



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

De l'effet d'archive à l'effet de sens : la théorie de l'énonciation à l'épreuve de la médialité

D'Armenio, Enzo

De l'effet d'archive à l'effet de sens : la théorie de l'énonciation à l'épreuve de la médialité

Interin, vol. 23, n° 1, 2018

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Disponible sur: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789007>

De l'effet d'archive à l'effet de sens : la théorie de l'énonciation à l'épreuve de la médialité

Do efeito de arquivo ao efeito de sentido: a teoria da enunciação à prova da medialidade

From the archive-effect to the sense effect: the theory of enunciation put to the test of medality

Enzo D'Armenio enzodarmenio@hotmail.it
Università di Bologna, Italia

Interin, vol. 23, n° 1, 2018

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Reçu: 30 Septembre 2017

Accepté: 09 Novembre 2017

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504459789007>

Résumé: L'article interroge la valeur heuristique de la théorie de l'énonciation pour l'étude de la médialité. Il s'agit d'une part de préciser l'articulation interne qui se cache derrière la notion de médium et, d'autre part, d'accueillir et d'analyser les défis que la situation contemporaine – qui a été définie comme situation post-médiale – pose à la stabilité du système des médias. Nous abordons ces deux axes en analysant une stratégie de composition audiovisuelle innovatrice : une série d'œuvres qui mélangent de façon critique des documents produits à des époques différentes et insistent sur les écarts qui concernent les coordonnées spatio-temporelles et les régimes génériques. La nature de ces écarts et les effets qui en dérivent nous imposent une réflexion sur le concept d'archive : comment son statut a-t-il changé, quelle est sa fonction dans les investissements, la conservation et la production de sens à l'époque du numérique.

Mots clés: Archive, Numérique, Audiovisuel, Énonciation, Intermédialité.

Resumo: O artigo interroga o valor heurístico da teoria da enunciação para o estudo da medialidade. Trata-se, por um lado, de especificar a articulação interna que se oculta por trás da noção de mídia e, por outro lado, de acolher e analisar os desafios que a situação contemporânea – que foi definida como situação pós-médial – coloca à estabilidade do sistema das mídias. Abordamos esses dois eixos, analisando uma estratégia de composição audiovisual inovadora: uma série de obras que misturam de maneira crítica documentos produzidos em épocas diferentes e insistem sobre as distinções concernentes às coordenadas espaço-temporais e aos regimes genéricos. A natureza dessas distinções e os efeitos resultantes nos impõem uma reflexão sobre o conceito de arquivo: como mudou seu estatuto, qual é sua função nos investimentos, na conservação e na produção de sentido na época da digitalização.

Palavras-chave: Arquivo, Digital, Audiovisual, Enunciação, Intemedialidade.

Abstract: This essay questions the heuristic value of the enunciation theory for the medality studies. It is a question of specifying the internal articulation that is hidden behind the notion of media and, on the other hand, receiving and analyzing that the contemporary situation, which has been defined as post-media, brings to the stability of the media system. The approach of these two axes analyzes a strategy of innovative audiovisual composition: a series of works that mix in a critical way documents from different times and insist on the separations concerning the space-time coordinates and the generic regimes. The nature of these separations and resulting effects require us to reflect on the concept of archives: how its constitution changed, what is this role in investments, conservation and production of meaning in the digital age.

Keywords: Archive, Digital, Audiovisual, Enunciation, Intermediality.

1 Introduction

À l'époque du plein développement de la sémiotique, au cours des années soixante et soixante-dix, il n'y a jamais eu l'exigence d'intégrer les pertinences des médias à l'intérieur du cadre conceptuel de la discipline. Il suffit de citer les théories sémiotiques les plus inclusives, à voir la sémiosphère de Juri Lotman (1984) et l'Encyclopédie d'Umberto Eco (1984), pour constater que le rôle du médium est celui d'un comparse bien loin d'être indispensable, sauf à éclaircir des ambiguïtés lexicales. En ce qui concerne la pensée d'Algirdas Julien Greimas (1976), la notion de médium – et plus généralement du point de vue d'une théorie de la communication – est envisagée avec méfiance et est ouvertement critiquée. Il est aussi possible de constater que le principe du parcours génératif (GREIMAS; COURTES, 1979) déqualifie les questions médiales : la signification, en se fondant sur des structures générales du sens, rendrait secondaire les substances et la matière de la manifestation effective. De cette manière, la sémiotique choisit une applicabilité très large de ses modèles, mais elle sacrifie en revanche les différences entre les typologies de discours, à cause d'une généralisation des phénomènes de sens^[1]. À partir des années quatre-vingt, une série de changements investissent ce cadre épistémologique, à travers une prise de distance avec les modèles logicistes et l'adhésion à une vision plus proche de la véritable expérience du sens. Premièrement, l'élaboration de la lecture plastique a permis de valoriser les particularités des sémiotiques visuelles (GREIMAS, 1984; FLOCH, 1986) ; deuxièmement, la redécouverte des racines phénoménologiques a permis de donner une importance majeure aux corps : en ce qui concerne les médias, il s'agit surtout des corps des objets signifiants, qui deviennent une surface d'inscription, une entité mobile, un substrat capable d'incarner la fonction sémiotique (FONTANILLE, 2004; BASSO FOSSALI; DONDERO, 2011). Enfin, la visée de valorisation des sémiotiques spécifiques a permis l'élaboration d'un nouveau groupe de concepts, qui tentent de relire les fondements structuraux de la discipline : les concepts d'interface (ZINNA, 2004), de support (FONTANILLE, 2008) et d'apport (DONDERO; REYES-GARCIA, 2016). Cette ligne évolutive ne visait certainement pas à l'élaboration d'une théorie de la médialité, mais ces propositions ont eu l'effet d'ouvrir l'espace pour une réflexion générale, de caractère sémiotique, à l'égard du rôle et de la place des médias. Semir Badir (2008) a ainsi observé qu'il existe deux modalités fondamentales pour penser le rapport entre la sémiotique et la médialité : d'une part, il est possible de sémiotiser les médias en les étudiant comme des objets et en leur appliquant les mêmes modèles descriptifs déjà utilisés pour les discours, les langages et les textes. D'autre côté il s'agit, plus profondément, de concevoir les médias en fonction de leur travail sémiotisant. Cette deuxième voie générale, que nous suivrons, traite les médias comme les composantes techniques indispensables de toutes les productions sémiotiques : il s'agit d'un rôle non spécial, mais aussi essentiel, à l'intérieur des phénomènes de sens. Cependant, même si la

sémiotique a commencé à poser les premiers jalons pour une théorie valorisant les pertinences des médias, la fin des médias eux-mêmes a été postulé dans le cadre des media studies : la notion de post-médialité (MANOVICH, 2006; EUGENI, 2015) indique ainsi l'hybridation profonde qui caractérise le système médiale et empêche de distinguer un médium d'un autre médium ou une situation médiale d'une qui ne l'est pas. La sémiotique peut-elle répondre aux défis de la médialité, du numérique et de la post-médialité ?

Afin de répondre à ces problématiques, nous analyserons une stratégie de composition audiovisuelle innovatrice : des textes qui produisent des expériences du passé grâce à la mise en rapport de documents produits à des époques distinctes et appartenant à des régimes génériques différents. En suivant un dense essai de Jaimie Baron (2014), il est possible de désigner ces textes comme des films d'appropriation : des long-métrages qui récupèrent un document inactuel et produisent des disparités temporelles et intentionnelles par rapport au cadre de réception actuel. Notre thèse est que la théorie de l'énonciation permet de situer ces stratégies de composition dans un cadre conceptuel unitaire. Par rapport aux hypothèses de Jaimie Baron, nous nous proposons de discuter trois groupes de problématiques : premièrement, le concept d'archive et sa mutation due à la diffusion du paradigme numérique. Il s'agit du cadre fondamental qui soutient ces expériences du passé. Deuxièmement, nous analyserons les écarts temporels et intentionnels qui utilisent ces effets pour construire des stratégies plus complexes; la théorie de l'énonciation nous aide à préciser le statut de ces écarts, mais nous invite aussi à valoriser ceux qui concernent la matière et les substances de l'expression des images. Enfin, nous tenterons de démontrer que la théorie de l'énonciation peut être étendue bien au-delà des cas étudiés par Jaimie Baron, et devenir le cadre théorique de référence pour une sémiotique des médias.

2 Définir l'archive : collection, expérience, praxis

La prémisse fondamentale de la contribution de Baron est liée au changement de rôle et de statut de l'archive.

In the past several decades, the archive as both a concept and an object has been undergoing a transformation. Although official film and television archive still promote their holdings as the most valuable and authentic basis for documentary films on historical topics, other kinds of audiovisual archives have begun to compete with them. Online database and private collection, in particular, threaten to unseat official archives as the primary purveyors of evidentiary audiovisual documents. (BARON, 2014, p. 16).

L'affirmation du paradigme du numérique, en combinaison avec la diffusion des appareils d'enregistrement portables, a augmenté la production de documents au point qu'il est difficile de définir de façon claire la limite et l'extension de l'archive ^[2]. En outre, à partir des années quatre-vingt-dix, les archives institutionnelles elles-mêmes ont commencé à recueillir des documents privés, en rendant moins nette la distinction entre ces derniers et les documents historiques. Pour ces

raisons, selon Baron, on constate le passage d'une acception d'archive liée à un investissement officiel de la part d'une autorité qui collectionne, conserve et sélectionne un document d'archives comme tel, à une idée d'archive plus nuancée. Les archives institutionnelles maintiennent leur importance, mais la prolifération d'autres collections rend difficile la délimitation de cette notion de façon acceptable. Selon Baron, il est nécessaire de considérer le point de vue d'un spectateur et, en ce qui concerne le cas des audiovisuels, il est nécessaire de renoncer à chercher une définition d'archive : au contraire, il est plus utile de prendre comme référence l'effet produit par un document d'archives. En suivant cette proposition, il est possible d'identifier ce qui appartient à l'archive à partir d'une expérience d'identification postérieure, que Jaimie Baron indique avec la formule d'effet-archive : « I argue that the contemporary situation calls for a reformulation of "the archival document" as an experience of reception rather than an indication of official sanction or storage location. I refer to this experience as "the archive effect" » (Ivi, p. 7). Ces considérations montrent une valence sémiotique claire, surtout si on souligne deux aspects qui risquent de passer inaperçus. En premier lieu, le caractère holistique assigné à la notion d'archive : elle ne se réduit ni à une collection plus ou moins étendue d'objets recueillis par une figure institutionnelle autour de critères communs ; ni à une composante immanente qui règle la formation et l'acceptabilité des discours, comme la conception de Michel Foucault (1969) et Jacques Derrida (1995). Au contraire, il s'agit d'un résultat relationnel, d'une valeur d'archive produite à l'intérieur d'une expérience de sens caractérisée par un pli esthétique ; l'expérience garantie par ces documents, avec leur aura de passé, implique certainement une réponse cognitive de reconnaissance, mais aussi une réponse affective.

À cause de ce caractère relationnel, il faut cependant mitiger le rôle que Baron assigne à l'interprète dans la construction de l'effet-archive. Même dans le cas où le spectateur reconnaît un document du passé, il ne s'agit pas d'un acte transitif, mais d'une négociation – un effet de sens – qui est en premier lieu due à la rencontre entre le texte et l'interprète. Selon la définition désormais classique de Greimas et Courtés (1979), l'effet de sens se situe ainsi sur l'instance de la réception et correspond à la sémiosis, qui est intrinsèquement relationnelle. En outre, il faut aussi ajouter au rapport sémiotique qui s'établit entre le texte et le spectateur, le cadre culturel qui assure la génération de l'effet-archive : il s'agit de considérer l'écart qui va se développer entre le document du passé et le cadre de réception dans lequel il est implémenté. C'est précisément à ce stade que la théorie de l'énonciation commence à montrer sa pertinence, grâce à la reconnaissance de l'inactualité du document qui détermine l'expérience du passé. Le concept de praxis énonciative (BERTRAND, 1993; FONTANILLE, 2008) nous permet d'éclaircir la dynamique de cette reconnaissance : cette notion indique la dimension temporelle et l'accumulation de productions sémiotiques. C'est elle qui détermine la stabilisation d'une nouvelle manière de produire du sens, des nouveaux stéréotypes et lieux communs qui sont les caractéristiques

d'une époque donnée. Le mouvement incessant de production discursive détermine ainsi une dynamique culturelle immanente : certains modes de production sont lentement abandonnés et deviennent inactuels ou potentiels – plus ou moins prêts à redevenir actuels –, alors que d'autres modes entrent en compétition les uns avec les autres afin d'accéder à la production et de concourir à la stabilisation de nouveaux stéréotypes, nouveaux lieux communs, et nouveaux moyens de production. La notion de praxis énonciative nous permet ainsi de décrire en termes énonciatifs l'évolution temporelle d'une culture comme une production discursive continue qui accumule et mélange des sédiments. Autrement dit, la praxis énonciative règle ce que le spectateur conçoit comme actuel et détermine par conséquent ce qui n'est le pas. Pour retourner aux considérations de Baron, il est certain que le spectateur reconnaît un document d'archives, mais cette reconnaissance se fait sur la base de son positionnement à l'intérieur de la praxis énonciative ; les modes de production sémiotique de son époque lui garantissent la possibilité de reconnaître les modes qui sont inactuels, virtuels, potentiels ^[3]. L'effet d'archive est alors le résultat d'une relation inter-actantielle entre un interprète situé dans son cadre spatio-temporel, un objet sémiotique appartenant à un autre cadre, et les deux sédiments de praxis énonciative auxquels ils appartiennent respectivement. La dynamique de l'effet archive peut ainsi être inversée : ce n'est pas le spectateur qui reconnaît un document d'archives selon une logique transitive, mais il s'agit du mode de production sémiotique caractérisant son époque qui lui impose la reconnaissance d'un document inactuel.

3 Disparités temporelles et intentionnelles dans les films d'appropriation

Il est important de distinguer l'effet d'archive en lui-même des modalités utilisés à l'intérieur de stratégies énonciatives plus complexes. D'un côté, en ce qui concerne l'effet d'archive en lui-même, Baron explique qu'il s'agit de la façon grâce à laquelle l'audiovisuel nous met en contact avec le passé : “the past seems to become not only knowable but also perceptible in these images. They offer us an experience of pastness, an experience that no written word can quite match” (BARON, 2014, p. 1). D'un autre côté, il s'agit, par contre, de prendre en considération une série de productions plus élaborées, que l'auteure appelle film d'appropriation : des discours audiovisuels qui s'approprient des documents d'archives en exaltant les spécificités. Nombreux sont les cas où il existe une comparaison critique de documents d'archives et de documents contemporains à l'intérieur du même texte, mais il existe également d'autres stratégies de réalisation de l'écart entre passé et présent. Dans tous les cas, il s'agit de profiter de l'effet d'archive d'un document pour construire un discours plus complexe qui le reprend et le compare : “The archive effect (...) is a function of the relationship between different elements of the same text, between a document placed within a new textual context” (Ivi, p. 22). Selon Baron, l'opération d'appropriation se développe grâce à deux typologies

fondamentales de disparités qui contribuent à engendrer de nouveaux effets de sens : les disparités temporelles et les disparités intentionnelles.

En ce qui concerne les disparités temporelles, il s'agit selon Baron d'un écart au niveau pro-filmique, lié principalement aux identités des lieux et des personnes qui apparaissent dans les documents d'archives. En suivant les exemples les plus simples présentés par Baron, il est possible de citer *In the Shadow of the Moon* (2007) de David Singleton, où les images d'archives des années soixante et soixante-dix des astronautes protagonistes de l'atterrissage sur la Lune sont placées à côté de vidéos réalisées dans les années 2000. La physionomie différente due au vieillissement des astronautes contribue à engendrer un écart temporel qui magnifie l'effet d'archive des images plus anciennes. Un discours similaire peut être soutenu en ce qui concerne les lieux : dans *Interactive Film Comparision: Market Street 1905-2005* (2005), par exemple, l'écran divisé (split screen) montre la même place de San Francisco en utilisant des films de 1905, de 1906 – après le Grand incendie et le tremblement de terre – et de 2005.

En ce qui concerne les disparités intentionnelles, elles concernent le rapport entre l'intention présumée à la base de la réalisation du document d'archives et les modalités de sa reprise dans le film d'appropriation. Deux exemples nous permettent d'éclaircir ce rapport. Dans *The Maelstrom: A Family Chronicle* (1997) de Péter Forgács, la disparité intentionnelle concerne la relation entre des films à caractère privé d'une famille juive-hollandaise et la valeur de document qu'elles acquièrent après l'Holocauste. Dans *Grizzly Man* (2005) Werner Herzog réalise une opération similaire : il s'approprie des documents audiovisuels de Timothy Treadwell pour construire un discours différent par rapport à celui qui a été conçu originellement par l'auteur. Dans le premier cas, il s'agit de vidéos réalisées par un écologiste durant sa résidence estivale dans le parc de Katmai, en Alaska : son but était de filmer sa vie avec les ours et d'essayer de les protéger. Dans le cas de l'appropriation, en revanche, ces vidéos sont accolées à des entretiens des proches de Timothy menés par Herzog et d'autres témoignages après qu'il ait été tué par un des ours ; si dans le premier cas il s'agit d'un documentaire qui tente de démontrer la bonté de la nature animale, son appropriation a des visées discursives complètement différentes.

4 Le geste énonciatif de l'appropriation

Ces exemples nous montrent que les notions de disparité temporelle et intentionnelle sont le résultat de relations complexes entre les documents d'archive, leur reprise dans un document postérieur et les effets engendrés par les différences existant entre les deux. Ces dernières concernent les identités pro-filmiques, les coordonnées spatio-temporelles qui les caractérisent, mais surtout la relation instaurée par le geste d'appropriation lui-même. Pour ces raisons, notre thèse stipule que la théorie de l'énonciation ^[4] nous aide à articuler ces deux typologies de disparités et écarte le risque d'ignorer d'autres aspects importants,

c'est-à-dire notre point de départ : les pertinences médiales. Selon la formulation d'Émile Benveniste (1970), l'énonciation est l'acte de produire un énoncé, le processus qui porte de la virtualité de la langue à ses réalisations effectives ; la théorie de l'énonciation permet d'articuler le rapport entre l'expérience et le langage, mais aussi celui entre les énonciateurs et leurs énoncés.

En ce qui concerne le premier point, il s'agit de constater que chaque production linguistique construit un système de relation dynamique avec l'expérience. L'appareil formel de l'énonciation nous permet d'isoler ce rapport parce qu'il est composé par un groupe de catégories spéciales de la langue qui ne peuvent être comprises que dans une énonciation effective : les pronoms personnels, les déictiques de lieu et de temps, les temps verbaux. Les particules « je », « ici » et « maintenant », par exemple, ont du sens seulement si elles se réfèrent à une situation effective de dialogue, parce qu'elles indiquent le sujet de l'énonciation, le lieu de l'échange, le temps effectif de la production linguistique. En dehors d'une situation effective d'énonciation, ces particules restent des entités vides du langage. Pour ces raisons, il est possible d'affirmer que l'appareil formel de l'énonciation montre qu'entre l'expérience et le langage il existe un différentiel qui est renouvelé à chaque production linguistique. Par conséquent, si l'appareil formel montre de façon spéciale la superposition entre expérience et langage dans le je-ici-maintenant de la production, il permet aussi d'étudier tous les cas non spéciaux. Normalement, les productions linguistiques construisent des projections sémiotiques de temps, de lieu et d'acteur différents par rapport aux temps, aux lieux et aux acteurs de l'expérience : ces productions parlent de non-je (d'autres acteurs), de non-ici (d'autres lieux), et de non-maintenant (d'autres temps). C'est exactement dans cette projection qu'il est possible d'envisager les différences entre les langages. L'audiovisuel et le verbal, par exemple, construisent un rapport de projection différent entre l'expérience et la fonction sémiotique. Dans l'audiovisuel, les aspects perceptifs et sensibles sont valorisés de façon tellement nette que dans les sémiologies du cinéma il y a eu l'affirmation du terme monstration pour souligner la différence par rapport au langage verbal, qui se caractérise au contraire par son dire^[5] (GAUDREAULT, 1988).

Le deuxième aspect de l'énonciation qui nous intéresse ici est la relation entre celui qui énonce et ses énoncés. Benveniste (1958) distingue par exemple deux modalités fondamentales de cette relation : le mode du discours concerne les énonciations réalisées à la première personne, c'est-à-dire celles où le sujet de l'énonciation se caractérise par l'assomption de ce qu'il dit en tant qu'utilisateur du « je ». Il situe le cadre spatio-temporel de l'énoncé par rapport à la situation présente de l'expérience. Au contraire, le mode de l'histoire indique une énonciation qui se caractérise par une utilisation impersonnelle du langage, une autonomisation de l'énoncé, une suspension de la subjectivité de l'énonciateur. Pour conclure, la théorie de l'énonciation nous intéresse ici parce qu'elle nous permet d'étudier l'articulation engendrée par chaque production

sémiotique : celle entre les temps, les lieux et les acteurs de l'expérience et celle entre les temps, les lieux et les acteurs du discours^[6].

Pour retourner à notre cas d'analyse, la théorie de l'énonciation rend évidente la présence de deux énoncés ; le document d'archives et sa reprise dans le film d'appropriation. Il s'agit de considérer deux actes d'énonciation : celui qui concerne la mise en discours de l'expérience dans le document d'archives et surtout celui qui la reprend dans un second acte d'énonciation et qui se caractérise par un geste de reprise critique. Il ne s'agit pas d'un écart entre un couple de coordonnées spatio-temporelles, mais de l'écart entre deux rapports : le geste énonciatif d'appropriation opère une mise en valeur de l'énonciation initiale, en lui donnant une nouvelle orientation discursive. Les exemples que nous avons cités précédemment nous aident à éclaircir la question : dans *The Maelstrom : A Family Chronicle*, nous avons des documents d'archive – les films de la famille juive-hollandaise – qui sont repris dans un deuxième énoncé, un documentaire des années quatre-vingt-dix. En ce qui concerne les premiers documents, la théorie de l'énonciation nous permet de caractériser : a) les acteurs qui apparaissent avec leur identité (niveau pro-filmique) ; b) les responsables de la production sémiotique, qui dans ce cas correspondent aux acteurs (sujets de l'énonciation) ; c) les coordonnées spatio-temporelles de la production ; d) la relation produite entre l'énoncé et sa production, aussi bien que le cadre communicatif de référence (les régimes génériques, les statuts sociaux). Il s'agit ainsi de documents familiaux, réalisés à une époque et avec des outils passés, destinés à une utilisation privée. Au contraire, le geste énonciatif accompli par le film d'appropriation opère une mise en valeur qui nous aide à intégrer les notions de disparités temporelles et intentionnelles. La production audiovisuelle d'une famille juive-hollandaise est sélectionnée pour montrer un moment historique précis et témoigner d'un événement du passé auprès d'un public collectif. Les identités des acteurs et la normalité du représenté – la vie de tous les jours – deviennent le document public d'un moment unique de l'histoire. L'appropriation consiste ainsi en une mise en valeur accomplie à travers un geste énonciatif : de famille normale à famille exemplaire (identité des sujets), de document privé à document public (régime générique et relecture épistémique), de valeur familiale à valeur historique (statut social).

Il est possible de relire le geste énonciatif accompli par Herzog dans *Grizzly Man* à la lumière du même cadre théorique : la mise en valeur est dans ce cas plus complexe, parce qu'il s'agit premièrement d'une sélection de documents à l'intérieur de cent heures de films. Nous avons déjà fait remarquer que les acteurs et le sujet de la première énonciation étaient un écologiste qui essayait de défendre les ours et de démontrer la bonté de la nature, tandis que la reprise de Herzog se pose en polémique ouverte : une des thèses de ce dernier est que la nature est aussi parfois sauvage et impitoyable. Ce qui nous intéresse de souligner, c'est la modalité à travers laquelle cette thèse et d'autres sont exprimées dans le film d'appropriation, parce qu'elle montre que le geste énonciatif peut se réaliser selon des stratégies différentes. Un exemple clair

de cette complexité est l'utilisation du document qui plus que d'autres aurait renforcé la thèse d'une nature sauvage : même si Herzog avait à sa disposition l'enregistrement de la mort de Timothy dévoré par un grizzly, il choisit de ne pas la faire entendre au spectateur. Il se limite à se filmer pendant qu'il l'écoute avec des écouteurs. Cette séquence montre que le degré et la modalité de l'assomption sont centraux pour caractériser l'appropriation : par rapport à l'énonciation originaire, Herzog choisit de ne pas inclure un document qui renforcerait une des thèses ; au contraire, il choisit d'exhiber – à travers un geste – une connexion indirecte avec ses contenus. Il est donc important d'insister sur les modalités complexes du geste d'énonciation : outre son opinion sur la nature animale, ce que Herzog veut démontrer – et qu'il énonce verbalement à la fin – est que son appropriation vise à illustrer un cas exemplaire de l'espèce humaine, toujours en quête de nouveaux défis. À cet égard, le geste de Herzog ne contribue pas seulement à rendre exemplaire la vie de Timothy, mais il en prolonge la mémoire bien au-delà des possibilités des documents d'origine.

5 Les pertinences médiales de l'énonciation

Le cas des films d'appropriation, relu à la lumière de la théorie de l'énonciation, nous permet de retourner au problème de notre point de départ, à savoir les pertinences médiales. Il faut premièrement s'interroger sur les ajustements nécessaires pour adapter l'énonciation linguistique à d'autres systèmes expressifs, comme dans le cas de l'audiovisuel. Selon notre point de vue, deux éléments s'imposent dans l'audiovisuel par rapport au verbal. Tout d'abord, à cause du support sonore de ses productions, le langage oral exige le partage des mêmes coordonnées spatio-temporelles entre le locuteur et l'interlocuteur. Au contraire, d'autres productions sémiotiques construisent un écart entre le temps, le lieu et les acteurs de la production et ceux de la réception, parce qu'elles fixent les inscriptions des signes sur un support plus durable. Il est possible d'indiquer ces différences comme des différences techniques concernant l'énonciation productive. À la lumière de ces considérations, il est aussi possible d'affirmer que la production technique joue un rôle secondaire dans la langue naturelle ; constater le passage de l'air dans les organes phonatoires offre une contribution peu signifiante à l'étude des énoncés linguistiques. Au contraire, en ce qui concerne les autres langages, surtout visuels et audiovisuels, les composantes techniques présentent une richesse énonciative qu'il faut éclaircir. Par rapport au langage oral, il s'agit de prendre en considération non seulement l'articulation entre les coordonnées de l'expérience et celles de l'énoncé qui sont dues à chaque production sémiotique, mais aussi les moyens de la même production et leur évolution historique. Le cas des films d'appropriation nous aide à souligner cette particularité, parce qu'il nous permet de prendre en considération une autre disparité : il ne s'agit plus de considérer seulement les écarts intentionnels, temporels, actoriels et génériques, mais aussi les écarts qui concernent la matière et les substances de l'expression des

images. À cet égard, Pietro Montani (2010) a recueilli sous le concept de montage intermédial un groupe de cas très similaires à ceux qui ont été proposés par Jaimie Baron : des cas qui surpassent la complexité du montage audiovisuel et qui se caractérisent par l'utilisation de documents d'archives. La différence entre ces deux études est liée à la valeur que Montani assigne aux composantes techniques de l'image, c'est-à-dire ce qu'il appelle les formats techniques : par exemple, la différence entre une image numérique et une image analogique, ou entre une image en haute et en basse définition, ou encore entre une image de synthèse et une image photographique.

Pour adapter la notion de format technique à la théorie de l'énonciation, nous proposons de la définir comme les composantes des images qui nous permettent de reconnaître les moyens et le cadre temporel de la production. Il s'agit d'un concept pleinement énonciatif, mais qui n'est pas valable pour le langage oral, étant donné que la matérialité de ce dernier ne peut pas indiquer la provenance spatio-temporelle, ni les différents dispositifs historiquement situés. Au contraire, dans le cas des images, ce concept nous permet d'explorer plus facilement la production de l'archive médiale. Les éléments qui composent le format technique des images sont ceux qui résistent comme résidus à la production technique, mais sans devenir des formes : la définition de l'image, l'espace de représentation (ou « aspect ratio »), la présence de déformations de la perspective, la fluidité, le grain. Une vidéo en noir et blanc – les documents de la famille juive-hollandaise de *The Maelstrom : A Family Chronicle*, par exemple – nous montre d'autres temps, d'autres lieux et d'autres acteurs par rapport à la praxis énonciative de notre culture, mais elle nous montre également le résultat d'autres modes de production désormais inactuels, qui appartiennent aussi au sédiment passé de la praxis énonciative. En d'autres termes, la génération de l'effet d'archive se développe grâce aux écarts temporels et intentionnels dont parle Baron, mais aussi grâce aux écarts qui concernent la facture des images. Nous ne reconnaissons pas un document du passé seulement à partir des éléments représentés ; au contraire, ce sont soudainement la matière et la substance de la représentation qui nous indiquent une production passée. Nous proposons de qualifier cette disparité – présente dans tous les exemples que nous avons tirés de Baron – comme une disparité technique capable d'exhiber les pertinences médiales des énonciations. Un autre film d'appropriation, *Holy Motors* (FR-GR, 2012) de Leos Carax, exalte le rôle des formats techniques. Le film réalise un discours archéologique complexe sur les techniques d'enregistrement et de visualisation des mouvements humains. Le film contient des séquences de chronophotographie et de cinéma de fiction en haute définition, ainsi que des séquences montrant des sessions de motion capture et en images de synthèse. Ces séquences représentent des étapes différentes du parcours évolutif du langage et des appareils audiovisuels, une transformation qui a traversé plusieurs types de statuts et champs discursifs : scientifique et médical, cinématographique et fictionnel, ainsi que l'univers de la surveillance. Il est intéressant de souligner que nous

sommes parfaitement capables de reconnaître, à partir d'images sonores et visuelles, la différence qui sépare une vidéo de chronophotographie, d'une en haute définition et d'une en images de synthèse. Ceci dit, à partir de cette reconnaissance automatique, la construction d'un discours complexe avec des moyens exclusivement audiovisuels est possible, parce que les formats techniques des images nous permettent de situer la provenance spatio-temporelle d'une vidéo^[7]. Cet exemple nous permet de concevoir la théorie de l'énonciation comme un dispositif général capable d'inclure les pertinences médiales de toutes les productions sémiotiques, à côté des pertinences temporelles, spatiales, actuelles et génériques.

Nous pouvons alors retourner aux simples cas d'effet d'archive après avoir pris en considération les cas plus complexes des films d'appropriation. S'il est certainement vrai que ces derniers sont plus articulés, il faut aussi remarquer qu'il s'agit de cas exemplaires, parce qu'ils montrent – à travers des écarts évidents – la différence entre un document passé et une production postérieure. Si nous considérons l'effet d'archive en soi-même, il s'agit certainement de cas plus simples, mais qui risquent de laisser inobservées les données de fond concernant les pertinences médiales des occurrences sémiotiques : les caractères techniques – la matière, les substances de l'expression, les formats techniques – déterminés par les modes de production. Chaque acte de langage dérive d'un tel travail technique, d'une fixation sur un support, d'une syntaxe d'émersion de figure. Ces éléments ne concernent pas seulement les différents types de langage – le potentiel sémiotique du langage verbal et celui de l'audiovisuel, par exemple – mais aussi l'évolution technique d'un même système expressif. La théorie de l'énonciation nous permet ainsi de souligner que toutes les productions sémiotiques sont situées : temporellement, technologiquement, spatialement, génériquement et socialement. La clôture relative garantie par la production d'un énoncé est toujours ouverte à une réception postérieure plus ou moins distante. Chaque texte est ainsi un morceau potentiel d'une archive future.

6 Conclusions

Dans cet article, nous avons essayé de montrer la valeur heuristique de la théorie de l'énonciation pour l'étude de la médialité. Nous avons en premier lieu examiné le concept d'archive, parce que l'affirmation du paradigme numérique et la diffusion des appareils d'enregistrement portable ont mis en cause son statut et mis en lumière ses limites. En suivant les hypothèses de Jaimie Baron, nous avons limité notre enquête au cas des audiovisuels en nous concentrant sur les effets de sens produits par l'expérience ; plutôt que de chercher une définition d'archive, nous avons choisi de reprendre la notion d'effet d'archive. De notre point de vue, il s'agit d'une expérience relationnelle de sens due à la reconnaissance, de la part du spectateur, du caractère inactuel d'un document : le sédiment de praxis énonciative où se situe le spectateur lui permet de reconnaître les éléments qui appartiennent à un autre sédiment passé.

Nous avons ainsi examiné le cas des films d'appropriation : des textes audiovisuels qui profitent de l'effet d'archive d'un document pour réinsérer ce dernier dans une production plus récente afin de produire des visées discursives nouvelles. Selon la formulation de Baron, il s'agit de films qui profitent des disparités temporelles et intentionnelles produites par la comparaison entre les documents d'archives et la production plus récente. La théorie de l'énonciation nous a permis d'articuler ces disparités et de décrire les films d'appropriation comme des textes qui opèrent des gestes énonciatifs ; en récupérant un énoncé passé à l'intérieur d'une énonciation nouvelle, ils mettent en tension les lieux, les temps et les acteurs des deux énoncés. La typologie de relation que le geste d'appropriation instaure entre les deux énonciations devient centrale : il peut porter à une relecture épistémique du régime générique, par exemple en mettant en valeur un document familial comme un document historique ; il peut modifier le statut social en transposant un document privé dans un cadre public ; il peut contester les thèses du discours, en développant des thèses contraires. Enfin, nous avons examiné la question de la matérialité des images, parce qu'un document d'archives est souvent reconnu comme tel grâce à ses composantes matérielles : la définition, l'espace de représentation, la fluidité, les indices de rendu des couleurs et la distorsion de la perspective. Nous avons ainsi souligné l'importance d'une typologie ultérieure de disparité : une disparité technique qui concerne les moyens et le cadre spatio-temporel de la production. Il s'agit d'une composante spécifique des images, qui permet de constater le potentiel sémiotique de l'audiovisuel par rapport au langage verbal.

Pour ces raisons, nous concevons l'énonciation comme un dispositif théorique général capable de valoriser la complexité de tous les actes sémiotiques : les moyens et les formats qui caractérisent une production qui est toujours historiquement située, la typologie de syntaxe qui règle l'émergence des figures dans les différents langages, les statuts qui dirigent leur circulation publique et les relectures épistémiques auxquelles les gestes d'appropriation peuvent les reprendre.

Les références

- BADIR, Sémir. La sémiotique aux prises avec les médias. Visible. 3. 2008, pp. 173-189.
- BARON, Jaimie. *The Archive Effect : Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London-NewYork : Routledge, 2014.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi. *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*. Torino : Lindau, 2003.
- BASSO FOSSALI, P. ; DONDERO, Maria Giulia. *Sémiotique de la photographie*. Limoges : Pulim, 2011.
- BENVENISTE, Émile. De la subjectivité dans le langage. *Journal de Psychologie*. 55. 1958, pp. 257-265.
- BENVENISTE, Émile. L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*. 17. Paris : Didier-Larousse, 1970, pp. 12-18.

- BERTRAND, Denis. L'impersonnel de l'énonciation. *Praxis énonciative : conversion, convocation, usage*. Protée, vol. 21, n. 1, 1993, pp. 25-32.
- COLAS-BLAISE, M. ; PERRIN, L. ; TORE, G.M. (eds.). *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*. Limoges : Lambert-Lucas, 2016.
- COQUET, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une Phénoménologie du langage*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- D'ARMENIO, Enzo. From audiovisual to intermedial editing. Film experience and enunciation put to the test of technical formats. *Versus* 124, 2017, pp. 59-74.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995.
- DONDERO, M.G., REYES-GARCIA, E. Les supports des images : de la photographie à l'image numérique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 9 [En ligne], 2016. URL : <https://rfsic.revues.org/2124>
- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano : Bompiani, 1975.
- _____. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino : Einaudi, 1984.
- EUGENI, Ruggero. *La condizione postmediale*. Brescia : Editrice La Scuola, 2015.
- FONTANILLE, Jacques. *Soma et Séma : figures du corps*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004.
- _____, Jacques. *Pratiques Sémiotiques*. Paris : PUF, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Fanlac, 1986.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris-Québec : Méridiens Klincksieck-Presses de l'Université Laval, 1988.
- GENINASCA, Jacques. Et maintenant ?. *EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*, 2012.
- GREIMAS, Algirdas J. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil, 1976.
- _____. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. *Actes Sémiotiques*, documents, VI, 60. Paris : CNRS, 1984.
- GREIMAS, A.J. COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979-2007.
- LOTMAN, Juri, *O semiosfere*. *Trudy po znakovym sistemam* n. 17. Tartu, 1984.
- MANETTI, Giovanni. *L'enunciazione. Dalla scelta comunicativa ai nuovi media*. Milano : Mondadori Università, 2008.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge/London : MIT Press, 2001.
- _____. *Image Future*. *Animation* 1, 25. 2006, pp. 25-44.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil, 1993.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Men*. New York : McGraw Hill, 1964.
- METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* Paris : Gallimard, 1991.
- MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma-Bari : Laterza, 2010.

- ODIN, Roger, *De la fiction*. Bruxelles : Édition De Boeck Université, 2000.
- VIOLI, Patrizia. *Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco*. EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line, 2005.
- ZINNA, Alessandro. *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*. Roma : Meltemi, 2004.

Notes

- [1] Cf. à cet égard, les critiques de Jacques Geninasca (1993) selon lequel analyser des textes différents en les reconduisant aux mêmes structures générales risque d'aplatir la complexité des effets de sens qui les distinguent.
- [2] Cf. Manovich (2001) à propos du paradigme du numérique et des conséquences importantes qui en sont dérivées pour la production culturelle. Selon Manovich, il y a eu une révolution non seulement en ce qui concerne la quantité des documents produits, la facilité à les récupérer et les manipuler, mais une esthétique hybride s'est également développée (MANOVICH, 2006).
- [3] Nous suivons la conception ergative de la subjectivité proposée par Patrizia Violi (2005) : les opérations de production et d'interprétation du sujet ne sont pas transitives, même s'il s'approprie le langage pour les accomplir ; au contraire, la praxis énonciative lui permet de performer les opérations sémiotiques de production et d'interprétation.
- [4] En ce qui concerne l'énonciation linguistique, cf. Coquet (2007), Manetti (2008). La théorie de l'énonciation est aussi protagoniste d'une vaste relecture au sein du paradigme sémiotique : nos hypothèses suivent l'idée récente de Colas-Blaise, Perrin et Tore (eds.) (2016), selon laquelle l'énonciation peut être conçue comme le terme clé de toutes les sciences du langage.
- [5] Étant donné qu'il s'agit dans les deux cas de productions sémiotiques qui utilisent des signes, nous préférons parler d'une différence qui concerne les syntaxes figuratives du dire linguistique et du dire audiovisuel, cf. D'Armenio (2017).
- [6] En ce qui concerne l'énonciation dans les sémiotiques visuelles, cf. Marin (1993), Basso Fossali et Dondero (2011). À l'égard des sémiotiques audiovisuelles, cf. Metz (1991), Odin (2000), Basso Fossali (2003).
- [7] Dans son étude, Baron pose en arrière-plan les aspects matériels et substantiels des images, parce que la possibilité de les manipuler en garantie du numérique déqualifierait leur pertinence. Nous avons deux raisons de contrebalancer cette hypothèse : tout d'abord, le fait qu'un format technique peut être simulé n'est pas suffisant à empêcher à priori que l'effet d'archive soit engendré. Deuxièmement, même si la simulation est évidente, cela ne rend pas l'opération moins intéressante : les deux cas d'un document d'archive simulé ou réellement convoqué rendent plus complexe le langage audiovisuel et ne déqualifient pas les cas qui se présument être authentiques. Si nous suivons la définition de sémiotique d'Umberto Eco (1975), nous constatons que le format technique rentre parfaitement dans le vaste champ d'entités susceptibles d'être utilisées pour mentir. Si on pense au langage verbal, nous n'arrêtons pas de nous intéresser aux énoncés seulement parce que les derniers peuvent potentiellement être des mensonges : la particularité de l'audiovisuel est que l'opposition fondamentale entre savoir et croire s'étend aux aspects plus strictement matériels de l'image et de sa production.