité et est reconnaissable comme telle : nous verrons qu'on peut parler de l'émergence d'un genre nouveau. Une modélisation tensive (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998) attribue des degrés élevés sur l'axe de l'extensité, c'est-à-dire de l'inscription dans le temps et dans l'espace. En revanche, les degrés de l'intensité sont faibles : si le nouveau genre surprend dans un premier temps, il est facilement catégorisé et classé parmi les genres existants.

Prenons l'exemple de la retransmission, depuis 2006, d'opéras du Metropolitan Opera de New York dans un cinéma. La réénonciation des opéras affecte ceux-ci, c'est-à-dire le média qui les fait signifier (en l'occurrence Le Metropolitan Opera) dans un certain contexte, le format, le médium, voire leur texture.

La notion de recontextualisation peut être définie comme la remise en forme (toujours provisoire) de l'environnement (naturel, perceptif, symbolique...). Le média n'est pas réénoncé dans un contexte (socioculturel, etc.), mais grâce à des interactions avec lui. Les représentations associées aux dispositifs, c'est-à-dire – dans une perspective praxéologique – aux cadres pour l'action, mobilisés et réénoncés, peuvent être socioculturelles. Plus largement, elles gardent l'empreinte des formes de vie en compétition (FONTANILLE, 2015) et des pratiques, voire des prises de position liminaires qui les inspirent. En effet, du point de vue des expériences à un niveau proto-sémiotique, toute réénonciation suppose un positionnement originaire d'une instance qui réagit (thymiquement et sur le plan esthétique et perceptuel) à un « il y a » (BORDRON, 2011) (quelque chose) (pour moi).

Toute remédiation, médiatique, médiale ou autre, s'appuie, ainsi, sur une recontextualisation comprise comme une nouvelle inscription corporelle, incarnée, de l'instance d'énonciation dans le temps et dans l'espace et comme une redéfinition de ses rapports à l'A(a)utre (COLAS-BLAISE, 2012). C'est là que prennent forme des modes d'existence (une socialité primitive) et des régimes de croyance fondamentaux (FONTANILLE, 2015). L'(auto)poiesis – parlera-t-on d'enactment ? – trouve son ancrage dans un tel environnement, continûment remédié, en réclamant de la flexibilité et la multiplicité des possibles.

Globalement, une approche de type méréologique sera sensible à l'addition, à la soustraction et à la substitution de propriétés^[4], sur la base d'un invariant, qui peut être textuel. Ainsi, si la soirée à l'opéra est contextualisée comme un événement, lié aux valeurs de la « distinction » (quelques heureux élus, qui, par exemple, apportent un soin tout particulier à leur tenue vestimentaire), ce caractère événementiel est attribué, passagèrement, au média cinéma – ceci alors même que le cinéma contribue davantage à une démocratisation de la culture et véhicule la

valeur du « mélange » (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998). En témoigne, par exemple, telle phrase sur le site internet du Ciné Utopia (Luxembourg) : « Pour rendre cette expérience inoubliable, un cocktail vous sera proposé avant la retransmission dans nos espaces de réception ». Quand le trait /événement/ est revêtu par le cinéma, c'est sous une forme elle-même modifiée.

Pour sa part, le format ^[5] de l'opéra, compris comme une « forme de standardisation » qui lui est imposée (SOULEZ, 2013), est repensé, quand l'opéra retransmis au cinéma est assorti d'interviews avec les interprètes, d'activités « derrière la scène », dans les coulisses, de vues du public : bref, d'un méta-commentaire verbal et visuel sur le « dit » et le « dire », qui prend pour objet de la connaissance les médiations à la base de l'œuvre opératique. En même temps, pour que la remédiation soit accomplie, il faut que le film se penche à son tour sur la manière (angles de vue, cadrages, gros plans, effets de zoom, travellings, éclairage...) dont il réénonce et remédie – réinterroge, renouvelle et fait voir – les médiations à la base de l'opéra.

La remédiation agit sur le support-médium doublement : il est associé à l'(im)matérialité d'un objet (par exemple, à l'air dans le cas de la gestualité ou de la parole) et il est cette surface qui accueille les inscriptions gestuelles et autres ou les appelle ^[6]. En l'occurrence, l'opéra remédie gagne en « permanence » : phénomène essentiellement éphémère et transitoire, la performance vivante filmée se trouve pour ainsi dire fixée et elle devient reproductible, à défaut de l'être à l'identique – toute retransmission constitue un processus in progress. On doit supposer qu'un invariant notamment textuel (une économie et une grammaire du geste, par exemple) résiste aux mutations.

De ce point de vue, l'expérience esthétique du spectateur dépasse le niveau textural proprement dit, qui se prête à une analyse de type herméneutique. Elle se trouve gagée sur l'ensemble d'un parcours de l'expression et des sémiotiques-objets qui le jalonnent. Les expériences sont esthétiques et esthésiques, grâce, en particulier, à la dramatisation dont sont responsables les effets de zoom au cinéma, à l'intensification liée à un surcroît de proximité (LLOVERIA; PIGNIER, 2017). Ceci alors même que l'écran au cinéma renforce la séparation entre le public et les chanteurs. Le rapport créé en production et en réception est à la fois participatif et distancié. L'absence de la co-présence caractéristique de la performance vivante (au théâtre, à l'opéra) est pour ainsi dire compensée par l'institution du public de l'opéra filmé en communauté homogène et soudée (effet renforcé par le cocktail). Elle l'est également par une « hyperchorégraphie » (MORRIS, 2010; apud LLOVERIA; PIGNIER, 2017, p. 98-99). On assiste à une artistisation intégrale de l'environnement et à une resensibilisation de l'institution.

Pour résumer, nous dirons que le dispositif gère la dynamique de la conversion de sémiotiques-objets, « encapsulantes » (opéra et cinéma) ou « encapsulées » (œuvre opératique et film), selon les termes de Jacques Fontanille, en d'autres sémiotiques-objets. Il contrôle la cohérence des remédiations variables selon les niveaux de pertinence. Les producteurs et

les récepteurs ont alors affaire à des objets signifiants hybrides, qui peuvent correspondre à des genres syncrétiques – par exemple, celui de l’opéra filmé – émergents. Ainsi, par le biais des opérations d’adjonction et de suppression de propriétés ou de traits, le régime de l’hybridation donne lieu :

i) à une « fictionnalisation » de l’opéra : le trait /co-présence/ est supprimé, celui de /proximité/ (à travers les gros plans et le zooming) est ajouté, à condition que la proximité, médiée par l’écran, soit associée aux traits /dramatisation/ et /fictionnalisation/ ;

ii) à une « événementialisation » de la projection du film ;

iii) à la perte au moins partielle du trait /représentation vivante/ ou /scénarisation/ : le film, qui ne se contente pas de reproduire l’opéra, parle de lui (interviews, etc.) ; il glisse ainsi vers le documentaire.

Nous traiterons plus rapidement trois autres régimes de la remédiation.

Le régime de la spectacularisation peut être illustré par le projet Living Mona Lisa, un projet « French-Tech » réalisé par Florent Aziosmanoff avec l’Institut Multi-médias et la Strate École de design. Grâce aux technologies du Deep Learning et des réseaux de neurones, la Joconde est dotée d’une intelligence artificielle. La création d’un moteur émotionnel fait que la Joconde est animée, qu’elle bouge les yeux et les lèvres, échangeant des émotions avec le public. Eu égard à la réception de la Living Mona Lisa, la spectacularisation par animation d’un tableau célèbre constitue ainsi un événement de sens qui combine des degrés d’intensité émotionnelle et de surprise importants avec une stabilisation dans l’espace faible : la puissance de l’expérience est fonction de sa soudaineté et de sa ponctualité. La spectacularisation ne correspond pas à la production d’une image hybride – on songe, par contraste, à la Joconde réénoncée en Hitler ou en Ben Laden. Une instance d’énonciation, en l’occurrence collective, intervient sur l’image, en la prenant comme objet. Elle lui confère un supplément de vie susceptible de confirmer les interprétations du tableau traditionnelles (autour du sourire énigmatique, etc.^[7]) et de générer un mouvement non seulement d’adhésion négociée, mais d’empathie (fiducie originale)^[8].

Un troisième régime de la remédiation correspond au métissage (intensité et extensité fortes). Il peut être illustré par la Media Visualization de Lev Manovich. Nul objet syncrétique, mais le paradigme info-aesthetics nous invite à être à la fois et successivement d’un côté (du côté de la visualisation de données) et de l’autre (du côté de la représentation esthétique), à l’image d’Alice de Lewis Carroll, qui est d’un côté et de l’autre du miroir. Considérons, en effet, les visualisations de 128 tableaux de Mondrian, créés entre 1905 et 1917 (par exemple, MANOVICH, 2011). À la croisée du quantitatif et du qualitatif, Lev Manovich mesure dans un espace diagrammatique contrôlé par l’abscisse et par l’ordonnée les valeurs moyennes et corrélées entre elles de la luminosité et de la teinte ou de la saturation. Les diagrammes ou graphes associent les tableaux dans un réseau et produisent un surcroît d’information. En même temps, ils acquièrent une dimension esthétique. Ainsi, grâce à une « éthique

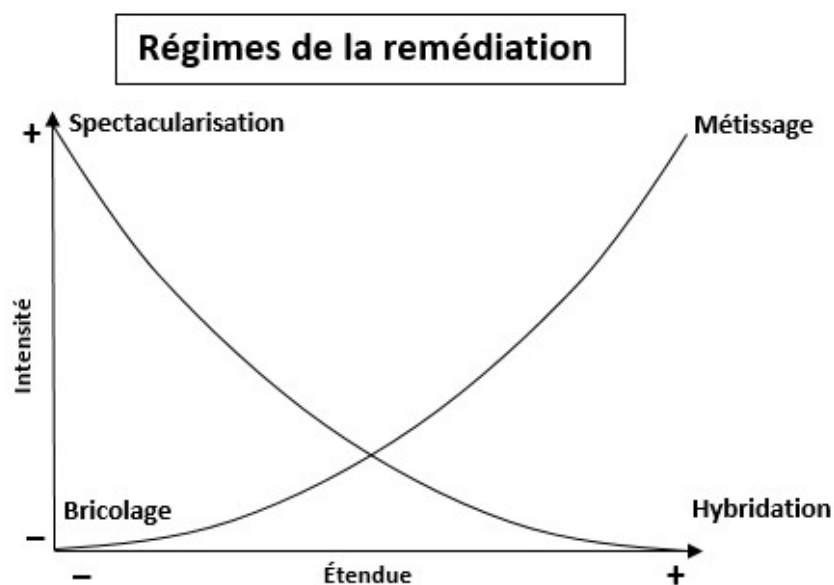
du saut » (NOUSS, 2002, p. 102), l'écart entre les deux lectures, informationnelle et esthétique, est maintenu vif, et avec lui les tensions qui font que le balancement entre deux approches différentes, de type informationnel et de type esthésique-esthétique, déjoue toute totalisation interprétative. Les lectures se font dans la confrontation permanente, l'une se démarquant nécessairement de l'autre, l'une réinterrogeant l'autre, incessamment^[9].

En même temps, les trois régimes de la remédiation obéissent à deux principes de rationalité très différents. La distinction entre l'« incorporation » d'un médium dans un autre et la « représentation » (BOLTER; GRUSIN, 1999) peut être développée par celle entre la « transmédiation (ou « remédiation transmédiale ») et la « transreprésentation (« représentation transmédiale ») (ELLESTRÖM, 2014). Dans le premier cas, dirons-nous, la remédiation nécessite une adaptation : il s'agit alors d'énoncer avec (une sémiotique-objet qui est convertie dans une autre sémiotique-objet). Il en va ainsi des régimes de l'hybridation et du métissage. En revanche, dans le cas de la spectacularisation, une sémiotique-objet représente – énonce à propos d' – une autre sémiotique-objet. D'après Lars Elleström, ce cas de figure est exemplifié par l'ekphrasis. Nous dirons que, dans le cas de la Joconde animée, l'instance d'énonciation énonce à propos de la Joconde de Léonard de Vinci, qui est érigée en objet. Elle peut intervenir sur le tableau sans produire de symbiose originale.

C'est le cas également dans le Google Arts & Culture Project, qui illustre un quatrième régime de remédiation : celui du bricolage. Les tableaux sont reproduits « tels quels » (si l'on passe sur les changements liés à la numérisation) et assortis de méta-données.

En effet, alors que l'opéra filmé donne lieu à un objet syncrétique stabilisé, le bricolage se fait (et peut-être se défait) dans l'instant, lors d'une rencontre, souvent fortuite, qui ne porte pas atteinte à l'identité des sémiotiques-objets ainsi réunies (degrés faibles sur les deux axes de l'extensité et de l'intensité). Certes, tout bricolage donne lieu à la réinsertion d'éléments dans un nouvel ensemble, qui les fait signifier différemment. En cela, il est à la base de la création mythique selon Lévi-Strauss (1962). Cependant, cet agencement inédit ne modifie pas la nature des éléments.

Ainsi, dans le cas du Google Arts & Culture Project, le dispositif muséal gère les transformations en cascade qui affectent le média « encapsulant » jusqu'au texte (tableau exposé) « encapsulé », entre contraintes et ouverture de possibles. En cela, le musée virtuel adapte un dispositif complexe (accrochage dans la salle, éclairage, interaction entre les tableaux, etc.) qui vaut également hors contexte numérique (FONTANILLE, 2003 [1998]).



Les quatre régimes de la remédiation peuvent être réunis dans un schéma tensif (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998) :

Dans la dernière partie de cette étude, les régimes seront approchés sous l'angle de la réception.

4 La « technique de l'enchantement » et l'« enchantement de la technique »

iii) Quels sont les trajets tracés par le récepteur qui navigue sur le net et interagit avec l'image «

Les régimes de la remédiation suscitent un quadruple questionnement :

i) dans quelle mesure donnent-ils lieu, en réception, à l'expérience de l'immersion, à la faveur de la transparence des médias, des formats et des médiums ?

ii) Quels sont les effets produits par la technologie au niveau de l'appréhension esthétique et esthétisme des images ?

iii) Quels sont les trajets tracés par le récepteur qui navigue sur le net et interagit avec l'image « actée » ou « agie » ? En quoi lui permettent-ils de se donner une « identité » numérique ?

iv) En quoi les (re)médiations sont-elles rendues perceptibles, l'expérience du récepteur étant également celle de la jouissance de l'opacité ?

On connaît le succès de l'opposition « immédiateté » / « hypermédiateté » (BOLTER; GRUSIN, 1999). Au cours de la déambulation dans les salles du musée virtuel – tout particulièrement dans celles du Musée de l'art volé créé par Ziv Schneider, où le récepteur se munit d'un casque de réalité virtuelle 3D Oculus Rift –, il s'agit de (re)découvrir des œuvres des points de vue esthétique, thymique, perceptuel et cognitif^[10]. Cette découverte produit un sentiment d'immersion, toute « incrédulité » étant suspendue. L'expérience donne

l'illusion d'une « immédiateté » qui, à rebours de toute fictionnalisation, favorise une approche des tableaux exposés qui vise à annuler toute distance. La technologie Street View dans le Google Arts & Culture Project prévoit un zoom qui permet de scruter le détail des œuvres numériques, produites grâce à des captures d'images en gigapixels (CATOIR-BRISSON, 2013), et d'observer jusqu'au matériau de la toile lui-même.

Le sentiment d'« immédiateté » lié à la transparence du média, du format ou du médium requiert la gestion de l'attention esthétique selon Jean-Marie Schaeffer. Pour ce dernier, alors que les schématisations généralisantes de type ascendant, largement automatisées et fermées, entraînent la neutralisation d'une partie des spécifications, l'attention esthétique « distribuée », liée à un processus ouvert de nature descendante, abaisse le seuil attentionnel et accroît la capacité de discrimination (SCHAEFFER, 2015, p. 79).

Mais dans ce cas, ces découvertes n'ont-elles pas pour effet, comme a contrario, de remédier l'expérience, qui, peut-être, n'est pas d'abord celle des tableaux exposés, mais celle de l'espace qu'il faut arpenter, explorer et structurer, et des rencontres « fortuites » qu'on peut y faire ? L'approche thymique (immersive) serait moins celle des tableaux eux-mêmes, soumis à une approche herméneutique, que celle des rapprochements imprévus. Elle serait liée à l'appréhension topologique elle-même et aux « localités » qu'il est possible de créer.

La question doit être traitée au niveau de pertinence du médium ou du support, qui invite, notamment, à penser le passage du matériel à l'immatériel. Les conséquences du choix du médium numérique ne sont pas négligeables. La dématérialisation ou l'immatérialisation produit selon Edmond Couchot et Norbert Hillaire (2003, p. 114) une déspecification de l'art, une in-différenciation du médium et du média : le pixel donne lieu à une « égalisation » de la photo ou du dessin (ibid., 85). Mais il est possible de dépasser l'opposition entre le matériel et l'immatériel. Bernard Stiegler (2009) ^[11] appelle « hypermédialité » un « état de matière transitoire, en mouvement, un processus qui est toujours déjà informé et que l'on ne peut donc analyser simplement, ni en tant que matière ni en tant que forme ». Sans doute faut-il considérer l'immatérialité comme une autre forme de matérialité, qui rend possibles la structuration de l'espace virtuel, la création de localités, contre la « fluidité » liée à la « dématérialisation » (GUNTHER, 2011).

Nous avons défendu l'idée que le musée virtuel donne lieu à une expérience de l'œuvre d'art (re)médiée par l'espace, qui demande une attention à la topologie plutôt qu'aux seules œuvres. Il faut pousser la réflexion plus avant en insistant sur l'implication de l'internaute, qui interagit avec l'environnement, les médias, les formats, les médiums et les tableaux non seulement sur le mode de l'immersion, mais encore sur celui de l'« émergence » (liée à l'« hypermédialité »). Ainsi, la création de « galeries » personnalisées dans le Google Arts & Culture Project exige une activité méta-visuelle émergente.

On peut le vérifier dans le sens non plus du regroupement, mais de la parcellisation au niveau du format de l'exposition dans le Google Arts & Culture Project. L'hypertextualité donne lieu, à travers une multiplication des fenêtres, à une fragmentation, voire à une dispersion, qui risquent d'invalider toutes les tentatives de reconstruction d'un tout de sens cohésif. Les visées méréologiques et les logiques de l'englobement butent sur des forces dispersives plus ou moins latentes. Les efforts de « reterritorialisation » (structuration de l'espace du musée virtuel) se heurtent à la pression d'une « déterritorialisation » et d'une « rhizomatisation » (DELEUZE;GUATTARI, 1980) permanentes. L'espace est à la fois unifié et pluralisé. Plus que jamais, nous avons besoin d'une « écologie de l'attention » (CITTON, 2014).

Au niveau du format, toujours, cette interactivité^[12] se traduit par des traçages qui mettent en forme le flux des informations. Dépositaires de la « mémoire numérique » (MERZEAU, 2012), les traçages ont une fonction identifiante et identitaire : l'image de soi se façonne à partir des traces d'usage, une image qui, en raison du pouvoir des logiciels, n'est pas tant individualisante que collective. Un style d'exploration prend forme à travers la déviance par rapport à une norme : une singularité cherche à s'affirmer à travers les parcours, les migrations sur la toile, qui, finalement, n'est telle qu'à être rejointe par le collectif. En ce sens, les internautes contribuent à la « culture participante » ou favorisent la « culture de la convergence » selon Jenkins (2006). Celle-ci mise sur la confrontation des anciens et des nouveaux médias, des médias institutionnels (corporate convergence) et des médias activistes (grassroots convergence) ainsi que sur l'interactivité, marquée au sceau de la contingence et de la créativité, de ceux qui font les médias et des médias eux-mêmes. Enfin, les traçages contribuent activement à la patrimonialisation du numérique (MERZEAU, 2012).

Au niveau du texturage, nous retrouvons les deux types de remédiation, transmédiatique et transreprésentationnel. L'image « actée » (WEISSBERG, 2006) ou « agie » (FOURMENTRAUX, 2005) témoigne en effet de l'intervention du récepteur. Il en va ainsi de l'animation de la Joconde, mais aussi du zooming, qui isole et exhibe certains détails et renforce ainsi une écologie du local plutôt qu'une pensée de la structure englobante. Il en va de même de l'accumulation hypertextuelle de méta-données, qui entourent l'image comme d'une bulle ou d'un halo informationnels et en remédient l'interprétation. La juxtaposition dans le Google Arts & Culture Project de tableaux d'un même peintre, d'une même mouvance, autour d'un même thème..., actualise les possibles prévus par les logiciels. Elle autorise d'innombrables combinaisons et variantes qui, en fonction de points de vue multiples, rétablissent le hasard et le pouvoir de surprise.

Mais une question devient de plus en plus insistante : ne faut-il pas dépasser la dichotomie « immédiateté » vs « hypermédiateté » ? L'« immédiateté » et l'« hypermédiateté » sont liées intimement ; l'une ne vaut que par rapport ou grâce à l'autre. L'« enchantement de la technologie » selon Alfred Gell (BRAITO; CITTON, 2017) sert de

fondement à la « technologie de l'enchantement ». Bien plus, on assiste à une nécessaire oscillation entre immersion et émergence, entre adhésion crédule et réflexivité incrédule, entre perception et participation active, entre mouvement vers et distance critique, entre « présentation » (mise en présence) et « contrôle ». Elle relève du métaréalisme selon Lev Manovich, qui « contient sa propre critique immanente » (2015, p. 377-378).

5 Conclusion

Cet article a permis de dégager des opérations de la remédiation (recontextualisation, remédiation, reformatage, remédialisation, retexturage), gérées par des dispositifs (technologiques, symboliques), ainsi que des régimes de la remédiation (hybridation, spectacularisation, métissage, bricolage) et des types de remédiation (transmédiation et transreprésentation).

Nous plaçons pour une intrication des mouvements de l'immersion et de l'émergence, de l'illusion et du contrôle réflexif. On ne parlera de remédiation que si les régimes de la remédiation sont à la fois vécus des points de vue esthétique, esthétisme, éthique et véridictoire et pensés réflexivement (en production et en réception).

Il semblerait ainsi que le « métaréalisme » traduise moins des choix esthétiques, voire politiques, comme c'était le cas pour l'avant-garde moderniste, qui donnait à voir les techniques de l'enchantement et cultivait le dé-réalisme, qu'une forme de vie (FONTANILLE, 2015; COLAS-BLAISE, 2012) : une manière d'être au monde et de faire caractéristique d'une « mutation culturelle » (MANOVICH, 2015, p. 278) caractérisée par un balancement continu entre illusion et dés-illusion, entre adhésion et réflexivité critique.

Les références

- AGAMBEN, G. Qu'est-ce qu'un dispositif ? Trad. M. Rueff. Paris : Payot/Rivages, 2007.
- BACHIMONT, B. ; Crozat, S. Instrumentation numérique des documents : pour une séparation fonds/forme. *Revue I3-Information, Interaction, Intelligence*, Cépaduès, no 4 (1), 2004. Disponible sur : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001017 (consulté le 01.10.2017).
- BOLTER, J. D. ; GRUSIN, R. *Remediation. Understanding New Media*. Boston : MIT Press, 1999.
- BORDRON, J.-F. *L'iconicité et ses images*, Paris : PUF, 2011.
- BRAITO, A. ; CITTON, Y. (dirs). *Technologie de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*. Grenoble : Ellug, 2014.
- CATOIR-BRISSON, M.-J. De l'œuvre d'art numérisée à l'image numérique circulante. *Approches sémiotique et anthropologique de l'énonciation dans Google Art Project*. *Interfaces numériques*, vol. 2, no 2, 2013, p. 261-279.
- CITTON, Y. *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil, 2014.

- COLAS-BLAISE, M. Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures. Actes sémiotiques, no 115, 2012. Disponible sur : (consulté le 01/10/2017).
- _____. Pour une sémiotique de la médiation. Théories et pratiques. In : BERTRAND, D. ; COLAS-BLAISE, M. ; DARRAULT-HARRIS, I. ; ESTAY STANGE, V. (dirs) Sens et médiation. Paris : AFS Éditions, 2016a [En ligne].
- _____. Énonciation et remédiation. De la peinture à la vidéo. In : Migliori, T. (éd.) Rimediazioni. ImmaginiInterattive, t. 1. Rome : Aracne, 2016b, p. 151-165.
- COLAS-BLAISE, M. ; MIGLIORE, T. (éds). Il formato dell'operad'arte, Le format de l'oeuvre d'art. Rome : Aracne, 2017.
- COUCHOT, E. ; HILLAIRE, N. L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art. Paris : Flammarion, 2003.
- COUEGNAS, N. ; FONTANILLE, J. L'énonçabilité des mondes du sens. Actes sémiotiques, 2017. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5868> (consulté le 01.10.2017).
- DELEUZE, G. Qu'est-ce qu'un dispositif ? In : Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale Paris, 9, 10, 11 janvier 1988. Paris : Seuil, 1989.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. Capitalisme et schizophrénie t. 2. Mille plateau. Paris : Minuit, 1980.
- ELLESTRÖM, L. Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2014.
- FONTANILLE, J. Sémiotique du discours. Limoges : PULIM, 2003 [1998].
- _____. Formes de vie. Liège : PULg, 2015.
- _____. L'énonciation pratique à l'œuvre dans l'intermédialité et la remédiation. In : MIGLIORI, T. (éd.) Rimediazioni. Immagini Interattive, t. 1. Rome : Aracne, 2016, p. 231-244.
- FONTANILLE, J. ; ZILBERBERG, C. Tension et signification. Hayen : Mardaga, 1998.
- FOUCAULT, M. Le jeu de Michel Foucault (entretien avec D. Colas et alii). Ornica ? Bulletin périodique du champ freudien, no 10, p. 62-93 (Dits et écrits, 1977), 1977.
- FOURMENTRAUX, J.-P. Art et internet. Les nouvelles figures de la création. Paris : CNRS Éditions, 2005.
- GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Hachette, 1979.
- GUNTHER, A. L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique. Les Carnets du BAL, n° 2, p. 136-149, 2011. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/2191> (consulté le 01.10.2017).
- JENKINS, H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : NYU Press, 2006.
- KRTOLICA, I. Diagramme et agencement chez Gilles Deleuze. L'élaboration du concept de diagramme au contact de Foucault. Filozofija i Drus#tvo, no 3, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, C. La Pensée sauvage. Paris : Plon, 1962.

- LLOVERIA, V. ; PIGNIER, N. L'intermédiation comme tension énonciative entre des supports, des dispositifs et des horizons de référence : le cas des opéras retransmis au cinéma. In : Badir, S. ; Provenzano, F. (éds) *Pratiques émergentes et pensée du médium*. Louvain-la-Neuve : Académia-L'Harmattan, 2017, p. 89-104.
- MANOVICH, L. *Le langage des nouveaux médias*. Dijon : Les Presses du réel, 2015 [2010].
- MERZEAU, L. *Faire mémoire des traces numériques*. Les e-dossiers de l'audiovisuel, Sciences humaines et sociales et patrimoine numérique, 2012. Disponible sur : (consulté le 01.10.2017).
- MORRIS, C. Digital Diva:Opera on Video. *The OperaQuarterly*, no 26-1, 2010, p. 96-119.
- NOUSS, A. Métissage, transculture et singularité. In : OUELLET, P. (dir.) *Poétique de la parole. Singularité et communauté*. Montréal : Éditions Trait d'Union, 2002, p. 99-111.
- PEETERS, P. ; CHARLIER, H. Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès*, 3, no 25, 1999, p. 15-23.
- PIGNIER, N. ; DROUILLAT, B. *Le webdesign : sociale expérience des interfaces web*. Paris : Hermès, 2008.
- SCHAEFFER, J.-M. *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard, 2015.
- SOULEZ, G. *L'art déformé ou l'art des formats ? De la tension entre documentaire et format*. Les e-Dossiers de l'audiovisuel (INA), Le documentaire : un genre multiforme, 2013. Disponible sur :
- STIEGLER, B. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*. Entretien avec P. Petit et V. Bontems. Paris : Éditions Mille et une Nuits, 2008.
- TIRLONI, V. (éd.). *Du Gestell au dispositif*. Louvain-la-Neuve : E.M.E éditions, 2011.
- WEISSBERG J.-L. Introduction. In : BARBOZA, P. ; WEISSBERG, J.-L. (éds) *L'image actée. Scénarisations numériques, parcours du séminaire. L'action sur l'image*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Notes

[1] On peut élargir la perspective en se reportant à Couégnas&Fontanille (2017) à propos des « régimes d'énonciation » ou des « prédicats existentiels » selon Latour, autour desquels se déploient des scènes actantielles. La reproduction constitue un de ces prédicats.

[2] La notion d'hétérogénéité (FOUCAULT, 1977) est liée à l'idée du battement, du jeu et des possibilités de (re)combinaison et de (re)conversion des sémiotiques-objets sources dans des sémiotiques-objets cibles. Selon Deleuze (1989), le dispositif non seulement renvoie à des lignes de forces, comme Foucault le note lui-même au sujet du dispositif de pouvoir, mais à la possibilité de leur déliaison. La notion d'agencement diagrammatique (KRTOLICA, 2009), qui ouvre la voie aux mutations, aux expérimentations et aux fonctions et matières informelles, permet de rendre compte des variations liées à des coefficients d'effectivité et de devenir.

[3] Agamben (2007 : 27-28) note le rapport entre l'étymologie de « dis-positio, disponere (l'allemand stellen correspond au latin ponere) » et celle de Gestell (en relation avec « commander », bestellen) du dernier Heidegger.

[4] Il s'agit d'un deuxième type d'opérations, internes aux opérations du premier type (opérations de la remédiation).

[5] « Format » ne renvoie pas tant, ici, à la taille (d'une œuvre d'art, par exemple ; cf. COLAS-BLAISE & MIGLIORE (éds, 2017) au sujet des formats micro- et macro-) qu'à une « formule d'émission » ; selon Bruno Bachimont et Stéphane Crozat (2004), le contenu n'est pas « nu », mais toujours déjà mis en forme à travers son association avec un format. Un format est traduisible dans d'autres formats.

[6] Cf. Lloveria & Pignier (2017 : 91) au sujet du support erghodique selon Espen J. Aarseth.

[7] L'intérêt de cette animation, à la croisée de la recherche fondamentale et de la recherche appliquée, n'est pas que scientifique. Il trouve son ancrage dans l'imaginaire culturel du public.

[8] Commentant Living Mona Lisa, Florent Aziosmanoff note sur You Tube que le public ne conçoit pas Living Mona Lisa comme une « autre Mona Lisa ». Au contraire, elle est supposée « vivre avec nous ».

[9] Au sujet des diagrammes de Manovich, cf. aussi l'article de Maria Giulia Dondero ici-même.

[10] Si l'on suit Pignier & Drouillat (2008 : 21), le Google Arts & Culture Project instaure une « relation sensible, intelligible, corporelle de l'utilisateur ». Dans le cas du Musée de l'art volé, il s'agit d'œuvres disparues et répertoriées dans les archives du FBI et d'Interpol.

[11] Dans une exposition intitulée Les immatériaux (1985, Centre Georges Pompidou), François Lyotard érige l'immatérialisation en une des conséquences de l'utilisation des nouveaux supports techniques (électronique, informatique).

[12] Interactivité plutôt qu'interaction (WEISSBERG, 2006, p. 16), dès lors que le programme informatique (re)médie les échanges entre l'homme et la machine.