Remédiation et réénonciation : opérations et régimes de sens

Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg)

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 & Courtés 1979) et le discours ou, mieux, entre la *praxis énonciative* et la sémiotique-objet produite au terme d’une (re)prise. La notion de praxis énonciative invite, en effet, à considérer, en plus des disponibilités du système, les produits sédimentés de l’usage. Elle subsume tout ce passé 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 médiationnelsentrant 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 une processus de co-engendrement. La dynamique, entre prises, dé-prises et re-prises, suppose le regard réflexif d’une instance d’énonciation qui surveille la mise en congruence des sélections et leur ajustement.

Enfin, plus fondamentalement peut-être, la re-médiation est « constituante » (Colas-Blaise 2016a), en ce que l’énonciation re-négocie 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 désubjectivation – 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 : 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 » (2016 : 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 du bricolage, de l’hybridation, de la spectacularisation et du métissage. Enfin, dans un troisième temps, l’attention se portera sur le récepteur qui, au sein d’une culture « participante » (Jenkins 2006), fait l’*expérience* de la sémiotique-objet et agit sur elle.

1. 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…) implique des mutations au niveau des sémiotiques-objets appréhendées aux niveaux 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 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.

Afin d’articuler ces opérations avec plus de précision, interrogeons-nous sur la notion de *dispositif*. L’action de l’instance énonciative remédiante 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 (ici : 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[[1]](#footnote-1) ; 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 recréation 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[[2]](#footnote-2) 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 : 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 : 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.

2. Les régimes de la remédiation

Commençons par le régime de l’*hybridation*, qui produit une sémiotique-objet syncrétique, à partir de sémiotiques-objets qui « fusionnent », en perdant chacune certaines de leurs propriétés et en en gagnant d’autres. La sémiotique-objet syncrétique 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 Opéra 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 Opéra) 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 –les cadres pour l’action, mobilisés et réénoncés, peuvent être socioculturelles. Plus largement, elles gardent l’empreinte des formes de vie en compétition 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 esthésique 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[[3]](#footnote-3), 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*[[4]](#footnote-4) 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[[5]](#footnote-5). En l’occurrence, l’opéra remédié 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 : 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 :

1. 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/ ;
2. à une « événementialisation » de la projection du film ;
3. 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.[[6]](#footnote-6)) et de générer un mouvement non seulement d’adhésion négociée, mais d’empathie (fiducie originaire)[[7]](#footnote-7).

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, la visualisation de 128 tableaux de Mondrian, créés entre 1905 et 1917. 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 : 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[[8]](#footnote-8).

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 et 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 :

Dans la dernière partie, ils seront approchés sous l’angle de la *réception.*

3. La « technique de l’enchantement » et l’« enchantement de la technique »

Le Google Arts & Culture Project suscite un quadruple questionnement :

1. dans quelle mesure donne-t-il lieu, en réception, à l’expérience de l’*immersion*, à la faveur de la transparence des médias, des formats et des médiums ?
2. quels sont les effets produits par la technologie au niveau de l’appréhension esthésique et esthétique des images ?
3. quels sont les trajets tracés par le récepteur qui interagit avec l’image « actée » ou « agie » ? En quoi lui permettent-ils de se donner une « identité » numérique ?
4. en quoi les (re)médiations sont-elles rendues perceptibles, l’expérience du récepteur étant 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 esthésique, thymique, perceptuel et cognitif[[9]](#footnote-9). 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 accroit la capacité de discrimination (2015 : 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. On peut avancer que la dématérialisation ou l’immatérialisation produit selon Edmond Couchot et de Norbert Hillaire (2003 : 114) une dé-spécification 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)[[10]](#footnote-10) 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 » (Gunthert, 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* du récepteur, 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’émersion (liée à l’« hypermédiateté »). Ainsi, la création de « galeries » personnalisées dans le Google Arts & Culture Project exige une activité méta-visuelle émersive.

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 et 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[[11]](#footnote-11) 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 transreprésentationnelle. 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 (re)médient 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’infinies 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 inextricablement ; 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 émersion, 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 : 377-378).

Conclusion

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

Nous plaidons pour une intrication des mouvements de l’immersion et de l’émersion, 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 esthésique, esthétique, 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 : 278) caractérisée par un balancement continuel entre illusion et dés-illusion, entre adhésion et réflexivité critique.

Bibliographie

Agamben, Giorgio, 2007, *Qu’est-ce qu’un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Paris, Payot/Rivages.

Bachimont, Bruno, Crozat, Stéphane, 2004, « Instrumentation numérique des documents : pour une séparation fonds/forme », *Revue I3-Information, Interaction, Intelligence*, Cépaduès, 4 (1), <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001017> (consulté le 01.10.2017).

Bolter, Jay David & Grusin, Richard, 1999, *Remediation. Understanding New Media*, Boston, MIT Press.

Bordron, Jean-François, 2011, *L’iconicité et ses images*, Paris, PUF.

Braito, Angela & Citton, Yves (dirs), 2014, *Technologie de l’enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l’illusion*, Grenoble, Ellug.

Catoir-Brisson, Marie-Julie, 2013, « 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, pp. 261-279.

Citton, Yves, 2014, *Pour une écologie de l’attention*, Paris, Seuil.

Colas-Blaise, Marion, 2012, « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *Actes sémiotiques*, no 115. [En ligne] : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2631> (consulté le 01/10/2017).

Colas-Blaise, Marion, 2016a, « Pour une sémiotique de la médiation. Théories et pratiques », in D. Bertrand, M. Colas-Blaise, Y. Darrault-Harris & V. Estay Stange (dirs), *Sens et médiation*, Paris, AFS Éditions. [En ligne].

Colas-Blaise, Marion, 2016b, « Énonciation et remédiation. De la peinture à la vidéo », *in* T. Migliori (éd.), *Rimediazioni. Immagini Interattive*, t. 1, Rome, Aracne, pp. 151-165.

Colas-Blaise, Marion & Migliore, Tiziana (éds), 2017, *Il formato dell’opera d’arte, Le format de l’oeuvre d’art*, Rome Aracne.

Couchot, Edmond & Hillaire, Norbert, 2003, *L’art numérique. Comment la technologie vient au monde de l’art*, Paris, Flammarion.

Deleuze, Gilles, 1989, « Qu’est-ce qu’un dispositif ? », dans *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie t. 2.* *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

Elleström, Lars, 2014, *Media Transformation : The Transfer of Media Characteristics among Media*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan,

Fontanille, Jacques, 2003 [1998], *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

Fontanille, Jacques, 2015, *Formes de vie*, Liège, PULg.

Fontanille, Jacques, 2016, « L’énonciation pratique à l’œuvre dans l’intermédialité et la remédiation », *in* T. Migliori (éd.), *Rimediazioni. Immagini Interattive*, t. 1, Rome, Aracne, pp. 231-244.

Fontanille, Jacques & Zilberberg, Claude, 1998, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga.

Foucault, Michel, 1977, « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas *et alii*), *Ornicar ? Bulletin périodique du champ freudien*, no 10, pp. 62-93 (*Dits et écrits*, 1977).

Fourmentraux, Jean-Paul, 2005, *Art et internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions.

Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Gunthert, André, 2011, « L’œuvre d’art à l’ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, n° 2, pp. 136-149. [En ligne] : <http://culturevisuelle.org/icones/2191> (consulté le 01.10.2017).

Jenkins, Henry, 2006, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press.

Krtolica, Igor, 2009, « Diagramme et agencement chez Gilles Deleuze. L’élaboration du concept de diagramme au contact de Foucault », *Filozofija i Društvo*, no 3.

Lloveria, Vivien & Pignier, Nicole, 2017, « L’intermédiation comme tension énonciative entre des supports, des dispositifs et des horizons de référence : le cas des opéras retransmis au cinéma », in S. Badir & F. Provenzano (éds), *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Louvain-la-Neuve, Académia-L’Harmattan, pp. 89-104.

Manovich, Lev, 2015 [2010], *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du réel.

Merzeau, Louise, 2012, « Faire mémoire des traces numériques », *E-dossiers de l’audiovisuel,* Sciences humaines et sociales et patrimoine numérique. [En ligne] : <<http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-sciences-humaines-et-sociales-et-patrimoine-numerique/faire-memoire-des-traces-numeriques.html>> (consulté le 01.10.2017).

Morris, Christopher, 2010, « Digital Diva: Opera on Video », *The Opera Quarterly*, no 26-1, pp. 96-119.

Nouss, Alexis, 2002, « Métissage, transculture et singularité », *in* P. Ouellet (dir.), *Poétique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Éditions Trait d’Union.

Peeters, Philippe & Charlier, Hugues, 1999, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès,* 3, no 25, pp. 15-23.

Pignier, Nicole & Drouillat, Benoît, 2008, *Le webdesign : sociale expérience des interfaces web*, Paris, Hermès.

Schaeffer, Jean-Marie, 2015, *L’expérience esthétique*, Paris, Gallimard.

Soulez, Guillaume, 2013, « L’art déformé ou l’art des formats ? De la tension entre documentaire et format », *Les e-Dossiers de l'audiovisuel (INA)*, 2013, Le documentaire  : un genre multiforme. [En ligne] : [〈http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/l-art-deforme-ou-l-art-des-formats-de-la-tension-entre-documentaire-et-format.html〉](http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/l-art-deforme-ou-l-art-des-formats-de-la-tension-entre-documentaire-et-format.html)(consulté le 01.10.2017).

Stiegler, Bernard, 2008, *Économie de l’hypermatériel et psychopouvoir*, Entretien avec P. Petit et V. Bontens, Paris, Éditions Mille et une Nuits.

Tirloni, Valentina (éd.), 2011, *Du* Gestell *au dispositif*, Louvain-la-Neuve, E.M.E éditions.

Weissberg, Jean-Louis, 2006, « Introduction », dans P. Barboza & J.-L. Weissberg (éds), *L’image actée. Scénarisations numériques, parcours du séminaire. L’action sur l’image*, Paris, L’Harmattan.

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 », déjà avant la distinction des êtres les uns des autres et avant la production d’un « énoncé », constitue un de ces prédicats. Il est alors intéressant de noter que dans le cas de la production par un corps de quelque chose qui n’est pas son semblable, on a affaire à des « quasi-objets » (régimes de la technique, de la fiction et de la référence scientifique).

Couegnas, Nicolas & Fontanille, Jacques, 2017, « L’énonçabilité des modes du sens », *Actes sémiotiques.* [En ligne] : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5868> (consulté le 01.10.2017).

1. 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. [↑](#footnote-ref-1)
2. Agamben (2007 : 27-28) note le rapport entre l’étymologie de « *dis-positio*, *dis-ponere* (l’allemand *stellen* correspond au latin *ponere* ) » et celle de *Gestell* (en relation avec « commander », *bestellen*) du dernier Heidegger. [↑](#footnote-ref-2)
3. Il s’agit d’un deuxième type d’opérations, internes aux opérations du premier type (opérations de la remédiation). [↑](#footnote-ref-3)
4. « Format » ne renvoie pas tant, ici, à la taille (d’une œuvre d’art, par exemple ; cf. Colas-Blaise et Migliore 2017 au sujet des formats micro- et macro-) qu’à une « formule d’émission » ; selon Bachimont et 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. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. Lloveria & Pignier (2017 : 91) au sujet du support erghodique selon Espen J. Aarseth. [↑](#footnote-ref-5)
6. 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. [↑](#footnote-ref-6)
7. 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 ». [↑](#footnote-ref-7)
8. Au sujet des diagrammes de Manovich, cf. aussi l’article de Maria Giulia Dondero ici-même. [↑](#footnote-ref-8)
9. Si l’on suit Pignier & Drouillat (2008 : 21), le Google Arts & Culture Project instaure une « relation sensible, intelligible, corporelle de l’usager ». 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. [↑](#footnote-ref-9)
10. 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). [↑](#footnote-ref-10)
11. Interactivité plutôt qu’interaction (Weissberg 2006 : 16), dès lors que le programme informatique (re)médie les échanges entre l’homme et la machine. [↑](#footnote-ref-11)