

# L'audiovisuel face au numérique : les gestes sémiotiques autour des prothèses, des dispositifs et des archives<sup>1</sup>

Enzo D'ARMENIO,

Chercheur indépendant, docteur en Sémiotique  
de l'Université de Bologne

Dans cet article, nous interrogeons le rapport entre les technologies numériques et les possibilités sémiotiques de l'audiovisuel. À partir de l'étude de trois exemples — un épisode de la série *Black Mirror* et les films *Passion et Redacted* de Brian De Palma — nous souhaitons montrer que le numérique a restructuré notre rapport au monde tel que celui-ci se construit entre perception, énonciation, communication et transmission. Trois concepts se dégageront de cette enquête : celui d'enregistrement prothétique interrogera le seuil entre la perception et l'énonciation ; les dispositifs portables nous permettront d'analyser les niches sémiotiques qui nuancent la différence entre énonciation et communication ; enfin, le concept d'archive numérique guidera notre examen du rapport entre communication et transmission.

**MOTS-CLÉS : AUDIOVISUEL, MÉDIAS, NUMÉRIQUE, PROTHÈSE, ÉNONCIATION**

In this article we will examine the relationship between digital technologies and the semiotic possibilities of the audiovisual forms. Starting from the study of three examples—an episode of the *Black Mirror* series and the movies *Passion and Redacted* by Brian De Palma—we will try to show that the digital revolution has restructured our relationship to the world as it is constructed between perception, enunciation, communication and transmission. Three concepts will emerge from this study: the concept of prosthetic registration will question the threshold between perception and enunciation; the concept of portable devices will help us analyse the semiotic niches that qualify the difference between enunciation and communication; and finally, the concept of digital archive will guide our examination of the relationship between communication and transmission.

**KEYWORDS : AUDIOVISUAL, MEDIA, DIGITAL, PROSTHESES, ENUNCIATION**

---

1 Je remercie Giulia Nardelli et Sémir Badir pour les relectures et les remarques qui m'ont permis d'améliorer ce texte.

## Introduction

Les transformations apportées par le numérique sur les modalités de production et de circulation du sens dans notre société lancent de nouveaux défis aux disciplines de la signification et de la communication. En effet, il s'agit de rendre compte d'un nouveau paradigme médial (Eugeni, 2015) par la proposition d'un cadre théorique à la fois général et articulé. D'une part, si la sémiotique peut être conçue comme une discipline consacrée à la gestion globale du sens, estimer les retombées du numérique sur ses quatre dimensions fondamentales — la perception, l'énonciation, la communication et la transmission, comme les a identifiées Pierluigi Basso Fossali (2016a) — s'avère une opération nécessaire. D'autre part, la saisie globale de ce phénomène ne peut pas mettre de côté l'impact du codage numérique sur les différentes productions textuelles, en impliquant un dialogue continu avec l'analyse de leurs articulations locales.

Dans cet article, nous interrogeons le rapport entre l'évolution des technologies numériques et les possibilités énonciatives des moyens audiovisuels. Notre intérêt se focalisera sur les conséquences de l'automatisation et de la diffusion de technologies portables et incorporées d'enregistrement — les prothèses telles que les *Google Glasses*, les caméras de surveillance, les *smartphones* — sur le fonctionnement sémiotique des produits audiovisuels. Notre hypothèse est que les technologies numériques restructurent les relations entre les quatre dimensions fondamentales de la gestion du sens — perception, énonciation, communication et transmission — en déplaçant les seuils qui les séparent. Plus particulièrement, les prothèses audiovisuelles (Eco, 1999, chap. 6) agissent entre expérience et énonciation, en donnant vie à une niche sémiotique inédite où la production automatique de signes complexifie le travail de la perception. Ensuite, les appareils portables tels que les *smartphones* produisent des discours audiovisuels qui opposent une résistance au travail de normalisation des institutions, rendant plus complexe l'articulation entre énonciation et insertion des discours dans des domaines communicationnels. Enfin, une superposition entre communication et transmission se réalise au moment où la ligne de démarcation entre les archives officielles et d'autres collections (privées, familiales, professionnelles) est rendue floue en raison de la nature numérique des documents qui les composent.

On s'en doute, notre enquête ne vise pas l'exhaustivité. Au contraire, conformément à l'approche esquissée dans les premières lignes de cet article, c'est l'analyse de trois cas qui a guidé notre démarche. Dans la première partie, un épisode de la série télévisée anglaise *Black Mirror* (initiée en 2011) nous permettra d'examiner le rôle des prothèses dans les changements des relations entre perception et énonciation. Dans la deuxième partie, le film *Passion* (2012), de Brian de Palma, nous aidera à thématiser les particularités du rapport entre les discours numériques produits par les *smartphones* et les domaines de la commu-

nication. Enfin, un dernier film, *Redacted* (Brian De Palma, 2007), enrichira notre enquête, en offrant un point de départ pour une réflexion sur le rapport entre les archives officielles et d'autres collections de documents.

## 1. *Black Mirror* et la pénétration documentaire des prothèses

Notre réflexion est issue d'une conception de la sémiotique comme l'a envisagé Pierluigi Basso Fossali, c'est-à-dire une discipline consacrée à la gestion du sens dont on peut identifier quatre dimensions fondamentales : « nous avons reconnu au moins quatre paliers de distribution de la gestion du sens — la perception, l'énonciation, la communication et la transmission » (Basso Fossali, 2016a, p. 188). Notre hypothèse est que l'évolution des technologies audiovisuelles a restructuré les équilibres entre les paliers du sens. Les conséquences sur les possibilités sémiotiques des objets audiovisuels sont décisives : les seuils qui séparent ces quatre paliers étant globalement affaiblis, des superpositions problématiques et des niches sémiotiques de production et de négociation publique du sens voient le jour.

Selon Basso Fossali, chacun des paliers est idéalement lié à un espace de médiation particulier. Le premier palier de la gestion du sens, celui de la perception, est concerné par les espaces phénoménaux, « qui se proposent comme des actants de contrôle des valeurs sensibles ; l'espace phénoménal est celui qui filtre la *perception* » (2016a, p. 188). L'énonciation, de son côté, se caractérise par les espaces linguistiques : ils « surgissent du réinvestissement des valeurs sensibles pour construire des ordres multiples de signification sur une base *fictive* » (Basso Fossali, 2016a, p. 188).

Le premier groupe d'objets technologiques que l'on prendra en considération concerne le seuil entre ces deux premiers paliers : en font partie les technologies portables et, surtout, les prothèses audiovisuelles (gants sensoriels, montres et lunettes connectées, bijoux électroniques, etc.). Ces dernières ont fait l'objet de nombreuses recherches sémiotiques, notamment à partir du classement élaboré par Umberto Eco (1999). Le terme « prothèse » indique généralement « un appareil servant à remplacer un membre, une partie du membre ou organe (par exemple, une prothèse dentaire) » (Eco, 1999, p. 503). Cependant, l'acception qui s'est imposée est plus inclusive, parce que Eco y place « tout appareil qui étend le rayon d'action d'un organe » (Eco, 1999, p. 503). Leur caractère spécifique étant l'adhérence au corps<sup>2</sup>, on peut affirmer que les prothèses appartiennent à la première dimension de gestion du sens, celle de l'ordre phénoménal.

---

2 En ce qui concerne la question des prothèses, voir Badir (2008), Festi (2017). Le concept a été critiqué par Paolo Fabbri (1998), qui lui attribue le risque de négliger la complexité du rapport entre humains et non-humains, comme dans le cas de l'expression « extension de l'homme » utilisée par McLuhan (1964) pour qualifier les technologies. Toutefois, nous pensons que la notion de prothèse reste utile pour décrire une typologie précise d'objets technologiques qui adhèrent aux corps.

En effet, selon la définition d'Eco, les prothèses se substituent ou accroissent les fonctions perceptives et corporelles, mais ne produisent pas de signes. Au contraire, les prothèses des « technologies mettables » (*wearable technology*) — comme dans le cas des *Google Glasses* — font de la production de signes leur caractère distinctif. Nous proposons une définition des prothèses audiovisuelles à partir de ce caractère ambivalent et paradoxal : il s'agit de technologies adhérentes au corps, qui se distinguent pour leur capacité à dépasser la dimension de l'expérience perceptive pour produire des signes.

L'ambiguïté entre la dimension de la perception et celle de la production sémiotique a des retombées importantes sur les autres dimensions du sens. La série télévisée *Black Mirror*, en manifestant cette mutation de façon exemplaire, nous aidera à l'examiner plus attentivement. Certes, il s'agit d'une œuvre de fiction, futuriste de surcroît, mais les situations présentées se retrouveraient aisément dans le monde contemporain : songeons notamment à l'action d'enregistrement de dispositifs tels que les caméras de surveillance, les caméras cachées ou des appareils tels que les *Google Glasses*. L'épisode *The Entire History of You* (2011) met en scène un futur alternatif où un dispositif nommé « *grain* », implanté directement derrière l'oreille, enregistre toute expérience vécue sous la forme de souvenirs audiovisuels et permet de la revoir directement sur la rétine ou de la projeter sur des écrans quelconques. Dans la première partie de l'épisode, Liam, un jeune avocat qui vient de passer un entretien d'embauche, visionne à nouveau la scène à laquelle il a participé : on le voit ralentir la vidéo et zoomer sur les visages de ses interlocuteurs, en essayant de trouver des indices sur le résultat de l'entretien. Plus tard, l'utilisation de cette prothèse se développe à travers un récit d'investigation : Liam rejoint sa femme Fion à un dîner et la soupçonne d'avoir une liaison avec Jonas, également présent. En regardant les enregistrements de la soirée et en observant chaque détail des expressions des convives, ses soupçons se transforment en une conviction.

Premièrement, en ce qui concerne la dimension phénoménale, nous devons examiner le type d'expérience qui se réalise avec l'apport constant d'une prothèse. Il s'agit d'une expérience capable de se confronter à chaque moment à une mémoire technologique infaillible et prête à l'emploi. La conséquence directe de cette disponibilité est la diminution du caractère privé et personnel de la perception et de la mémoire : l'expérience devient un exercice qui laisse des traces et des indices toujours susceptibles d'être rendus publics. Durant le dîner, un des convives raconte qu'il a subi le vol de sa prothèse et qu'il a décidé de ne pas la réinstaller ; à partir de ce moment, dit-il, sa vie est devenue plus heureuse. Un autre convive lui explique que ses mémoires ne sont pas fiables et qu'il a été démontré qu'il est facile d'installer de faux souvenirs chez une personne. Nous trouvons ici opposées la vérifiabilité et la précision des mémoires enregistrées au caractère vague des mémoires vécues. Il devient alors nécessaire d'introduire ici la relation entre perception, mémoire et imagination qui concerne l'expérience. Le philosophe Emilio Garroni appelait « image interne » le travail

partagé par ces trois instances, réservant le terme de « figure » pour indiquer les productions sémiotiques telles que les dessins et les photos<sup>3</sup>. L'épisode de *Black Mirror* repose sur la même distinction, en soulignant la fausse identification entre la nature imaginative et flexible de la perception et la nature fixe et sémiotique des figures. Cette fausse correspondance est clairement illustrée à la fin de l'épisode : séparé de sa femme, Liam se promène dans l'appartement vide en regardant les souvenirs heureux de sa vie conjugale. Il décide alors d'effacer tous les enregistrements et il extrait de force la prothèse de son oreille : une série d'images de sa femme se succèdent très rapidement jusqu'au fondu au noir, suggérant la fin du processus d'effacement. Les figures sémiotiques ne sont cependant pas, comme Liam semble le croire, des correspondances directes de l'expérience. Au contraire, ce qui différencie la perception des productions linguistiques et sémiotiques est précisément leur tendance « à dépasser les restrictions des pratiques sémiotiques (scénarisations communicatives, supports formels pour l'écriture, etc.) afin de promouvoir leur caractère "impertinent" » (Basso Fossali, 2016b, p. 398). Même si Liam a effacé les figures sémiotiques de sa prothèse, ses mémoires perceptives continueront certainement à le hanter. Au-delà de la dimension phénoménale, nous devons aussi considérer la dimension linguistique, afin d'examiner le statut sémiotique des enregistrements réalisés par les prothèses. À cause de leur caractère automatique, les enregistrements ne peuvent pas être définis comme des énonciations. Ces dernières découlent toujours d'une initiative qui « promeut des configurations alternatives par rapport à l'écologie des relations figuratives établies sur la base des interactions corporelles et des enjeux sensibles », grâce à la « déclinaison d'un espace discursif » (Basso Fossali, 2016b, p. 400). De plus, l'énonciation « instaure des formes fictives d'implication (assomption ou rejet des valeurs discursives) [...] qui déplacent la rationalité de l'initiative » (p. 400). Si du côté de la dimension phénoménale nous avons quelque chose de supplémentaire, c'est-à-dire une perception qui produit des traces, du côté du langage nous avons quelque chose de moins, car les productions sémiotiques ne sont pas des discours, mais de simples documents. L'énonciation se voit ainsi anticipée par un niveau de production sémiotique plus simple, composé d'une masse de fragments médiaux et de quasi-discours, enregistrés automatiquement. La position liminaire de ces productions alimente ce que Basso Fossali (2017, p. 141) a appelé le rêve de pénétration des médias, c'est-à-dire l'idée que la technologie puisse nous donner un accès direct et sensible aux expériences. Leur promesse est celle de pouvoir nous installer dans d'autres corps (prothèses, caméras d'action) et d'autres dispositifs (caméras de surveillance, drones), sans la nécessité d'interventions critiques de

3 Dans *Immagine linguaggio figura* (2005, p. 78), Garroni décrit le travail de l'image interne à partir d'une relecture innovante de l'esthétique de Kant. À propos de la différence entre image de la perception et images sémiotiques, voir la distinction proposée par Eco (1999, chap. 6), à partir de Peirce, entre icône et hypo-icône.

médiation énonciative. Comme dans le cas des prothèses qui les produisent, il n'est pas simple de définir ces traces sémiotiques, à cause de leur caractère paradoxal. Leur nature audiovisuelle donne une illusion de transparence, comme l'impression de pouvoir donner un accès direct et non problématique aux expériences : elles semblent « aller de soi ». Au contraire, ces traces ne sont pas transparentes, car elles demandent de nouvelles typologies de négociations — des gestes interprétatifs — pour acquérir un sens, comme dans l'investigation de Liam. La production massive et automatique de ces documents est en train de configurer une niche de négociation interprétative inédite, située au croisement des dimensions de la perception et de l'énonciation.

## 2. *Passion* et la résistance des dispositifs à la médiatisation

Après avoir pris en compte le seuil qui permet de séparer le niveau de la perception et celui de l'énonciation, nous prenons maintenant en considération le changement que les dispositifs numériques apportent pour le niveau suivant : celui de la communication. Ce dernier palier se définit par ses « espaces institutionnels (ou « médiateurs ») qui distinguent les enjeux linguistiques selon les divers domaines sociaux. Chaque domaine permet une commensurabilité entre pratiques sociales sur la base d'une organisation de valences spécifiques (juridiques, artistiques, scientifiques, etc.) » (Basso Fossali, 2016a, p. 188). Le processus fondamental, ici, est celui de l'institutionnalisation qui porte un dispositif à s'accommoder aux pratiques d'un domaine social afin de construire un espace de communication stable, celui-là même que désigne ordinairement le terme de « média ». La différence entre dispositifs et médias peut être éclaircie grâce aux considérations d'André Gaudreault (1999). Selon l'auteur, le cinéma des origines n'était pas encore du cinéma, parce qu'il était lié à une pratique intermédiaire où l'utilisation de ses technologies imitait le théâtre et les attractions propres au spectacle. Ce n'est qu'à partir de 1910 que le cinéma obtient sa stabilité sémiotique, technologique et sociale à travers un processus que Gaudreault appelle l'institutionnalisation.

Ce processus n'est pas toutefois automatique : l'exemple de *Passion* (2012), un thriller érotique réalisé par Brian De Palma, nous montre que l'usage étendu de dispositifs numériques rend problématique le passage du dispositif technologique au média institutionnalisé. Le long métrage se développe autour du rapport ambigu qu'entretient Christine, gérante d'une agence de publicité, avec Isabelle, son assistante. Christine semble d'abord tenter de séduire Isabelle, avant de l'humilier en public et d'essayer de la dominer par la menace. La rivalité entre les deux femmes aboutit à un meurtre et une enquête. Une des lignes narratives apparemment secondaires nous paraît exemplaire du rapport complexe entre dispositifs numériques, domaines sociaux et médiatisation. Les deux collègues travaillent à la création d'une publicité afin de promouvoir un smartphone et le présenter comme « le plus intelligent ». L'idée d'Isabelle, dont Christine va s'ac-

caparer, est de réaliser non pas un discours sur le téléphone, mais un discours à travers le téléphone : elle demande à Dani, sa collègue jeune et attirante, de glisser le portable dans la poche arrière de son jean et de se promener dans la ville. Le résultat est une vidéo qui montre les réactions et les commentaires des gens. La publicité plaît au client, qui souhaite réaliser une version professionnelle avec des acteurs et du matériel cinématographique. Isabelle décide de protéger son idée et de télécharger la publicité sur une plateforme en ligne. Rapidement vue par des millions d'utilisateurs, la vidéo lui offre sa revanche sur Christine. La lutte entre les deux femmes continue à coups d'intimidations : Christine obtient une *sextape* d'Isabelle et menace de la rendre publique. Totalement bouleversée, Isabelle est victime d'un accident dans le parking du bâtiment où elle travaille, avant de tomber en sanglots devant sa voiture. L'évènement est enregistré par une caméra de surveillance, et Christine utilise le document pour humilier Isabelle devant ses collègues.

Cette séquence d'évènements nous semble emblématique : la différence avec les médias du 20<sup>e</sup> siècle réside dans le fait que les dispositifs numériques nous obligent à prendre en considération l'articulation variable entre les facteurs sociaux, techniques et culturels qui se développent à travers plusieurs niches discursives<sup>4</sup>. En ce qui concerne la production, par exemple, la publicité du téléphone peut être réalisée aussi bien avec des moyens professionnels qu'amateurs. Quant à sa situation de communication, la publicité peut circuler sur des chaînes institutionnelles (dans des émissions télévisées) ou suivre un développement viral en ligne. Enfin, il faut envisager l'emploi de ces documents, et pas seulement leur production : il peut tout aussi bien s'agir d'une utilisation privée ou dans un cadre restreint (la *sextape* d'Isabelle), d'une utilisation publique (la menace de Christine de la diffuser) ou légale (les indices audiovisuels enregistrés par plusieurs personnages). Cette ligne narrative suggère que les documents produits à partir du même dispositif ne sont pas liés à un domaine social préalable, et qu'au contraire, ils font de la possibilité de migration et de la modularité leurs caractères qualifiants.

La différence entre ces documents et ceux produits par une prothèse est que le travail des dispositifs tels que le smartphone est le résultat d'une initiative discursive. Il ne s'agit pas d'enregistrements automatiques qui découlent de l'expérience perceptive. Au contraire, il y a dès leur production une orientation langagière et des publics potentiels : nous sommes alors bien à l'intérieur de la dimension des énonciations. Ces discours, toutefois, entretiennent une relation plus complexe avec la dimension successive, celle de la communication organisée en statuts sociaux stables. Sur chaque énoncé pèse la menace d'un changement de domaine, à la fois imprévu et facile à déterminer : celui du passage d'une production amateur à une production professionnelle (la publicité), d'un

---

4 La situation de la technologie contemporaine est alors similaire aux pratiques intermédiaires du cinéma des origines, mais elle concerne tous les médias (Eugeni, 2015, chap. 1).

document privé à son exposition publique (la *sextape* d'Isabelle), et le passage d'une finalité de surveillance à une finalité d'humiliation (l'incident filmé par la caméra de surveillance). En d'autres termes, comme le cas de *Passion* l'exemplifie singulièrement, les productions numériques des dispositifs semblent résister à une association préalable avec un domaine institutionnel, en facilitant les gestes de transposition. La conséquence est que les dimensions de l'énonciation et de la communication subissent une superposition problématique, en créant un espace où les opérations de changement de domaines discursifs — des gestes énoncifs — représentent désormais la norme.

### 3. *Redacted* et l'appropriation d'archives

Il nous reste à prendre en considération la dernière dimension du sens, celle de la transmission : le seuil qui la sépare de la dimension précédente (celle de la communication) subit des changements importants à cause de l'évolution des technologies numériques. La dimension de la transmission se définit par « des *espaces technologiques* (ou « médiatiques »), qui réorganisent les variables phénoménologiques (spatiales et temporelles). L'espace médiatique est celui qui permet la *transmission* à travers une technologisation des supports » (Basso Fossali, 2016a, p. 188).

Notre hypothèse est que cette dernière dimension peut être abordée en tenant compte de la question des archives, dont la gestion a profondément changé à cause du codage numérique<sup>5</sup>. D'une part, suite à l'augmentation de la production sémiotique, les institutions ont commencé à indexer des documents de toute sorte : non seulement ceux qui présentent une valeur historique évidente, mais aussi les documents familiaux et professionnels. D'autre part, l'évolution technologique a permis aux audiovisuels d'imiter la matérialité d'un document provenant du passé, en simulant son statut d'archive : il s'agit du cas, par exemple, du faux documentaire *Forgotten Silver* (1995), de Peter Jackson, où le récit d'un pionnier du cinéma est narré en simulant des films du début du XX<sup>e</sup> siècle. La conséquence de ces deux tendances est que la différence entre les archives officielles et les autres collections de documents audiovisuels s'estompe. De plus, les valeurs des archives se voient transformées et démultipliées : de la valeur patrimoniale attachée aux institutions de l'époque pré-numérique, on est passé à une valeur de ressource réutilisable et accessible<sup>6</sup>, pour en arriver finalement à une valeur proprement expérientielle, due aux effets de passé, suscités par les simulations d'archives chez le spectateur.

5 À propos des archives, voir Treleani (2017, pp. 41-52), où les problématiques relatives à l'ouverture des patrimoines numériques sont résumées à partir d'un point de vue sémiotique.

6 En ce qui concerne la valeur d'expérience des archives, voir Baron (2014, chap. 2), où un corpus de films d'appropriation, c'est-à-dire des films qui utilisent des fragments d'archives, est analysé. Pour une première relecture sémiotique de ces principes, nous nous permettons de renvoyer à D'Armenio (2018).



Le cas de *Redacted* (2007), réalisé par Brian De Palma, nous permet d'éclaircir cette situation et d'analyser certaines possibilités énonciatives qui en dérivent. Le long métrage se déroule en 2006 pendant la guerre en Irak. Il relate le viol et le meurtre d'une jeune fille irakienne par des soldats américains. La particularité du film est que les événements sont entièrement présentés à travers une série de documents de provenance hétérogène. Tout d'abord, le journal vidéo d'un soldat, Angel Salazar, aspirant réalisateur, qui témoigne de la vie des militaires et montre une partie du viol. Ensuite, d'autres documents sont présentés : des journaux télévisés irakiens, européens et américains, des vidéos provenant du blog « *Just a soldier's wife* », des vidéos issues de sites terroristes irakiens et des extraits du documentaire francophone *Barrage*, qui témoigne du travail des soldats aux points de contrôle en utilisant un ton lyrique.

*Redacted* est donc le résultat d'une opération énonciative particulière, qui consiste en la reprise et le montage de documents d'archives, afin de construire une nouvelle énonciation caractérisée par une finalité rhétorique contre la guerre. La condition de possibilité de cette opération est liée à la libre disponibilité d'archives numériques. De Palma lui-même a ainsi commenté la préparation du film : « J'ai lu des blogs de soldats, des livres, j'ai regardé des films amateurs tournés par des soldats durant la guerre, j'ai surfé sur leurs sites, regardé leurs contributions sur YouTube. Tout y était et tout était en vidéo<sup>7</sup> ». L'opération énonciative est en réalité plus complexe si l'on considère un autre élément, lequel se révèle déterminant : De Palma n'a pas pu utiliser les documents trouvés à cause de restrictions légales ; il a donc dû tourner les scènes à nouveau, avec des acteurs, en utilisant le style du faux documentaire. Le dialogisme qui en résulte implique un jeu entre les régimes de croyances et les formats techniques : la simulation fictionnelle entretient un rapport ambigu avec les collections de documents réels évoquées (bulletins d'informations télévisés, documentaires, vidéos d'amateurs). Ces derniers sont produits par plusieurs dispositifs (caméras de surveillance et smartphones), transmis par des canaux différents (blogs, reportages, documents confidentiels) et adressés à des communautés variées (terroristes, spectateurs occidentaux, commissions d'enquête). Pour ces raisons, il nous semble que *Redacted* manifeste de façon exemplaire la superposition problématique de la dimension de la communication et celle de la transmission. Au croisement de ces deux dimensions est en train de se développer un espace sémiotique inédit, où une grande variété d'énoncés archivés est toujours prête à être reprise, réarrangée ou simulée par de nouveaux gestes énonciatifs.

---

7 Fernando Gonzo, « La Vie de Brian », *SoFilm* n°16, décembre 2013, p. 34-36, consulté le 10 février 2018. Dans un autre entretien, De Palma thématise la différence entre les sources de son film et le récit de la guerre réalisé par les médias américains : <https://www.lesinrocks.com/2007/09/18/cinema/actualite-cinema/entretien-brian-de-palma-redacted-0907-1154711>.

## Conclusion

L'enquête que nous avons menée a tenté de mettre en évidence l'action que les technologies numériques exercent aux limites de dimensions de sens jusqu'alors aisément distinguables. Premièrement, les prothèses et les appareils d'enregistrement automatique baissent le seuil de médiatisation de l'expérience en produisant des traces sémiotiques prédiscursives qui augmentent notre contrôle cognitif sur la mémoire, mais risquent en même temps de durcir le travail de notre perception et de notre imagination. Deuxièmement, l'usage massif des dispositifs portables tels que les smartphones permet aux acteurs sociaux de produire des discours audiovisuels modulaires, occasionnant de multiples implémentations, migrations et transpositions dans différents domaines sociaux. Enfin, troisièmement, à l'ère numérique les archives se laissent confondre avec d'autres collections de documents numériques, nuancant la différence entre communication et transmission.

Chacun des nouveaux espaces interstitiels autorise ainsi une typologie inédite de gestes sémiotiques. En ce qui concerne les prothèses et les appareils d'enregistrement automatique, les documents produits demandent des gestes interprétatifs afin de réexaminer l'expérience. Ayant besoin d'être implémentés ou transposés dans des cadres discursifs afin de devenir communicants, les documents produits par les dispositifs d'énonciation portables entraînent la réalisation de gestes énoncifs. Quant aux nombreux matériaux offerts par les archives numériques, ils invitent à des gestes énonciatifs capables de les remotiver à l'intérieur d'une nouvelle énonciation.

## RÉFÉRENCES

Badir, S. (2008). La sémiotique aux prises avec les médias. *Visible*, 3, 172-189.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Abingdon, UK : Routledge.

Basso Fossali, P. (2016a). *Le poids éthéré de la médiatisation. De la matérialité diaphane du média à son investissement comme environnement*. Conférence présentée au congrès de l'Association Française de Sémiotique 2015, *Sens et médiation*, Luxembourg. En ligne : <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-médiation.-P.-Basso-Fossali.pdf>.

Basso Fossali, P. (2016b). Les espaces de l'énonciation sous la sollicitation de leurs vides : le discours comme optimisation de l'expérience. In : M. Colas-Blaise, L. Perrin et G.M. Tore (dir.), *L'Énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* (pp. 395-410). Limoges : Lambert-Lucas.

Basso Fossali, P. (2017). *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*. Limoges : Lambert-Lucas.

D'Armenio, E. (2018). De l'effet d'archive à l'effet de sens : la théorie de l'énonciation à l'épreuve de la médialité. *Interin*, 23, 1, 108-126. En ligne : <http://seer.utp.br/index.php/i/article/view/611>.

Eco, U. (1999). *Kant et l'ornithorynque* (J. Gayraud, trad.). Paris : Grasset. (Ouvrage original publié en 1997 sous le titre *Kant e l'ornitorinco*. Milan : Bompiani).

Eugeni, R. (2015). *La condizione postmediale*. Brescia, Italia : La Scuola.

Fabbri, P. (1998). *La svolta semiotica*, Rome, Bari : Laterza.

Festi, G. (2017). Media realities and reality effects. A methodological semiotic inquiry. *Versus*, 124, 41-58.

Garroni, E. (2005). *Immagine linguaggio figura*. Rome, Bari : Laterza.

Gaudreault, A. (1999). Le cinéma : entre littérarité et intermédialité. *Du littéraire au filmique. Système du récit* (postface, pp. 169-183). Paris : Armand Colin-Éditions.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extension of Man*. New York : McGraw Hill.

Treleani, M. (2017). *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*. Lormont : Le Bord de L'Eau.