

Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Volume 11, numéro 1

Rédacteurs en chef :
Sylvie Leleu Merviel
Khaldoun Zreik

EUROPIA

Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Journal of Human Mediated Interactions

Rédacteurs en chef

Sylvie Leleu-Merviel

Khaldoun Zreik

Vol 11 - N° 1 / 2010

© **Europaia**, 2010

15, avenue de Ségur,
75007 Paris - France

Tel (Fr) 01 45 51 26 07 - (Int.) 33 1 45 51 26 07

Fax (Fr) 01 45 51 26 32 - (Int.) 33 1 45 51 26 32

<http://europia.org/RIHM>
rihm@europia.org

Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Journal of Human Mediated Interactions

Rédacteurs en chef / *Editors in chief*

Sylvie Leleu-Merviel, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
Laboratoire DeVisu

Khaldoun Zreik, Université Paris 8, Laboratoire Paragraphe

Comité éditorial / *Advisory Board*

Thierry Baccino (Université de Nice-Sophia Antipolis, LUTIN - UMS-CNRS 2809)

Karine Berthelot-Guiet (CELSA- Paris-Sorbonne, GRIPIC)

Jean-Jacques Boutaud (Université de Dijon, CIMEOS)

Aline Chevalier (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CLLE-LTC)

Yves Chevalier (Université de Bretagne Sud, CERSIC -ERELLIF)

Didier Courbet (Université de la Méditerranée Aix-Marseille II, Mediasic)

Viviane Couzinet (Université de Toulouse3, LERASS)

Pierre Fastrez (Université Catholique de Louvain, GReMS)

Pascal Francq (Université Catholique de Louvain, ISU)

Yves Jeanneret (CELSA- Paris-Sorbonne, GRIPIC)

Patrizia Laudati (Université de Valenciennes, DeVisu)

Catherine Loneux (Université de Rennes, CERSIC -ERELLIF)

Marion G. Müller (Jacobs University Bremen, PIAV)

Serge Proulx (UQAM, LabCMO)

Imad Saleh (Université Paris 8, CITU-Paragraphe)

André Tricot (Université de Toulouse 2, CLLE - Laboratoire Travail & Cognition)

Alain Trognon (Université Nancy2, Laboratoire InterPsy)

Revue des Interactions Humaines Médiatisées

Journal of Human Mediated Interactions

Vol 11 - N° 1 / 2010

Sommaire

Editorial

Sylvie LELEU-MERVIEL, Khaldoun ZREIK 1

La notion de schème organisateur, outil d'analyse sémio-pragmatique des écrits d'écran

Organizing « pattern » as a semio-pragmatic tool for the analysis of screen-writing devices
Emilie FLON, Yves JEANNERET 3

HyperUrbain : la dématérialisation de la relation Homme - Territoire

HyperUrban: towards a dematerialized human-territory relationship
Khaldoun ZREIK, Claude YACOUB 35

Le *Carnet de suivi* : objet de médiation et de documentarisation en formation d'adultes

The logbook: object of mediation and of documentarisation in adults education
Corinne DORNIER 59

L'heuristique de l'avatar : polarités et fondamentaux des hypermédias et des cybermédias

The Heuristic of Avatar: Polarities and Fundamentals of Hypermedia and Cybermedia
Etienne PERENY, Etienne Armand AMATO 87

La notion de schème organisateur, outil d'analyse sémio-pragmatique des écrits d'écran

Organizing « pattern » as a semio-pragmatic tool for the analysis of screen-writing devices

Emilie FLON, Yves JEANNERET

Laboratoire Culture et Communication, EA5131, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
emilie.flon@univ-avignon.fr, yves.jeanneret@univ-avignon.fr

Résumé. L'article discute la pertinence de la catégorie du « schème organisateur » pour désigner un palier de description des sites internet en distinguant cette catégorie par rapport à d'autres catégories voisines comme le dispositif ou la structure. Il décrit deux schèmes organisateurs présents sur les sites internet rassemblant de nombreuses contributions d'internautes : le panorama et le synopsis. Le schème organisateur se distingue de la posture phénoménologique et de la logique de médiation, tout en entretenant des relations avec elles. Cette discussion vise à alimenter la réflexion sur les dispositifs informationnels et communicationnels, à développer des catégories sémiotiques pour l'analyse de dispositifs d'écriture sur le web et à ouvrir des pistes de réflexion en termes d'intégration des formes graphiques et d'économie de la circulation des textes.

Mots-clés. Dispositif, écriture, médiation, panorama, schème organisateur, représentation, sémiotique.

Abstract. This paper discusses the relevance of the category of organising pattern in order to identify a level of description of websites. It tries to distinguish between this category and those of the device of the structure and describes two kinds of organizing patterns which can be observed in the websites which gather many works produced by various internet users : the panorama and the synopsis. An organizing pattern must not be confused with the phenomenological stance neither with the mediation logic, even if it is linked with them. This discussion aims to contribute to the collective reflection about informational and communicational devices as well as to develop semiotic categories for analyzing writing devices on the web. It has also the purpose to open research tracks regarding the integration of graphic forms and the economy of the sharing of texts.

Keywords. Device, mediation, panorama, pattern, representation, semiotics, writing.

1 Introduction

L'article argumente l'intérêt de reconnaître un objet théorique particulier, nommé ici « schème organisateur », dont il discute la nature et le statut, à partir de deux de ses réalisations, le « panorama » et le « synopsis ». Il s'agit d'une construction structurelle qui assure un lien entre les dimensions technique, sémiotique et phénoménologique de la représentation, définissant ainsi certaines conditions déterminantes de la construction du sens des informations au sein d'un dispositif. Le schème ne se réduit ni à une modalité sémiotique (comme l'écrit), ni à une forme (comme la liste), ni à une procédure cognitive (comme le classement) mais intègre ces différents niveaux en une construction singulière. L'article envisage la notion pour son usage appliqué aux écrits d'écran (Souchier, 1996) en la situant par rapport aux notions proches (dispositif, système, forme, etc.). Selon nous, un schème organisateur se caractérise par sa manière d'organiser les signes, par la relation qu'il entretient à ce qui est représenté, au destinataire et à la surface d'inscription, le tout définissant une posture du sujet de la communication vis-à-vis du dispositif de représentation lui-même et, par là, vis-à-vis du monde représenté : posture que les termes d'« usager », de « lecteur », « voyeur », « specta(c)teur » évoquent d'ordinaire approximativement et que la description fine du schème vise à caractériser.

Dans les pages qui suivent, nous procéderons en trois temps : après avoir proposé la relecture de textes qui, sans avoir explicitement proposé une théorie du schème, nous semblent en signaler la nécessité, nous reviendrons sur les résultats d'une recherche récente qui nous a permis d'identifier deux schèmes organisateurs propres aux écrits d'écran, le panorama et le synopsis, dont nous décrirons les traits communs et les différences ; puis, en confrontant ces deux schèmes avec des objets comparables (pour le synopsis, la liste et pour le panorama, la carte), nous nous emploierons à identifier mieux le statut théorique particulier de la notion de schème organisateur.

2 La notion de schème organisateur dans la littérature

La notion de schème organisateur est utilisée par certains auteurs, rarement explicitée ou théorisée et d'autres analyses s'y apparentent sans utiliser la notion. À partir de l'interprétation de ces différents textes, nous allons tenter d'en donner une définition qui permettra de qualifier notre propre travail, et potentiellement d'étendre l'usage de la notion.

Deux points nous apparaissent importants à souligner. D'une part, les dimensions opérative et pragmatique du schème, soulignant son caractère dynamique lié aux processus de signification, permettent d'ancrer la notion dans le champ de l'analyse des dispositifs de communication. D'autre part, la portée textuelle et formelle de la notion, concernant les liens entre écriture et opérations signifiantes, définit la dimension techno-sémiotique du schème (inscription des signes) et sa dimension sémio-pragmatique (rapport à leur usage), dans un dispositif lui-même inscrit sur un support dans un certain contexte.

2.1 Une structure opératoire et pragmatique

La notion de pattern discutée par S. Leleu-Merviel et P. Useille (2008)

Ces auteurs discutent les analyses de Marcia Bates (2005 et 2006), qui utilise la notion de *pattern*¹. La construction du sens suit selon cette approche une structure générale s'élevant du noumène² (la réalité en soi) au *pattern* (un schème organisateur qui engage le mouvement de production du sens) ; le *pattern* est ce qui oriente la production de sens à partir des données³.

Pour Bates, le *pattern* désigne à la fois une organisation existante dans le monde (reformulée par Leleu-Merviel et Useille comme « un *pattern* d'organisation de matière et d'énergie ») et la perception de cette organisation (« un certain *pattern* d'organisation de matière et d'énergie auquel un être vivant apporte une signification »). La discussion pointe que la notion s'attache à la double signification de *pattern* en anglais. D'une part « ce mot désigne la marque, la trace, le motif d'origine naturelle comme le givre en laisse sur les carreaux. [...] Il s'agit d'une combinaison de quantités, d'actions, de tendances formant un ensemble caractéristique ». *Pattern* renvoie ici à « quelque chose de non chaotique sans être l'équivalent d'un système ». D'autre part, le terme *pattern* désigne « un certain nombre de traits assemblés pour former un tout cohérent pour un être vivant au-delà et en deçà des traces visibles du givre sur la fenêtre ». Les auteurs soulignent que cette notion correspond à « un constructivisme “modéré” défendu par Bates pour qui il y a quelque chose qui existe au-delà de la conscience. L'univers n'est pas pur désordre : il comporte certaines structures indépendantes de l'expérience des êtres vivants. Mais elle rejette l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule forme “vraie”. Il existe autant de *patterns* d'organisation que d'être pourvus de systèmes nerveux et sensoriels » (Leleu-Merviel & Useille, 2008 : 45). Cette double acception de la notion de *pattern* chez Bates permet de poser une première distinction importante pour cerner le schème organisateur : l'idée d'organisation du sens peut s'appliquer aux choses du monde et au processus de signification actualisé par les individus ; il est parfois difficile de distinguer les deux et certains auteurs choisissent de maintenir la notion en équilibre entre ces deux domaines d'application. Ce problème nous amènera à revenir à l'approche développée par Louis Marin et à la notion de dispositif socio-symbolique définie par Jean Davallon (1999), qui posent l'existence d'une possibilité d'organisation dans le dispositif, pensé comme « caisse de résonance » de situations et représentations sociales d'acteurs (Flon, 2008).

Leleu-Merviel et Useille soulignent que dans les deux acceptions du terme *pattern*, celui-ci « se caractérise comme un assemblage dépassant la somme des parties, quelque chose de qualitativement nouveau et de distinctif. On remarque

¹ Cette analyse ne concerne pas chez ces auteurs, à la différence de l'étude ici proposée, les seuls dispositifs écrits mais beaucoup plus généralement le processus d'élaboration et de reconnaissance d'une information dans une gamme très étendue de contextes, dont certains relèvent des sciences exactes et naturelles.

² Catégorie empruntée à Emmanuel Kant (*Critique de la raison pure*).

³ Cette réflexion à partir de l'article de Philippe Useille et Sylvie Leleu-Merviel s'appuie également sur une communication orale de Sylvie Leleu-Merviel effectuée dans le cadre du programme de recherche ANR Tramedweb, en janvier 2010. Le programme Tramedweb (2006-2009), piloté par Jean Davallon, dans lequel s'inscrit cette recherche, associe les laboratoires Culture et Communication (Université d'Avignon), MoDyCo (CNRS-Université Paris 10 Nanterre) et GriPic (Université Paris Sorbonne). Il s'inscrit dans la continuité d'un ensemble de recherches collectives ayant dégagé progressivement la sémiotique des écrits d'écran et étudié la place particulière occupée par les traces d'usage dans la communication de ces derniers (Souhier *et al.* 2003 ; Tardy & Jeanneret, 2007).

alors que *pattern* recoupe partiellement le concept d'ordre, d'architecture, d'ordonnement. Finalement, un *pattern* d'organisation désigne quelque chose qui échappe à l'entropie » (*ibid.* : 45). La notion d'entropie évoque des degrés d'intégration du sens. Cette notion de thermodynamique, qui désigne la « fonction définissant l'état de désordre d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre accru » (Le Petit Robert) était incluse par Shannon dans la définition mathématique de l'information (*négentropie*) non sans poser, une fois appliquée aux pratiques humaines, des difficultés dues à l'écrasement des niveaux de la donnée, du signe et du sens (Leleu-Merviel, 1997 ; Jeanneret, 2000) ; ici, elle intervient au sein d'une construction qui restitue à ces notions un rôle distinct au sein d'un processus reconnu dans sa complexité. On peut donc imaginer un état d'organisation plus ou moins puissant, laissant plus ou moins la place à une dimension entropique. Mais surtout, ce passage permet de cerner la fonction structurante du *pattern*, qui va au-delà d'une fonction d'association ou d'agrégation d'unités : est en jeu l'élaboration ou au moins la visée d'un sens par la construction de quelque chose de nouveau qui s'ajoute aux données. Des données identiques auraient des significations différentes lorsqu'elles ne sont pas intégrées dans le même *pattern*. Cette dimension intégrative rappelle ce que Harris nomme « l'ensemble texte-contexte » : une entité sémiologique dont la fonction sociale ne se réduit pas à la somme de ses composants, ces derniers n'étant pas simplement additionnés mais « intégrés », pris dans une « relation intégrationnelle » (Harris, 1994 : 150).

La notion de schème organisateur chez Marin (1994a)

Louis Marin utilise l'expression de « schème organisateur » dans son analyse de *l'Histoire des Goths* de Jordanès, auteur de l'antiquité tardive, étude qu'il mène en miroir de *l'Utopia* de Thomas More⁴ : pour Marin, un même schème parcourt ces deux textes, permettant de parler d'une même structure utopique.

Marin distingue deux niveaux d'analyse. Le premier s'appuie sur ce que Lévi-Strauss appelle un « modèle fait à la maison » (Lévi-Strauss, 1974), soit une structure mobilisée consciemment par un acteur (ici l'auteur du texte) pour introduire une cohérence dans un ensemble de faits ou d'événements. Dans l'analyse du texte de Jordanès, ce « modèle » correspond à « une double grille de déchiffrement » : selon le récit mythique (l'interprétation d'une origine) et selon le savoir historique (l'explication par la succession des faits), chaque grille de lecture ayant sa cohérence. Mais Marin cherche à mettre au jour un second niveau de lecture, inconscient celui-là, révélant une structure plus profonde perceptible uniquement par le chercheur et qu'il nomme « schème organisateur ». C'est de ce schème qu'émergerait le sens, ou plus exactement le sens relèverait du schème (*ibid.* : 100). Les « modèles » seraient les manifestations empiriques du schème, et permettraient à ce titre de l'atteindre⁵.

À travers son analyse, Marin identifie une imbrication entre deux modes d'organisation⁶ dans le texte de Jordanès, qui correspondent aux deux modèles identifiés. D'une part, le sens de l'histoire émerge de l'ordre diachronique des

⁴ *L'Histoire des Goths*, abrégé d'un ouvrage perdu de Cassiodore rédigé par Jordanès au VII^{ème} siècle est analysé comme une préfiguration du récit utopique tel qu'il s'exprimera complètement un millénaire plus tard dans *l'Utopia* de Thomas More.

⁵ « Ces modèles nous introduisent à des schèmes organisateurs plus profonds, inconscients, dont ils sont l'émergence empirique, structures qui ne sont perceptibles qu'à la lecture attentive du chercheur » (*ibid.* : 97).

⁶ Marin semble considérer que deux schèmes s'articulent en un troisième, bien que le texte ne soit pas explicite sur ce point.

événements : c'est cet ordre (une succession ordonnée par le temps) qui donne une explication aux éléments contradictoires observés dans le présent. Mais cette chronologie visible recouvre la coexistence, dès l'origine, des éléments contradictoires dans le présent : la contradiction actuelle s'explique par la répétition d'une situation contradictoire à l'origine, « réaccordée parce qu'elle est aussi bien à l'origine du temps que hors du temps ». Le recours à l'histoire (qui se fonde dans le mythe) est alors simultanément explicatif et interprétatif : « explicatif puisque le temps de l'histoire est conçu comme le développement de l'origine ; interprétatif puisque l'origine fournit les catégories et les relations que le présent dissimule et brouille » (*ibid.* : 98). Marin qualifie explicitement le second de « schème d'origine » par équivalence avec le premier, et en suivant son raisonnement on peut en conclure que ce sont deux schèmes qui se fondent en un, qu'il va rapprocher de ce qu'il qualifie de « structure utopique ».

En effet, l'objectif de l'analyse de Marin est de pointer les ressemblances et les différences en miroir entre le schème de l'*Histoire des Goths* et celui de l'*Utopia* de Thomas More. Marin atteint ce schème en analysant dans chacun des textes la position de l'énonciateur, le rôle de l'île (comme point d'arrivée ou de départ du voyage), l'acte de nomination (des personnages, des lieux), ce qu'il appelle les « coupures » (dans le temps, dans l'espace), etc. C'est donc en étudiant les articulations d'éléments au sein du texte que Marin vise l'étude « d'un schème efficace, c'est-à-dire d'une force, qui permet d'interpréter, qui est donc en même temps sens ou grille de sens » (*ibid.* : 99). On comprend ici que le schème est à la fois un processus et un sens, en fait une mise en signification au sens fort. Le schème a donc un caractère dynamique.

Les notions de structure et modèle chez Lévi-Strauss (1974)

La référence que fait Marin à Lévi-Strauss amène à s'interroger sur les relations entre les notions de schème et de structure et sur ce qu'organise le schème (son champ), puisque dans la pensée de Lévi-Strauss le « modèle » organise une structure sociale, et non un dispositif.

On pourrait voir une ressemblance entre la notion de schème et celle de structure dans la mesure où « la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci » (*ibid.* : 331). Le schème organisateur de Marin suit la même logique. Pourtant la notion de structure se caractérise par sa fixité et sa totalité, tandis que le schème permet d'introduire une dimension dynamique. Chez Lévi-Strauss, les modèles permettent de déterminer la structure à partir de conditions précises : « pour mériter le nom de structure, les modèles doivent exclusivement satisfaire à quatre conditions. En premier lieu, une structure offre un caractère de système. Elle consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un d'eux entraîne une modification de tous les autres. En second lieu, tout modèle appartient à un groupe de transformations dont chacune correspond à un modèle de même famille, si bien que l'ensemble de ces transformations constitue un groupe de modèles. Troisièmement, les propriétés indiquées ci-dessus permettent de prévoir de quelle façon réagira le modèle, en cas de modification d'un de ses éléments. Enfin, le modèle doit être construit de telle façon que son fonctionnement puisse rendre compte de tous les faits observés » (*ibid.* : 332). Ces quatre conditions visent une définition précise et exhaustive des modèles et de la structure, qui s'approche d'un traitement mathématique. Elles aboutissent également à une définition stricte, qui admet difficilement la variabilité des situations sociales : la notion de structure est incompatible avec les processus, les mises en relation et les mises en signification, impossibles à identifier de manière

exhaustive. La restriction du modèle à une catégorie de faits s'accorde également mal aux processus de signification, qui font appel à des dimensions contextuelles et subjectives : « le meilleur sera toujours le modèle vrai, c'est-à-dire celui qui, tout en étant le plus simple, répondra à la double condition de n'utiliser d'autres faits que ceux considérés, et de rendre compte de tous » (*ibid.* : 334).

Finalement on peut repérer deux différences essentielles entre la notion de schème utilisée par Marin et celle de structure. La première recoupe celle identifiée par Jean Davallon entre la notion de dispositif et les notions de structure ou système (Davallon, 1999 : 24) : le schème, comme le dispositif, nous place dans une perspective pragmatique. La seconde est que la structure est abstraite (elle surdétermine toute matérialité) alors que le schème ne repose que sur l'organisation particulière d'un dispositif (médiatique et textuel) dans sa matérialité. Par ailleurs chez Lévi-Strauss, la structure révèle l'organisation de relations sociales : « les relations sociales sont la matière première employée pour la construction des modèles qui rendent manifeste la structure sociale elle-même » (Lévi-Strauss, 1974 : 332)⁷. Le schème que nous cherchons à définir n'organise pas des relations sociales en tant que telles, mais un dispositif de communication ; il n'est pas abstrait et s'articule à la matérialité du dispositif. Cette approche pragmatique des dispositifs est celle que Louis Marin a développée dans de nombreux travaux.

La notion de structure formelle d'un dispositif perceptif chez Marin (1994b et 1980)

L'idée de l'organisation du sens contenue dans la notion de schème organisateur correspond de manière plus large à la démarche de Marin lorsqu'il analyse les dispositifs dans l'objectif de faire apparaître les configurations du sens.

Par exemple lorsque Marin étudie la représentation narrative (1980), il identifie la perspective comme une « énonciation » et une « structure formelle » du tableau, qui configure les possibilités d'existence d'un sens. Marin s'attache pour cela à la fois à la matérialité médiatique et textuelle et à la dimension perceptive qui rejoint l'approche pragmatique. C'est pourquoi Davallon écrit (1999 : 25) : « c'est bien l'organisation et le fonctionnement de l'objet lui-même, en tant qu'objet de langage, qui est au centre de l'approche de Louis Marin lorsqu'il parle de dispositif perceptif. Il est bien question de l'organisation même du tableau (et c'est pourquoi je parle d'approche « interne ») ; néanmoins c'est en tant que cette organisation renvoie à une configuration sociale et symbolique particulière (la représentation), une configuration qui, précisément, définit un type de rapport entre cet objet et le sujet percevant, regardant ou interprétant, ainsi qu'un type de relation entre la chose représentée et ce qui la représente ».

Lorsque Marin (1994b) analyse la carte, l'idée d'une configuration organisée (une « cohérence globale ») est également explicitée : un « projet » apparaîtrait dans le dispositif, qui correspondrait à « l'intentionnalité » du dispositif, clairement distincte de l'intention du producteur (*ibid.* : 205). Le dispositif, en construisant un discours, articule à sa dimension transitive (le fait de représenter quelque chose) une dimension réflexive (le fait de se représenter représentant quelque chose). Cette dimension intransitive, composée d'éléments matériels et discursifs, constitue

⁷ Le « modèle fait à la maison », formulé et conscientisé par les acteurs, en est un parmi d'autres. Lévi-Strauss précise que ces modèles conscients, « qu'on appelle communément des "normes", comptent parmi les plus pauvres qui soient, en raison de leur fonction de perpétuer les croyances et les usages, plutôt que d'en exposer les ressorts » (Lévi-Strauss, 1974 : 334).

l'énonciation et une partie de la « structure formelle » du dispositif, qui dit davantage que ce qu'avait anticipé le producteur.

Ainsi le schème organisateur correspondrait aux configurations de sens du dispositif, ou encore au complexe « texte-média » : « des configurations dispositives à la croisée de la dimension médiatique et de la dimension textuelle » (Jeanneret, 2008 : 158). Mais la notion de schème organisateur peut se préciser au-delà de ces dimensions matérielle et textuelle qui configurent le sens : si le schème est une « structure formelle », il est nécessaire de définir cette « forme ».

2.2 Une matrice formelle

L'idée de structure formelle va avec la généralité du schème : celui-ci concerne plusieurs objets, comme le traduit l'idée de la matrice. « Forme » vient du latin *forma* (moule, forme). Une partie de la famille lexicale évoque l'apparence (déformer, déformer, informe, uniforme, conformer, transformer, etc). Les autres mots relèvent du sens de « cadre, règle » (formule, se formaliser, formalité) ou encore de « création » (former, formation). Il y a donc l'idée de « moule », « gabarit » ou « matrice » : « ce qui sert à donner une forme déterminée à un produit », ou de manière plus abstraite : « une structure simplifiée dont on peut faire varier les termes » (Le Petit Robert). On considère donc ici le schème organisateur dans ses liens avec l'écriture (au sens large), sa dimension visuelle : les relations des opérations signifiantes à la forme graphique.

La notion de pattern chez Goody (1979)

Jack Goody utilise également le terme « *pattern* » (traduit par schème organisateur), même s'il s'agit d'un usage épisodique, et qu'il ne définit pas la notion en tant que telle. Elle est associée à l'idée que l'écriture est un « dispositif spatial de triage de l'information », qui favorise la réorganisation de l'information (à travers les listes, tableaux, etc.) : « dans l'écrit, la perception du schème organisateur (*pattern*) est surtout (quoique pas exclusivement) d'ordre visuel » (1979 : 186). Ainsi l'organisation spatiale de l'information écrite aboutirait à la constitution d'un schème organisateur (du mode de saisie des signes et des postures intellectuelles et pratiques que celui-ci permet), qui permettrait la construction d'un savoir (en rendant visible la contradiction, les similitudes, etc.).

On pourrait voir dans le texte introductif de Jean Bazin et Alban Bensa à l'ouvrage de Goody une définition de ce que ce dernier appelle « *pattern* » : « La projection graphique permet d'agencer les significations dans un espace bi-dimensionnel. [Liste et tableau ne sont pas] de simples modes de présentation du savoir, mais des matrices formelles qui en déterminent partiellement le contenu ». (*ibid* : 11). Le *pattern* est selon cette définition cette « matrice formelle » qui engage le mouvement de l'interprétation, sans pour autant clore complètement le sens : il oriente la production du sens, qu'il ne définit pas en lui-même par sa disposition spatiale sur le support d'inscription ; ce qui rejoint la lecture par Useille et Leleu-Merviel de la notion de *pattern* comme étape dans l'élaboration d'une réalité progressivement dotée de signification. La liste et le tableau seraient des exemples de *pattern*. Le texte de Bazin et Bensa (1979) se poursuit d'ailleurs ainsi : « Cette mise en ordre a sa dynamique propre : dans le tableau, chaque élément se voit assigner une place et une seule, et il ne doit pas y avoir de case vide. La symétrie impose ses propres effets de pensée : entre les termes mis en colonnes, la relation tend à n'être que de contradiction ou d'équivalence. Il y a une raison ou une logique (la Logique ?) graphiques » (*ibid* : 11). L'association de règles de mise en forme/mise en sens répétées, voire systématisées, construirait un « *pattern* ». On peut donc supposer qu'en repérant une série de ces règles, on pourra identifier un schème organisateur.

Si l'on accepte cette interprétation, le schème organisateur s'exprimerait par une série de règles de mise en forme et de mise en sens.

En réalité, la notion de schème est furtive dans le texte de Goody, et la liste et le tableau s'apparentent autant à des opérations qu'à une structure matricielle. Cet auteur définit en effet le tableau comme « méthode graphique d'analyse des concepts et des catégories », et la liste et le tableau comme des « opérations formelles de nature graphique » qui provoquent des transformations de la pensée (*ibid.* : 140-141). La thèse défendue par Goody étant essentiellement que l'écriture modifie les systèmes conceptuels, il est difficile de qualifier la liste et le tableau autrement que par leurs dimensions opératoire et graphique. La liste se caractérise essentiellement par les opérations sur la pensée : elle pose des questions de classifications, engage une hypergénéralisation du fait de la décontextualisation, a tendance à éloigner la pratique (inscrite dans un contexte particulier), provoque systématisation, simplification, formalisation et schématisation. Ces deux dernières opérations orientent la théorie de la liste vers son incarnation graphique, mais ne permettent pas davantage de théoriser la notion de schème organisateur. Il est difficile d'aller plus loin, car Goody n'analyse pas une ou des listes en particulier, restant à un grand niveau de généralité⁸, qui marginalise le contexte d'inscription.

Une « forme » de textualisation, par exemple la liste, le titre, la signature, n'est liée, ni à un support, ni à une matière particulière de l'expression. Elle désigne un format intersémiotique général supposant un cadre, de l'espace, des figures visuelles et des éléments de code, mais qu'on pourra trouver sur des supports différents selon des incarnations différentes : la tablette d'argile sumérienne, la « table des matières » du livre, l'écran de moteur de recherche. En tant que forme de textualisation, la liste prend des valeurs cognitives et communicationnelles très différentes d'un support à l'autre parce qu'elle ne se lit, ne se voit et ne se manipule pas de la même façon. De ce fait, liste et tableau ne sont pas des schèmes organisateurs tel que l'on va le définir.

La notion de figure chez E. Rojas (2008)

Proche est la notion de « figure »⁹, utilisée par Estrella Rojas dans une démarche d'analyse de sites internet : en identifiant des caractéristiques formelles (« motifs »), elle cherche à en extraire des significations. Si sa méthodologie s'appuie sur les analyses de Goody et sur la théorie de l'énonciation éditoriale, l'auteur ne cherche pas à la systématiser en modèle théorique. Nous tentons ici d'interpréter sa démarche qui nous semble proche de la nôtre.

Rojas (2008) recherche en effet dans divers sites des « figures énonciatives » que, pour les écrits d'écran, elle situe dans un rapport entre figures spatiales et format. Elle analyse le texte comme un « dispositif scénique », afin de « montrer ce

⁸ On peut souligner ce qui apparente la réflexion de Goody à celle de Peirce et ce qui les distingue : comme Peirce, Goody est intéressé, non par les constructions formelles particulières, mais par les opérations de pensée que celles-ci permettent ; mais Goody s'intéresse d'abord aux effets sur ces opérations des médiations techniques et graphiques qui les rendent possibles, alors que Peirce, préoccupé d'abord de formaliser la logique des possibles interprétatifs, néglige ouvertement les dispositifs et les formes matérielles de la médiation.

⁹ Effectivement lorsque Marin (1980) aborde le « dispositif perceptif » comme « métaphore de l'appareil de l'énonciation », « le dispositif désigne alors la perspective et le composé des figures, en tant qu'ils représentent la structure formelle de l'énonciation-représentation. [...] Quoi qu'il en soit le terme de dispositif sert à désigner une matérialisation de l'énonciation et/ou du processus représentatif » (Davallon ; 1999 : 23-24 ; nous soulignons).

qui est occulté ou opaque », autrement dit ce qui se situe en deçà de la réalité directement perceptible¹⁰. L'auteur dégage ainsi plusieurs exemples de figures : le « patchwork » (ensemble de pièces de texte cousues)¹¹ ; le « mille-feuilles » (pages qui se superposent, à la fois mosaïque et sédimentation des fenêtres) ; le « tissage » (fils tissés entre les pages). Ces figures désignent à la fois une organisation des espaces dans la page (le patchwork), une disposition des pages entre elles (le mille-feuilles), et une disposition du texte d'une page à l'autre, ce qui s'explique par le fait que l'auteur cherche à prendre en compte une dimension temporelle (la succession des consultations) pour la définition des figures. La notion de « figures énonciatives » est en réalité peu déterminée empiriquement. Quoi qu'il en soit, l'auteur indique que la typologie des figures n'est pas une fin en soi, mais vise à tirer des significations, ou encore des « postures ou modèles épistémiques » (communication orale). Autrement dit, ces figures ont un rôle organisateur, ou configurateur de significations et au-delà de rapports au savoir, ce qui suppose une dimension de médiation.

En conclusion provisoire, il existe bien dans la littérature la place pour un concept particulier, que nous nommons ici, avec certains de ces auteurs, un « schème organisateur ». Il s'agit d'une structure opératoire, qui à la fois organise et réalise une opération d'intégration. Le schème désigne donc l'organisation d'un processus et non une structure figée ou un système. Il est important de localiser le champ d'application du « schème », car selon les auteurs, le schème peut s'appliquer aux choses du monde ou aux pratiques de signification des individus. Avec la notion de « dispositif de représentation » de Marin, cette double dimension d'organisation d'une visée sur le monde, articulant un sujet et un objet, est explicitement théorisée. Le schème organiserait ainsi une chose du monde, un dispositif, dans laquelle s'incarnerait, par résonance, des représentations ou interprétants des acteurs (Flon, 2008). A travers les caractéristiques formelles du dispositif, se configure une représentation du monde qui tend vers la formalisation d'une médiation.

L'approche par les dispositifs permet d'offrir un concours en termes d'analyse à la solution du problème soulevé par la revue de littérature de Leleu-Merviel et Useille, à propos de la nature des liens qui composent le processus de signification qualifié par le *pattern* : l'hypothèse proposée par les auteurs est que le schème serait élaboré par l'intelligence humaine « à partir d'aspects qualifiants discrets reliés par des liens » afin de structurer et organiser les informations, et ainsi les comprendre. « Néanmoins, le raisonnement général est resté très évasif sur la nature des liens. La nature de la liaison reste donc le point central à élucider » (2008 : 53). Cette discussion porte sur une gamme étendue de situations d'information incluant des objets du monde naturel comme des constructions sociales. C'est sur ce dernier cas seul que porte l'analyse ici proposée, qui considère des constructions relevant d'une initiative médiatique et documentaire humaine. Dans ce cas, la notion de schème organisateur permet selon nous d'étudier un type de médiation particulier et aujourd'hui important.

La démarche de Marin et d'autres chercheurs à sa suite consiste à observer et analyser les liens fixés dans les dispositifs, ce qui offre, dans le cas des constructions médiatiques, une piste pour aborder la question des liaisons : les liaisons matérialisées dans le dispositif conditionnent un travail de liaison dont la charge

¹⁰ Là encore, cette réflexion s'appuie également sur une communication orale d'Estrella Rojas effectuée dans le cadre du programme de recherche ANR Tramedweb, en janvier 2010.

¹¹ Le « patchwork » semble être une figure assez proche de ce que l'on appelle plus bas le « synopsis ».

reste aux acteurs. Le texte de Useille et Leleu-Merviel ouvre d'ailleurs potentiellement sur cette approche : « si les dispositifs numériques permettent à l'évidence de juxtaposer les données tous azimuts, ils sont dans l'incapacité d'identifier par eux-mêmes des schèmes signifiants de niveau supérieur » (*ibid.* : 54). Certes, les dispositifs n'identifient pas de tels schèmes, mais ils les construisent par le jeu des opérations sociales. Il reste au chercheur à les analyser.

3 Acquis et questions en suspens

Lors d'une précédente étude (Flon & Jeanneret, à paraître), menée à l'occasion d'un programme de recherche sur les sites internet dits « participatifs », nous avons identifié deux structures que nous qualifions ici de schèmes organisateurs : le « panorama » et le « synopsis ». Nous proposons de reprendre ces premiers résultats afin d'approfondir la définition du schème organisateur qu'elles supposent.

Nous rappellerons d'abord la façon dont nous avons été conduits à poser ces deux catégories, dans l'effort pour définir ce qui les rassemble et les distingue, en matière de rapport à l'écriture et à ses spécificités sur les médias informatisés. Cela nous amènera à reconsidérer ces premières définitions pour les intégrer à une théorie plus générale du processus de construction du sens qui en résulte dans les sites internet étudiés, en distinguant trois niveaux d'analyse : la posture perceptive face au dispositif de représentation (processus phénoménologique), les différents schèmes organisateurs (structure sémiotique) et la logique de médiation (relation avec un destinataire). Cette élucidation théorique nous permettra, dans la partie suivante, de décrire ce qui caractérise en propre le schème organisateur.

3.1 La mise en place des concepts de panorama et de synopsis

Lors d'un programme de recherche ANR portant sur les sites agrégatifs du tourisme, nous avons défini, à partir du site Mapsack, ce que nous appelions alors le « modèle » du panorama qui organisait l'ensemble de l'analyse. Le synopsis, identifié dans des sites comme Voix nomades ou Webcity, recevait le statut d'une sorte de déclinaison de ce modèle. Tout en nous appuyant sur ces acquis, nous remettons aujourd'hui en question la hiérarchie ainsi postulée entre ces deux notions. Cette contribution part de l'acquis de cette analyse : un rapport établi entre deux modes d'organisation sémiotiques qui amène une nouvelle question : quels rapports sémiotiques peut-on précisément établir entre deux logiques de textualisation différentes, alors qu'elles instaurent un rapport au monde similaire ? Peut-on identifier un « schème » commun là où les organisations formelles diffèrent ?

Le panorama se caractérise essentiellement par la construction d'un point de vue, d'une vision panoramique du monde incarnée par les représentations des lieux. Ce schème a été défini à partir du site Mapsack qui intègre le dispositif Google Map et documente les lieux à partir de cet outil ; il se construit donc autour d'une représentation visuelle du monde, qualifiée de « carte » par le dispositif mais qui est en réalité une vue satellitaire et/ou un plan des axes de circulation.



Illustration 1. Le panorama sur le site Mapsack¹² : la promesse de donner accès à de multiples programmes d'activité se résout dans le déploiement, jeu d'espace créant un point de vue surplombant sur le monde

Le synopsis, pour sa part, s'appuie sur des catégories documentaires (menus déroulants, onglets, listes) pour instaurer un rapport au monde proche du panorama : une description de l'intégralité du monde dominée par l'écriture linguistique, même si elle intègre également des photographies, plans, schémas. Nous avons qualifié lors de la première analyse le synopsis de « modalité linguistique du panorama ».



Illustration 2. Le synopsis sur le site Voix nomades¹³. Le déploiement spatial de la logistique documentaire place au premier plan la pratique du média comme dispositif d'écriture

¹² Site proposant un ensemble de contributions d'internautes sur des lieux susceptibles de correspondre à différentes activités relevant du tourisme (*great things to do ; inspirational places*, etc.). www.mapsack.com. Consulté le 9 mars 2009.

Le panorama et le synopsis comportent beaucoup de points communs. Leurs règles de mise en forme/mise en sens sont issues du système de classification des informations des sites. Des systèmes structurels pour les sites (fortement présents sur tous les écrans), ambitieux (ayant pour visée de classer tous les lieux du monde et un nombre illimité de contributions) et ostentatoires (affichant cette ambition). Les textes et photographies qui composent les contributions classées se caractérisent par un mode de description des lieux qui met à distance les pratiques réelles (les photographies ne représentent personne, les textes ne prévoient pas un programme de pratique), alors que ces dispositifs se présentent comme un répertoire de pratiques, comme en témoignent les titres des catégories du classement (titres d'onglets ou menus déroulants : « à faire », « explorer le monde », « à voir », etc.). Ces deux constructions participent ainsi à la construction d'une utopie de savoir-pouvoir et même d'une « pantopie », c'est-à-dire une prétention à déployer tout l'espace possible de ce qui peut être connu et pratiqué. Le panorama comme le synopsis organisent surtout la contemplation de l'intégralité du monde, dans une disposition ordonnée par le dispositif documentaire. Mais chacun expose cette contemplation selon des modalités différentes. Ils se distinguent par la logique dominante qui autorise une telle prétention, relevant, dans le cas du panorama, de la construction d'une topologie mimétique et, dans celui du synopsis, de la soumission du monde à l'écriture documentaire et à son organisation graphique.

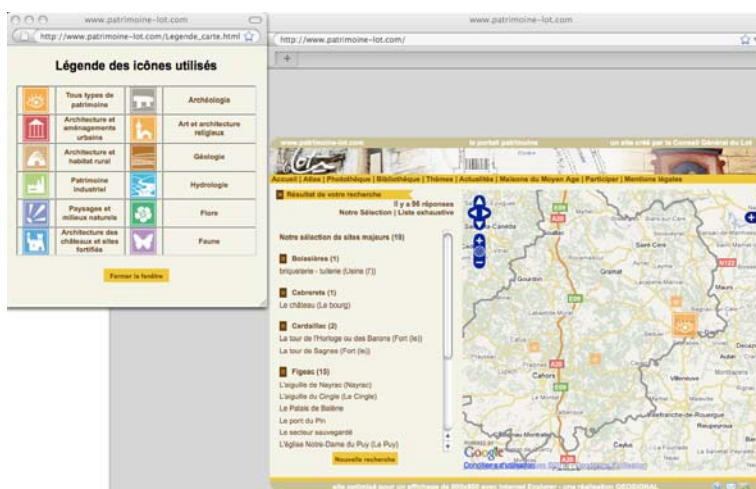


Illustration 3. Un exemple du schème du panorama : patrimoine-lot¹⁴ associant un moteur de recherche à une représentation cartographique du département

À ce stade de notre recherche, nous n'avons pas encore déterminé la réelle portée des catégories du panorama et du synopsis. Il nous semble que le succès du dispositif Google map n'est pas la seule incarnation du schème du panorama, mais qu'il en est malgré tout la forme la plus optimisée actuellement, par la double

¹³ Site rassemblant des écrits de toutes sortes d'internautes (carnets, reportages, guides). www.voix-nomades.com. Consulté le 9 mars 2010. Dans les deux cas, les catégories ne correspondent pas aux documents effectivement accessibles dans les rubriques.

¹⁴ Site www.patrimoine-lot.com consulté le 20 juillet 2010.

capacité qu'il offre de cumuler les échelles de représentation et d'intégrer à une vision globalement topologique des constructions documentaires. D'autre part, il nous semble que, si le terrain que nous avons choisi initialement, les pratiques touristiques des lieux, est particulièrement favorable à la mise en évidence des relations entre écriture, pratique et perspective, les deux modèles du panorama et du synopsis se rencontrent dans d'autres univers de pratiques. Laissant en suspens cette question de la portée et de l'extension des concepts, nous nous bornerons ici, dans un premier temps, à donner deux exemples de chacun des schémas organisateurs, le premier emprunté au terrain précédemment étudié, le second suggérant une portée plus large des catégories concernées.

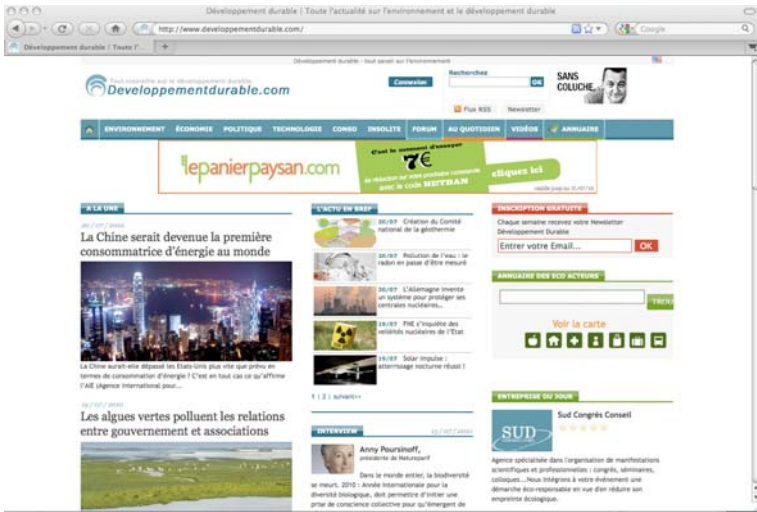


Illustration 4. Un exemple de site documentaire synoptique : *le développement durable*¹⁵

3.2 Un questionnement renouvelé

Quoi qu'il en soit, les analyses auxquelles nous nous sommes employés à propos des sites de tourisme suggèrent en elles-mêmes un approfondissement nécessaire du concept de schème organisateur. En effet, le panorama et le synopsis y faisaient l'objet d'une triple approche : la mise en évidence des traits communs d'une relation entre construction médiatique et posture suscitée chez le sujet ; l'économie sensiblement différente qui y est réalisée en ce qui concerne la relation entre représentation et écriture ; l'appartenance commune, par des voies différentes, à un même régime paradoxal de médiation, que nous nommons, après Marin (1973) et Barthes (2002a) le « neutre ». En explicitant mieux ces acquis, nous proposons désormais de distinguer trois niveaux théoriques de l'analyse (au-delà des niveaux élémentaires des différentes substances sémiotiques et des « petites formes » fragmentaires¹⁶, ici présupposés) : celui de la posture phénoménologique construite par le dispositif de représentation, celui du schème organisateur lié à la construction de la relation texte-média (support), celui des prétentions émises par les sites à

¹⁵ Site www.developpementdurable.com consulté le 20 juillet 2010.

¹⁶ Sur cette notion, cf. (Candel, Jeanne-Perrier et Souchier), à paraître.

exercer une médiation indispensable dans le savoir-pouvoir. Nous exposons ici ces trois niveaux tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui, en rappelant succinctement comment ils ont émergé de nos recherches.

Niveau 1 : une posture phénoménologique

Sur le premier plan, celui d'un dispositif organisant une posture communicationnelle, panorama et synopsis associent pareillement les constructions visuelle et linguistique : représentant le savoir comme un « voir », ils déploient devant le regard de l'internaute un inventaire des lieux et des pratiques ; toutefois, plutôt que de présenter les pratiques comme des parcours ou des programmes, ils en donnent des images stéréotypées organisées par un système de rassemblement documentaire qui repose sur la pratique du mot-clef et l'organisation de rubriques en listes et tableaux. D'autre part, dans ce contexte ils mettent l'un et l'autre à profit systématiquement la délégation d'écriture qui atteste la présence des usages de scripteurs multiples au sein même du tableau ainsi évoqué. Enfin, plaçant l'utilisateur du site dans une position surplombante, ils incarnent l'utopie d'un savoir-pouvoir qui accrédié l'idée que le monde est à portée de main et de regard, grâce au dispositif d'ingénierie documentaire lui-même. C'est le repérage de ces traits phénoménologiques d'organisation d'une expérience communicationnelle et cognitive qui ont justifié notre choix du terme de « panorama », opposé au « panoptique » par Barthes (2002a : 207-208) : terme qui, dans notre étude précédente, définissait l'ensemble des constructions ici décrites. Le choix de ce terme tenait à l'opposition proposée par Barthes à celle de panoptique : selon cet auteur, là où le panoptique organise une vue par l'intérieur, cernant les pratiques jusque dans leur détail, le panorama les met à distance, les réduisant à une version résumée, écrite, stéréotypée de leur nature. Cette différence, qui définit, non un schème organisateur, mais un niveau phénoménologique plus général de l'expérience communicationnelle et documentaire, nous semble demeurer essentielle. Toutefois, nous souhaitons désormais détacher cette posture phénoménologique de la seule forme « panorama », que nous spécifions comme un schème organisateur particulier. En effet, dans la mesure où les traits ici retenus caractérisent tout aussi bien la carte selon Louis Marin (1994b) et Michel de Certeau (1980), il nous semble acquis qu'il s'agit bien, à ce niveau, non d'une construction sémiotique singulière, mais d'un processus phénoménologique plus général, susceptible de s'actualiser dans des schèmes organisateurs distincts, dont le panorama parmi d'autres.

Niveau 2 : des schèmes organisateurs

Pour cette même raison, présenter le synopsis comme une simple variante du panorama nous semble, à la réflexion, réducteur. En effet, il nous apparaît que l'analyse des sites met en évidence des différences essentielles entre ces deux modes de construction des rassemblements documentaires. Le panorama organise avant tout le regard en associant la valeur topologique de la carte avec la valeur indicielle de la vue : c'est la surdétermination de tout traitement documentaire par l'espace, conçu comme un jeu de positions abstraites, qui autorise la mise à distance des lieux effectivement pratiqués, tout en garantissant leur présence potentielle. Dans le synopsis, au contraire, la représentation même des lieux recule au bénéfice de la mise en spectacle du travail documentaire. Le mode d'attestation du réel et l'« effet de sujet » du dispositif (la posture qu'il légitime) reposent donc sur des ressorts différents. Un sentiment comparable, celui d'être face au spectacle du vrai repose sur des ressorts différents : dans le cas du synopsis, sur la prétention à réduire toute connaissance du monde à son explicitation en discours (une logique que Marin

attribue à l'utopie) ; dans le cas du panorama, sur la fusion d'une prétention analytique (celle de la carte) avec une teneur indicielle (celle de la photographie). Pour simplifier, le synopsis prétend que tout est descriptible grâce au moteur d'écritures tandis que le panorama donne à penser que l'ordre du monde est accessible au regard. Cet équilibre différent entre prétention mimétique et prétention analytique est d'ailleurs probablement instable et il est à parier que l'ingénierie des dispositifs travaillera dans un avenir proche ses déplacements possibles.

Niveau 3 : des prétentions médiationnelles

Enfin, il nous apparaît nécessaire de distinguer ce second niveau, qui est proprement celui des schèmes organisateurs, d'un troisième niveau, qui concerne les logiques de médiation. En effet, de ce point de vue, les deux schèmes du panorama et du synopsis paraissent concourir à l'affirmation d'une même forme paradoxale de la médiation, que nous nommons le neutre (Flon & Jeanneret, à paraître). En reprenant principalement cette notion à Louis Marin (1973), nous signifions par là que la complexité des effets conjoints de mimésis et d'écriture réalisés par ces deux usages des écrits d'écran soutient un geste de communication qui consiste à affirmer la nécessité de la médiation sans la qualifier ni la spécifier. En effet, d'un côté comme de l'autre, l'omniprésence des structures d'intégration documentaire de textes et images de toutes natures s'accompagne d'une grande anomie dans la construction informationnelle elle-même. Les catégories annoncées ne correspondent jamais correctement à la nature des objets rassemblés et cet effet n'est pas, selon nous, accidentel mais inévitable : en effet, il est impossible de faire entrer effectivement des pratiques dans une vision globale, unique et distante du monde.

L'écart entre la prétention documentaire (réaliser un système de savoir total) et la réalité des contextes et pratiques hétérogènes apparaît donc comme un symptôme dans l'anomie effective de dispositifs qui le nient, en se déclarant absolument rationnels. Pourtant, paradoxalement, de telles incohérences, très nombreuses à l'étude de l'information proposée, n'affectent pas le fonctionnement de ces sites. C'est que l'optimum de ces constructions médiatiques ne se situe pas du côté où il est annoncé (l'accès effectif aux pratiques ou la construction d'un savoir informé sur le monde) ; il réside plutôt dans la confirmation à la fois sémiotique et opératoire de la possibilité de *faire fonctionner* un savoir-pouvoir par l'usage même du dispositif. C'est pourquoi les contraires coexistent dans ces constructions sans que leur prégnance en tant que dispositifs d'écriture en soit affectée : le monde est à la fois organisé et inorganisé, les pratiques sont à la fois omniprésentes et invisibles, les lieux sont à la fois singularisés et uniformisés.

Pour mesurer l'importance d'une telle logique du neutre, telle qu'elle tend à s'affirmer dans les écrits d'écran, qu'ils soient panoramiques ou synoptiques, il n'est que de comparer ces schèmes à une forme graphique qui est, elle, omniprésente dans les productions imprimées, le diagramme, qui déploie sous forme d'étiquettes, cases et flèches l'analyse des processus les plus divers. Le diagramme partage avec les deux schèmes ici étudiés un certain nombre de traits phénoménologiques et épistémiques : la globalisation du regard, la prétention à l'exhaustivité, la verticalité du regard, le cumul du voir et du savoir (Pinto, 1987 ; Chevalier & Jeanneret, 2009). Toutefois, là où le diagramme affirme une pureté logique confinant au récit totalitaire, le panorama et le synopsis s'écartent de toute explicitation des relations entre les multiples contributions qu'ils rassemblent et spectacularisent : cela tient au fait qu'ils affirment leur importance, non en expliquant le monde, mais en

confirmant sans cesse leur capacité à capter l'activité des contributeurs (Flon *et al.*, 2009) et à la constituer en source de savoir-pouvoir.

En somme, la promesse d'un savoir-pouvoir prend dans le diagramme, par l'explicitation, la forme de la transparence ; alors qu'elle affirme dans le cas du panorama et du synopsis, par le neutre, celle de l'effectivité.

Placé entre le niveau phénoménologique d'une posture face au dispositif et le niveau social d'une logique de médiation dominante, le schème organisateur pourrait être rattaché à la catégorie platonicienne du metaxu, de l'entre-deux – un entre-deux entre la dimension sensorielle de l'expérience communicationnelle (Boutaud, 1998) et la dimension sociale de l'opérativité (Davallon, 1999) : ce qui confirme une observation à laquelle l'analyse des textes théoriques présentée en première partie nous avait conduits. C'est à ce niveau du schème organisateur, où le panorama et le synopsis se distinguent comme deux modes de construction différents du rapport entre texte et média, que nous allons désormais nous intéresser, pour tenter de le décrire plus rigoureusement.

4 Distinguer le schème organisateur : liste versus synopsis, carte versus panorama

Il s'agit d'approfondir ici ce qui distingue les deux schèmes organisateurs du panorama et du synopsis, en termes de sémiotique de l'écriture et des écrits d'écran, et en tirer les conséquences sur le processus de construction du sens qui en résulte dans les sites internet étudiés.

Nous avançons l'hypothèse qu'il est fécond de considérer le panorama et le synopsis comme deux schèmes organisateurs distincts contribuant, d'une part (comme le diagramme) à un certain type de posture phénoménologique articulant voir et savoir et, d'autre part (à la différence de ce dernier) à l'affirmation d'un certain type de préention médiationnelle : le neutre. Cette distinction entre les trois niveaux de la posture phénoménologique, du schème organisateur et de la logique de médiation permet, tout en identifiant ce qui rassemble le panorama et le synopsis, en tant que formes privilégiées de la communication dite « participative » – c'est-à-dire celle qui repose sur la production, la collecte et la mise en visibilité de production d'internautes sur le web – de ne pas les considérer comme de simples variantes d'une même construction sémiotique : ce qui serait une erreur dans la mesure où leur logique de formalisation graphique est bien différente ; cette divergence ne porte pas sur le rapport au monde et au « destinataire modèle »¹⁷ qu'ils instaurent, mais plutôt sur le rapport entretenu avec leur support d'inscription, qui nous semble être l'élément déterminant du second niveau distingué ci-dessus, le schème organisateur. Nous souhaitons ici expliciter cette hypothèse en cernant la spécificité de chacune de ces constructions par rapport à des constructions analogues ne présentant pas le caractère de schème organisateur, mais plutôt de forme : la liste, comme technologie de l'intellect et la carte, comme construction graphique. Cette démarche, qui nous permettra de revenir sur les éléments théoriques apportés en première partie en donnant des exemples concrets de « formes » et « schèmes organisateurs », vise, chemin faisant, à approfondir le concept lui-même de schème.

¹⁷ Au sens du « lecteur modèle » d'Eco (1985).

4.1 La liste et le synopsis : de la forme à la surface

Une logique

Afin de bien saisir la logique de ce que nous appelons le « synopsis », nous proposons de partir de sa comparaison avec la liste telle qu'elle a été appréhendée par Goody (1979), et d'un exemple de site où se présente le synopsis. Les nombreuses proximités entre l'organisation sémiotique et graphique des sites web et les listes lexicales décrites par Goody se résument par l'idée qu'établir une liste engage un processus de classement qui a pour conséquences une simplification, une schématisation des catégories que l'on utilise dans la pratique. La généralisation et la formalisation engendrées par la liste produisent un éloignement de la pratique, exactement dans la logique du synopsis. Pour le montrer, nous partirons de l'exemple évoqué plus haut du site Voix Nomades (illustration 1).

Goody distingue trois types de listes. La liste événementielle est un enregistrement de données observables, qui permet un traitement complexe et, à terme, un avancement des connaissances empiriques et scientifiques. La liste-guide sert de plan à une action future, on en barre au fur et à mesure chaque élément (la liste des courses). Enfin, la liste lexicale, qui nous intéresse directement ici par ses ressemblances avec les menus déroulants et autres catégories des sites, est un inventaire de concepts ou notions, une sorte de proto-dictionnaire embryonnaire. Il s'agit d'une liste d'éléments par catégories, autrement dit une liste abstraite qui semble n'offrir aucun « avantage » immédiat à ceux qui les établissent car ce type de liste est étranger à tout intérêt pratique (au contraire, par exemple, d'un inventaire domanial ou d'une liste d'offrandes). Cet éloignement de la pratique est un point commun important avec les sites qui nous préoccupent. Pour Goody, les listes lexicales explorent le domaine de la sémantique structurale, dans le sens où elles explorent les relations entre les mots, et permettent de découvrir certaines relations entre les mots du vocabulaire d'une langue. Pour cela, on choisit un caractère spécifique (qui va définir la catégorie) qui va permettre de mettre en œuvre un processus de sur-détermination et d'hypergénéralisation sur la base de ce critère donné : ce critère va l'emporter sur tous les autres lors de la classification, sans qu'aucun contexte particulier n'en vienne limiter l'application. Goody précise que ces listes lexicales présentent bien une unité thématique, mais qu'aucune « hiérarchie rigide » n'apparaît dans l'ordre de présentation, voire même qu'« aucun principe de mise en contraste ou d'appareillage n'est adéquat » (*ibid.* : 182). En réalité, les listes révèlent surtout la complexité des actes de parole, et peuvent redoubler, élargir ou contredire les classifications sémantiques élémentaires (*ibid.* : 185). Cette « inefficacité » des listes provient surtout du fait qu'elles explicitent et cristallisent des classifications qui étaient (avant de participer à constituer la liste) contextuelles. Or la liste, parce qu'elle est écrite, a sur les classifications un effet de nature dialectique : elle rend plus stricte la définition des catégories, accentue la dimension hiérarchique de la classification, et conduit par là même à s'interroger sur la nature des classes.

Nous observons le même phénomène sur les sites que nous avons étudiés et qui relèvent du schème du synopsis. Par exemple, sur Voix nomades, la partition du monde en régions présente une systématisme qui laisse entendre, pour le lecteur des premiers écrans, que le site couvre le monde entier, mais la répartition très inégale des contributions (jusqu'aux espaces en réalité vides de tout contenu) dément très fortement cet effet de vitrine ; d'autre part, l'existence de rubriques annonçant des genres textuels très précis et fort contrastés, empruntés à une gamme d'écritures privées et professionnelles (du journal au reportage par exemple) ne correspond

nullement au type de texte qui figure effectivement dans ces classes ; ensuite, l'affichage d'un site hautement collaboratif masque le fait que les scripteurs appartiennent à un réseau relativement peu étendu ; enfin, l'identification même de ces auteurs à partir de toute une échelle de compétences ne désigne en réalité que le résultat de la fréquence statistique des contributions. À chacun de ces stades, la mise en série, apparentée à la liste, mime les effets de classements socialement connus sans réellement assurer, ni leur articulation, ni leur cohérence.

Un autre point commun important entre les listes et le synopsis est la prétention à l'exhaustivité. Les situations purement orales susceptibles d'amener les individus à formuler des classifications exhaustives sont exceptionnellement rares ; seule l'écriture rend ces systèmes explicites. Goody prend l'exemple de Amenope qui a le projet de faire une sorte de catalogue de l'univers, pour instruire l'humanité de ce qu'est le monde. La prétention à l'exhaustivité a un lien avec la formalisation : dans un tableau ou une liste, la formalisation implique que toutes les cases soient remplies. Cette tendance à l'exhaustivité a deux effets contradictoires : cela affaiblit la crédibilité du contenu, et simultanément cela fait de la formalisation une sorte de texte de référence qui n'est plus seulement un enregistrement de contenus existants mais un appareil à en produire de nouveaux (*ibid.* : 257-258).

On observe ce phénomène sur les sites : par exemple, on y trouve presque systématiquement affichée sous forme de termes et d'icônes une représentation de tous les genres de textes disponibles dans le tourisme, de toutes les modalités du faire (se loger, visiter, découvrir, etc.), de tous les types de médias et de toutes les régions du monde, sans que cette promesse trouve sa contrepartie dans la structure effective des fichiers de données activables à partir de ces signes passeurs.

La liste, le tableau et le synopsis ont donc comme point commun de mettre à distance les détails et les subtilités pour rendre plus intelligibles les éléments organisateurs et les procédures logiques : ils mettent à distance la contextualisation de la pratique. Les regroupements qui sont construits par les listes négligent les distinctions et nuances à introduire entre les types d'opposition, ou les types de regroupement. Par exemple les différences entre : « même », « semblable », « autre », « différent », « contraire », « contradictoire ». La manière d'opérer des schèmes du langage pratique est à l'inverse d'une logique non contradictoire du rangement en classe : « Les schèmes du langage pratique doivent leur efficacité précisément à la quantité d'indétermination et d'ambiguïté qu'ils produisent » (Bourdieu, 1976, cité par Bazin & Bensa, 1979 : 17-18). Le propre de la pratique est justement d'exclure ces questions de classification décontextualisées : les incohérences ou contradictions qu'engendrent l'utilisation des mêmes schèmes classificatoires dans des situations pratiques différentes ne risque pas d'apparaître dans la pratique hors-écriture, ni d'être prises en compte.

Ces tendances expliquent bien le phénomène paradoxal que nous avons évoqué plus haut à propos des sites conçus sur le modèle du synopsis : lors même que ces sites annoncent un programme d'accès à tous les usages ordinaires et sociaux des lieux présentés, ces lieux restent abstraits, décrits par des documents de type encyclopédique et distancié, à l'opposé de toute image forte d'un lieu pratiqué et habité.

Deux statuts

Si la liste permet de saisir la logique du synopsis, elle n'a pas le même statut au niveau de l'organisation du sens. Elle est une forme, tandis que le schème caractérise, au sein d'une relation avec un média, une inscription sur un support. Le synopsis organise une vue d'ensemble en utilisant la surface de l'écran : la liste, à

travers les menus et classifications, se répand sur cette surface, afin d'organiser les opérations graphiques d'organisation et de représentation du monde. En quelque sorte, le synopsis optimise la relation au dispositif matériel de communication à travers son usage de la surface de l'écran et l'abstraction des signes qu'il y inscrit : le synopsis est une forme qui naît en interaction avec son support.

La théorie de l'écriture développée par Anne-Marie Christin (1995) permet d'approfondir cette différence entre la liste et le synopsis pour aller dans le sens d'une théorisation explicite des schèmes organisateurs. Il est nécessaire d'effectuer un bref détour par les principes théoriques de cette analyse. Christin met l'accent, dans sa théorie de l'écriture, sur un double rapport structurant à la lecture et au support. L'écriture n'y est pas envisagée comme la trace d'une pensée qui lui préexisterait et serait inscrite a posteriori sur un support (par exemple pour y être transmise ou manipulée) : elle constitue avant tout un système d'expression spécifique, générateur par lui-même de formes de pensée et de formes de pouvoir. En effet, la création de signes qui jouent avec le support sollicite l'activité interprétative du lecteur : écrire, c'est utiliser les propriétés du support pour donner à lire. Le concept essentiel de cette théorie est donc la « pensée de l'écran » (*ibid* : 6), une pensée qui constitue la condition même d'institution du geste de lire. Il s'agit de la capacité qu'ont les hommes (à la différence des animaux) d'arracher un support matériel à son seul statut d'objet perçu pour le désigner comme une surface sur laquelle vont venir s'inscrire des signes. Or – et ceci est très important pour la compréhension des schèmes organisateurs – ces signes sont de deux natures : d'une part des *figures de représentation*, qui manifestent une présence iconique d'objets du monde ; d'autre part, et surtout, des *signes d'écriture*, c'est-à-dire un ensemble de formes, d'intervalles et de rythmes qui doivent être compris, dans leur qualité même d'images, comme textes à lire. Il y a donc deux coupures successives¹⁸ en jeu dans la pensée de l'écriture, correspondant à un double geste instituant : la première coupure, qui définit la pensée de l'écran, isole une surface pour en faire le support de signes ; la seconde, qui institue l'écriture en tant que telle, sépare les signes en tant que texte des figures en tant que représentation. Or ce double geste doit en permanence être réinstitué dès qu'un nouveau dispositif est créé.

Cette théorie nous permet de comprendre pourquoi il est important de regarder un schème organisateur à la fois comme dispositif technique (une adéquation de la vue et du geste au média), comme scène à regarder (un dispositif de représentation) et comme image écrite à lire (un support d'écriture). Ce sont les combinaisons différentes de ces trois dimensions – toutes trois présentes, mais avec une économie distincte – qui déterminent les caractères particuliers d'un schème organisateur : la façon dont celui-ci déploie une organisation textuelle, une discipline du regard et une perception du monde.

On peut pour le comprendre évoquer un exemple tout à fait différent, celui des systèmes d'inscription égyptiens, tels que les analyse l'égyptologue Pascal Vernus, dans une perspective théorique apparentée à celle de Christin (Vernus, 2001). Sur les parois des temples égyptiens, l'organisation des signes n'est pas compréhensible si l'on ne postule pas deux opérations du regard : le spectateur-lecteur de ces constructions doit d'abord mobiliser une pensée de l'écran qui lui permet de comprendre l'organisation complexe des signes (plutôt que d'y voir de simples motifs décoratifs). Mais il doit aussi distinguer et associer deux espaces

¹⁸ Le terme ne désigne pas nécessairement une chronologie réelle, mais l'existence de deux moments dont le second (la coupure représentation/écriture) présuppose le premier (la coupure perception/pensée de l'écran).

symboliques : celui qui institue un univers de la représentation entendu au sens strict évoquant des scènes à voir, avec leur potentiel narratif (ce qu'on peut nommer une dimension iconique) ; d'autre part celui qui relève d'une organisation symbolisante, c'est-à-dire qui, au lieu de représenter une scène d'action, porte l'écriture d'un texte qui doit être interprété comme une image vivante de la langue. Distinction qui repose, dans les deux cas, sur des figures plus ou moins réalistes ou abstraites, mais aussi et surtout sur un jeu d'intervalles, de cadres, de rythmes visuels. Distinction qu'il faut également présupposer, dans d'autres conditions, pour les deux schèmes organisateurs du synopsis et du panorama.

Pascal Vernus prend l'exemple de parois et manuscrits égyptiens où se déploie tout une gamme de formes visuelles, qui relèvent d'un répertoire d'objets commun (que l'égyptologue nomme les *realia* du monde égyptien : figures humaines et animales, végétaux, artefacts, etc.). Or, ce qui permet de savoir s'il s'agit de scènes vues ou de textes rédigés, c'est la nature même des espaces qui structurent la pensée de l'écran : d'un côté (sur le versant de la représentation) dominant les « affrontements » (les personnages se font face) ou les défilés, indiquant que l'image est une *mimésis* : elle figure une scène (par exemple l'investiture du Pharaon) ; de l'autre, les signes sont orientés dans la même direction, calibrés, alignés, avec des conventions purement spatiales qui marquent un espace d'écriture : par exemple les signes animés regardent vers le début du texte, ce qui permet de déterminer dans quel sens il se lit. Ce sont ici le cadre et l'intervalle, plus que les figures, qui servent d'appui à l'interprétation.

Or l'égyptologue donne une série d'exemples des jeux très complexes de renvois et d'interpénétration entre ces deux espaces, de la représentation d'un côté, de l'écriture de l'autre : jeux évocateurs et poétiques qui sont, eux aussi, régis par une pensée de l'écran. En effet, sur un espace comme sur l'autre on trouvera des formes qui engagent une pensée analogue, par leur visualité chargée plus ou moins de force représentationnelle. Par exemple, la tige de papyrus nouée à la tige de lotus est le hiéroglyphe qui signifie « Égypte ». Mais le traduire en un mot de la langue est loin de décrire sa force signifiante. En effet, le signe écrit dit quelque chose que la parole « Égypte » ne dit pas : que le pays est fondé sur l'union de deux terres, représentées par leur production végétale emblématique, le papyrus pour le Delta du Nil et le lotus pour les confins du désert. Si bien que, d'une part, on retrouvera ce signe dans l'espace de la « représentation » d'une scène (les personnages manipulent le papyrus ou le lotus, voire se donnent les deux plantes liées) comme dans l'espace de « codage » d'un texte (le mot Égypte apparaît). Pascal Vernus montre même que les Égyptiens ont exploité jusqu'à l'extrême la possibilité infinie de jouer sur les rapports entre le support et le signe. Il donne l'exemple (*ibid* : 64-65) d'un piédestal de colosse qui se déploie le long du fleuve, du Nord au Sud, et qui marie la symétrie des formes graphiques avec la variation systématique des formulations textuelles dans l'espace : la même formule, affirmant la suprématie du pharaon sur les peuples du Sud et du Nord, se déploie dans le sens des territoires conquis, parlant du Nord vers le Nord et du Sud vers le Sud, et les images des deux terres viennent ponctuer chacune des zones saisies par l'inscription, affirmant à la fois la permanence du texte et la variation du lieu.

On voit sur cet exemple les questions théoriques essentielles que pose la théorie de Christin et que l'analyse par Goody de la liste et du tableau n'identifiaient pas aussi bien : le rôle instituant des espaces non seulement pour la mobilisation des idées mais pour leur création dans la communication ; le fait que le signe écrit (et non seulement sa mobilisation matérielle) produit du sens ; enfin la capacité qu'ont

les inscriptions d'instituer un jeu permanent entre le point de vue d'une scène mimétique et celui d'un texte à lire¹⁹.

Or ce qui caractérise les schèmes organisateurs du panorama et du synopsis, tels que nous les étudions ici, c'est bien le même processus que nous avons pu mettre en évidence dans les inscriptions égyptiennes : ils se définissent par une organisation différente des relations entre le lire et le voir, fondée sur un certain mode d'exploitation des propriétés du support médiatique et de la façon dont ce dernier peut régir le regard et conditionner l'élaboration du sens. Et, comme le piédestal face à son visiteur, ils fusionnent ces différences sémiotiques dans une économie globale du regard. Dans le synopsis et le panorama, l'espace de la représentation et celui de la lecture se conjuguent et se hiérarchisent, selon des économies différentes liées à la façon distincte dont ils mettent à profit le potentiel organisateur du support médiatique. Les deux schèmes établissent un équilibre différent entre ce qui est représentation de scène (à voir) et mise en forme de texte (à lire) ; mais aucun des deux schèmes ne bascule complètement d'un côté ou de l'autre. Tous deux prétendent être à la fois une représentation globale du monde et une textualisation exhaustive du savoir.

C'est pourquoi nous retrouvons la question théorique ici rencontrée, sous une autre forme, avec le panorama. La comparaison avec la carte va le montrer, mettant encore une fois en évidence l'importance du média dans les économies du visible et du lisible.

4.2 La carte et le panorama : de la forme au traitement du support

Les points communs entre la forme « carte » et le schème

L'usage du mot « carte » sur Mapsack donne un éclairage intéressant sur le panorama²⁰. Le premier point commun entre la carte et le panorama est qu'elle confère le caractère d'une représentation immédiate, synoptique et cohérente du monde, qui confond pour son spectateur le monde lui-même et sa représentation (Marin, 1994b). En effet, la cartographie est historiquement l'un des lieux privilégiés où a été structurée une perspective ayant la prétention de cumuler la dimension ontologique (le monde qui existe) et la dimension épistémique (l'homme qui connaît), parce qu'elle rend visibles ensemble le monde et le savoir sur le monde. Ainsi la carte et le panorama sont deux modes de représentation qui ont des points communs (une vision panoramique, un point de vue surplombant), qui partagent une tendance à effacer la construction conceptuelle à l'origine de la représentation graphique, même s'ils mettent en jeu des rapports au savoir différents : l'un est construit, l'autre se prétend immédiat et phénoménologique.

Pourtant, les historiens ont montré que la carte, loin d'être un construit isolé, doit être abordée comme une réécriture unifiante de documents de toute nature

¹⁹ Annette Béguin-Verbrugge (2006) montre l'importance de ces jeux dans les mises en page et en écran actuelles. Les objets qu'elle décrit (comme la maquette) s'apparentent à des schèmes organisateurs.

²⁰ L'appellation « map » dans les noms de Mapsack ou Google map est une promesse déçue ou mensongère : Google Map ne permet pas de voir des cartes à proprement parler mais des photographies satellitaires. Il y a une erreur (ou une feintise ?) dans le fait de nommer « carte » une vue photographique qui est entièrement autographique (pour laquelle personne ne choisit le point de vue). Il s'agit en réalité d'une photographie programmée, donc un résultat combiné de l'écriture programmatique et du procédé d'enregistrement physico-chimique. Quant au mode d'affichage « mixte » de Google Map, il s'agit d'un hybride sémiotique qui superpose plan et vue photographique : là encore, il ne s'agit pas d'une « carte ».

appartenant à des formes sémiotiques, narratives et techniques multiples, à des régimes discursifs hétérogènes et à des intérêts de connaissance différents. La carte, qui intègre en une production unique des données jusque là consignées sous des formes et selon des modalités multiples, est donc issue de savoirs antérieurs auxquels elle offre une nouvelle forme de synthétisation. Ce processus de réécriture unificatrice sous le principe de la visibilité correspond à un triple principe d'optimisation : miniaturisation, homogénéisation sémiotique (en un ensemble de codes en nombre limité), sélection invisible mais essentielle des éléments, liés à des représentations imaginaires, morales et politiques (Jacob, 2000 ; Laboulais, 2008 ; Souchier & Robert, 2008).

L'intérêt de la carte pour notre analyse tient à sa nature « mythique », si l'on adopte la définition de Barthes du mythe comme effaçant les traces de sa propre construction historique (Barthes, 2002b [1957] : 861)²¹. En effet, la promesse d'un prétendu repli de la connaissance sur une « vision », qui fait la force symbolique de la forme « carte » en tant qu'accès prétendument immédiat au spectacle de l'objet à connaître n'est pas de l'ordre de l'observable mais du fantasme socialement partagé. Elle est désavouée par l'histoire scientifique des cartes, qui constitue en réalité un travail permanent pour expliciter des partis pris, assumer des réductions et des modélisations, accompagner la représentation visuelle des éléments de distanciation qui, seuls, lui donnent sa scientificité : à ce titre, l'assimilation de la carte à un spectacle du réel est vigoureusement dénoncée par les théoriciens du travail géographique, qui au contraire mettent l'accent sur la lisibilité des partis pris du cartographe (Besse, 2008). C'est pourquoi Louis Marin (1994b) écrit que la carte a toujours une valeur modale (elle porte secrètement un jugement de valeur) : l'exiguïté de l'espace d'inscription, qui impose une économie du regard focalisé et impose la traduction de tous les éléments discursifs en éléments visuels, n'est pas seulement une contrainte technique : elle contraint et autorise la sélection de ce qui vaut d'être représenté. L'apparence spectaculaire et descriptive de la carte masque et accomplit à la fois une énonciation axiologique présumée. Cette double dimension, technique et normative, de la carte, est présente dès les premières cartes globales du monde produites à Alexandrie : « La carte – en grec « table », *Pinax* – est ainsi une bibliothèque géographique miniaturisée, homogène, cohérente, maîtrisable par l'œil et par la mémoire, où toute l'information disponible a été inscrite sous une forme désormais immuable, apte à être reproduite, diffusée, puis rectifiée. La multiplicité des sources se résorbe en un artefact unique » (Jacob, 1996 : 71).

La carte produit ainsi des effets imaginaires et donne à connaître directement le monde comme si la représentation était en elle-même un monde à parcourir et à découvrir. Pour reprendre les termes de Louis Marin (1981 : 10), son « effet de présence » (sa capacité à rendre présente une figure du réel) est la perception panoramique du monde, son « effet de sujet » (sa capacité réflexive à légitimer un point de vue et un regard) est la manifestation spectaculaire d'un regard souverain sur ce monde présenté comme transparent. Ce dispositif maximise le pouvoir de représentation en même temps qu'il efface les opérations par lesquelles cette représentation a été produite²².

²¹ « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore ; c'est une sorte de domestique idéale : elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement : il n'y a plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet » (Barthes, 2002b : 861).

²² Pour Marin, un dispositif de représentation produit deux effets de pouvoir : d'une part, un effet de présence, qui est de rendre présent ce qui est absent ou mort (ici, une vision globale

Le panorama partage avec la forme « carte » ces caractéristiques essentielles : la vision panoramique du monde tend à effacer les traces de ses opérations de construction, tout en portant impérieusement une valeur modale. Ces éléments sont même amplifiés par les caractéristiques techno-sémiotiques du dispositif Google map : le panorama prétend proposer au spectateur le monde tel qu'il est (effacement de la construction de la représentation) grâce aux photographies satellitaires associées au dispositif technique Google map. La photographie satellitaire produit des effets de fidélité et d'indicialité, tandis que les possibilités de zoom produisent l'illusion d'une dynamique et d'une proximité suggérant le sentiment de contempler la réalité²³.

Abordé de ce point de vue, le travail cartographique assisté par ordinateur apparaît comme la mise en place d'un dispositif de représentation particulièrement puissant. Ce dispositif produit des effets de connaissance mais institue aussi, parallèlement, un effet médiatique très particulier : il assure la présence des médiations (techniques, statistiques, sémiotiques) en même temps qu'il a le pouvoir de faire disparaître ces médiations derrière la production d'un spectacle cognitif. Paraissant capter seulement et explorer le monde, à travers l'objet sémiotique qui paraît pouvoir se substituer à lui, le réseau internet développe donc une résonance particulière de cette opérativité symbolique de la carte dans ce que l'on a appelé ici le panorama. Cette configuration du sens émet la prétention à produire une exploration du réel qui serait à la fois immédiate, synoptique et heuristique – prétention qui s'exprime particulièrement dans le projet de fonder une « science du web » qui reposerait sur un traitement purement quantitatif des réalités révélées par le réseau (Bautier, 2008)²⁴.

Les sites conçus selon le schème organisateur du panorama ne sont donc pas des cartes telles que la pratique savante les mobilise. Il s'agit de configurations médiatiques et textuelles originales. Ils ne sont pas pour autant coupés de la forme carte, de son histoire et de ses pouvoirs : en effet, le regard qu'ils proposent sur le monde s'apparente aux vertus attribuées à la carte telles que la circulation triviale de l'objet – au sens de (Jeanneret, 2008) – les a banalisées. Tout en s'écartant sensiblement de la carte comme objet technique réglé, associé à une méthode disciplinaire, ces dispositifs de représentation convoquent une mémoire de la forme carte, qu'ils convoquent comme une « méta-forme » (Jeanneret & Labelle, 2004), c'est-à-dire comme une forme socialisée susceptible d'être citée et mobilisée pour réaliser le « comme si » d'un fonctionnement social. En effet, si le géographe perçoit la carte comme un construit, les médias présentent couramment la carte comme une image, en quelque sorte un calque du réel. On retrouve ici les chatolements évoqués

du monde), d'autre part un effet de sujet, qui est d'instituer l'autorité du regard même sur ce monde représenté (ici, la vue panoramique).

²³ On retrouve cette illusion dans des signes sémiotiques du type « bulle de BD », qui à la fois localise sur le dispositif la parole d'un individu dans le monde, tout en signifiant « il est maintenant en train de parler ».

²⁴ C'est la raison pour laquelle la carte est souvent aujourd'hui présentée comme une panacée sémiotique pour explorer l'univers informationnel hypercomplexe du web. C'est ainsi qu'un concepteur de cartes de l'internet, Jean-Christophe Plantin, écrit : « Lors de la lecture d'une carte, le regard englobe d'un seul coup l'ensemble des informations présentées de même que les relations entre les éléments, affichées dans la structure même de la visualisation. Ce mode de transmission s'oppose au texte ou au film qui ont un mode de développement diachronique, où les informations se déploient linéairement et se dévoilent au fur et à mesure de la lecture. Cette caractéristique de la carte permet ainsi de voir très rapidement l'ensemble des liens possibles au sein d'un espace » (Plantin, 2009).

précédemment à propos de la pensée de l'écran : le panorama joue sur la double valeur, de texte et de représentation, de l'image cartographique : une ambiguïté dont il potentialise, par le support informatique, les effets perceptifs.

Une norme inatteignable

Le panorama tel qu'il vient d'être ici décrit correspond bien à un schème organisateur. Mais, comme on vient de le voir, cette organisation ne se résume pas à une simple disposition matérielle des signes. Le panorama se présente comme une vue du monde, saisie d'un lieu absolu, réconciliant le savoir et le voir et offrant un savoir à la fois immédiat et exhaustif. Mais si ce dispositif est entièrement structuré pour accréditer cette conception du voir-savoir, la réalité des traitements documentaires qu'il offre ne peut jamais coïncider entièrement à la promesse qu'il porte. La représentation ne peut être infinie, le savoir ne peut être à la fois entièrement rationnel et entièrement transparent, les pratiques ne peuvent être entièrement présentes et totalement domestiquées. Le panorama est donc un schème organisateur qui concrétise en un dispositif une idéalisation du pouvoir documentaire du média.

La comparaison avec le projet éditorial de la vulgarisation, tel qu'il s'est incarné dans l'édition du XIX^e siècle (préfiguré dès la fin du XVII^e par Fontenelle) nous semble éclairante sur ce point. La vulgarisation scientifique est une activité qui se représente à elle-même selon un canon communicationnel projeté : par exemple chez Fontenelle, un rôle de traducteur entre la « langue scientifique » et la « langue commune » correspondant à un imaginaire de la communicabilité entre « sçavans » et « gens du monde ». Ce n'est donc pas une pure illusion, car cette rhétorique produit des effets bien réels, mais une matrice décalée qui possède des conséquences réelles. Il faut regarder la vulgarisation comme une pratique réelle, mais la référer à autre chose que ce qu'elle prétend faire, car la vulgarisation n'est pas ce qu'elle prétend être, une pure traduction d'un savoir inchangé. Toutefois, cette prétention elle-même donne sa forme à la vulgarisation comme pratique médiatique et elle explique pourquoi cette activité a pu être l'expression d'une norme communicationnelle, hautement signifiante par ce qu'elle pense et impense.

Le panorama serait donc, si l'on nous suit, un schème organisateur qui permet la construction de dispositifs de communication régis par une norme, inatteignable, mais agissante, qu'on peut supposer partagée entre le scripteur (l'éditeur) et le lecteur, impossible à réaliser mais en permanence mimée. Cette norme (immédiateté, exhaustivité, pureté du regard, accessibilité du réel) est à la fois manifestée par les formes observables de la construction médiatique et supposée par les conventions que celle-ci sollicite chez les usagers. On en conclura que le panorama est à la fois une forme observable et un fantasme sémio-épistémique : il serait possible de tout savoir du monde, tout de suite, sans intermédiaires et sans construction conceptuelle. Il y a ici un effet de sens fort mobilisé par le schème du panorama, qui engage un rapport au savoir très particulier. Ce qui va nous intéresser maintenant est que ce fantasme sémio-épistémique suppose également un jeu avec la surface d'inscription des signes. C'est en effet un certain type de rapport au média et au support d'expression qui permet la mise en place d'un tel paradoxe : un dispositif qui matérialise la possibilité d'une construction dont la nature profonde, imaginaire, est régie par une épistémologie de l'impossible.

En effet, cette illusion de contempler le monde « tel qu'il est » est liée à un traitement du champ graphique propre à une « vision perspective de l'espace » au sens de Panofsky (1975), qui apparaît « là où l'artiste dépasse la simple représentation "en raccourci" d'objets singuliers, tels que meubles ou maisons, pour

transformer son tableau tout entier en une sorte de “fenêtre” par laquelle, comme l'artiste veut nous le faire croire, notre regard plonge dans l'espace ». Panofsky conclut donc : « nous parlerons donc de vision perspective quand, dans une œuvre d'art, la surface (c'est-à-dire ce qui sert de support à l'art pictural ou à l'art plastique et sur quoi l'artiste, peintre ou sculpteur, rapporte les formes des objets et figures) est niée dans sa matérialité et qu'elle se voit réduite à n'être plus qu'un simple “plan du tableau” sur lequel se projette un ensemble spatial perçu au travers de ce plan et *intégrant tous les objets singuliers* – la nature de cette projection, impression sensorielle immédiate de l'artiste ou construction géométrique plus ou moins “correcte” ne changeant d'ailleurs rien à l'affaire » (*ibid.* : 38, nous soulignons)²⁵.

Cette définition comporte, pour la question qui nous occupe ici, deux points cruciaux. D'une part, elle prend en considération un certain traitement de la surface d'inscription des signes, dans la lignée des analyses de Schapiro lorsqu'il analyse ce qu'il appelle les « éléments non mimétiques du signe iconique » (le cadre, le champ pictural, les axes et directions...) et notamment le « champ iconique ». « C'est l'invention d'une surface lisse et fermée qui rend possible l'ultérieure transparence du plan pictural, sans laquelle la représentation de l'espace tridimensionnel n'aurait pu s'accomplir » (Schapiro, 1982 : 8). Dans les peintures pariétales par exemple, le champ iconique est sans traitement ni limites. La perspective suppose donc un cadre et une surface plane (matérialisés dans le cas des écrits d'écran par l'écran lui-même). D'autre part, cette délimitation du champ sur lequel se projette un ensemble spatial permet justement de traiter l'espace comme un ensemble, c'est-à-dire d'intégrer toutes les unités (les formes) selon des règles homogènes. En effet, lorsque le champ pictural est sans limites, nous situons l'image au centre de notre champ visuel ; dans un champ délimité, le centre est prédéterminé par les limites ou le cadre, et la figure isolée est caractérisée en partie par son emplacement dans le champ, ce qui permet de structurer la représentation (Schapiro, 1982 : 16). Lorsque ces règles de mise en forme s'associent à des règles de mises en sens avec une certaine systématisme, le schème organisateur se construit.

En ce sens, le panorama pousse à l'extrême la logique de la vision perspective qui nie la matérialité de la surface de représentation des signes pour donner l'illusion d'une fenêtre ouverte sur le monde. Le panorama entretient donc un rapport fort à la croyance dans l'immatérialité du signe. Cette dimension de soi-disant immatérialité est récurrente dans l'informatisation de l'écriture : « le rapport entre l'écran et l'écrit est fait à la fois d'interdétermination et de dissociation : interdétermination parce que l'écrit est appréhendé dans l'écran qui lui donne forme, dissociation parce que cet écran ne porte que furtivement la trace de l'écriture. [...] Il y a quelque chose de constituant dans cet escamotage, une nécessité de nier la matière des signes afin de mieux se proposer un but thaumaturgique » (Jeanneret, 1999 : 250-251), plaçant le lecteur devant une « forme nouvelle de transcendance » (*ibid.*). Le panorama est donc l'un des schèmes organisateurs qui offrent une puissante actualisation aux pouvoirs de l'« interface informatique », qui semble convoquer simultanément le réel et les signes, plus exactement les signes et l'illusion de leur référent. Chercher à faire disparaître les signes derrière leur référent rappelle en effet les usages magiques des mots, associés

²⁵ Panofsky a étendu l'acception du terme de « perspective », dans une étude fondamentale de 1927 qui a infléchi le développement ultérieur de l'histoire de l'art. Pour lui, la perspective ne correspond pas qu'au système de figuration géométrique de l'espace inventé à la Renaissance et depuis caractéristique de la civilisation occidentale, mais devient synonyme d'une « conception spatiale » ou d'une « représentation empirique de la profondeur et du relief » (Emiliani, 2005).

pour Goody à l'oralité davantage qu'à l'écriture : « Selon qu'ils sont transcrits ou prononcés, les mots entretiennent une relation différente avec l'action et avec l'objet. Le mot écrit n'est plus directement lié au « réel », il devient une chose à part, il est relativement détaché du flux de la parole, il tend à ne plus être aussi étroitement impliqué dans l'action, dans l'exercice d'un pouvoir sur la matière » (Goody, 1979 : 100).

Le panorama cherche à agir finalement comme une écriture qui ferait l'économie de ce qui fait la valeur, mais aussi la difficulté de ce que permet l'écriture : la réflexion et le recul critique sur les signes et leurs rapports aux référents.

5 Conclusion : de l'outil descriptif aux enjeux informationnels

En conclusion, le panorama correspond, par ses formes et sa structure sémiotique graphique, à une perspective, soit un système de figuration de l'espace sur une surface ; le synopsis quant à lui, s'appuie sur la raison graphique, soit la disposition spatiale de signes inscrits sur une surface. Les conséquences de ces différences sont lourdes quant à la référence et au sens. Le panorama construit une scène ouverte sur le monde : le mode de référentialité qu'il suppose est phénoménologique, comme si l'écran était une « fenêtre » donnant directement accès au monde tel qu'il est. Il nie son statut de signe et l'activité de construction symbolique qu'il suppose. Le synopsis construit pour le destinataire une inscription, un système symbolique qui s'affiche lui-même comme lié à l'écriture : son mode de référentialité est plus abstrait que celui du panorama, mais il dispose sur la surface de l'écran une organisation spatiale qui glorifie sa puissance d'inventaire comme une description totale du monde.

Dans cet article, nous avons défendu l'intérêt d'introduire la catégorie du schème organisateur pour la description des constructions médiatiques complexes et proposé d'identifier deux de ces schèmes, le panorama et le synopsis. Cette analyse débouche sur des conclusions qui présentent un intérêt dans l'analyse des écrits d'écran contemporains.

Il s'agit d'abord de catégories sémiotiques adaptées à la description des structures médiatiques complexes présentes sur les réseaux informatiques. En effet, les « schèmes organisateurs » identifient un niveau d'analyse particulier dans la médiatisation des échanges communicationnels, qui ne définit ni un code ni un sens, mais engage l'activité interprétative des usagers dans une perspective matérielle, sensible et dynamique. Mettant à contribution l'histoire des formes de la représentation et de l'écriture, ces schèmes engagent la corporéité, la matérialité et la dimension mémorielle des cultures sémiotiques sans se substituer à la production sociale du sens qu'elles supportent et sollicitent. Ils correspondent à un espace investi par la créativité communicationnelle et médiatique, dans son histoire propre, permettant l'innovation dans les formes et les dispositifs – y compris son industrialisation – sur la base d'attentes et de ressources interprétatives socialisées.

Sur un plan plus général, le schème organisateur est susceptible d'établir un dialogue entre les approches de l'information visant des objets distincts, phénomènes naturels (tels que les envisagent les sciences exactes par exemple) et construits sociaux et éditoriaux élaborés par l'homme, sans poser une inutile prétention à « naturaliser » les sciences humaines. En effet, si la notion de *pattern*, à laquelle s'apparente la notion de schème ici discutée, paraît intervenir dans tout processus d'acquisition informationnelle (Leleu-Merviel & Useille, 2008), la notion ici proposée de schème organisateur, désignant des dispositifs graphiques créés par

l'homme et historiquement situés, permet de décrire des structures socialisées particulières, fondées sur une mémoire des formes. Elle ouvre donc la possibilité d'intégrer la description à la question plus générale des processus qui associent, sans les opposer, les paliers de la perception, de la mise en forme et de la signification.

Une telle démarche nous paraît, plus immédiatement, avoir une certaine valeur critique dans l'analyse de ces dispositifs de représentation et d'écriture qui qualifient ce qu'on nomme aujourd'hui, de façon très floue, le « web participatif ». Ces innovations sont bien souvent décrites comme l'émergence d'une communication communautaire (non éditoriale) ou encore démocratique (non autoritaire). Ces oppositions, qui ont leur valeur axiologique et idéologique, ne sont pas pertinentes pour décrire lucidement ces construits médiatiques. Reconnaître les schèmes organisateurs à l'œuvre dans ces innovations médiatiques et en observer les figures et transformations permet, d'après nous, de prendre en compte ce qui change dans les relations d'écriture.

Pour finir, nous souhaiterions indiquer deux directions dans lesquelles cette analyse pourrait s'engager : l'une concerne l'économie de la circulation des textes et l'autre la théorie intégrationnelle de l'écriture.

Il serait intéressant d'intégrer la théorie des schèmes organisateurs à une analyse de la circulation de textes et des savoirs sur les réseaux. Le pouvoir de ces dispositifs décrits tient largement à leur capacité à susciter, recueillir, publier et propager les textes de toutes natures, provenant de scripteurs différents, liés à des logiques de communication hétérogènes, engageant des rapports sociaux distincts. On peut illustrer ce pouvoir à partir du cas de l'un des sites que nous avons étudiés, « Webcity », qui, issu d'une construction graphique identifiée et fonctionnellement définie, le site web de ville, s'est peu à peu transformé pour intégrer des types d'échange de façon toujours plus hétérogène et ouverte : valorisations territoriales, informations touristiques, propositions commerciales, « réseaux sociaux » privés et publics. Au fil de cette histoire, la gamme des ressources informationnelles s'est développée, mais surtout la nature même de l'acte documentaire s'est transformée. On est passé d'une forme rhétorique finalisée (le média d'une « ville internet ») à une écriture de service à la fois industrialisée et affranchie de toute logique de médiation particulière, capable de les marier toutes. Ce glissement d'une création artisanale, le site de ville, à une écriture industrielle associant des acteurs multiples est connue : elle a été mise en évidence clairement par l'analyse des structures et acteurs qui ont permis ces glissements, assurant « la prise en charge du local par les acteurs du contenu » (Labelle, 2007 : 412-421). L'analyse ici proposée éclaire les processus selon lesquels ces glissements ont été rendus possibles : la centralité du dispositif de collecte et de documentarisation des écrits dans le synopsis, neutralisant les tensions et incompatibilités entre les logiques communicationnelles a permis le plein déploiement des logiques de basculement (entre privé et public, entre personnel et collectif, entre culturel et marchand) qu'assurent les petites formes réunies sur ce type de site. Le succès du panorama et celui du dispositif pourraient donc avoir partie liée avec le déploiement d'une économie de la trivialité : une forme d'industrialisation des échanges dans laquelle les dispositifs informationnels-communicationnels associant l'écriture et la représentation ne sont plus optimisés par la cohérence d'un discours mais par l'efficacité d'une circulation. En effet, si le diagramme, par exemple, est particulièrement performant pour l'imposition d'un discours (ce que montre le PowerPoint), le synopsis et le panorama, peu efficaces dans l'imposition du sens, sont particulièrement adaptés à des industries de la communication orientées vers la circulation du commentaire et l'enrôlement des scripteurs.

La seconde perspective de réflexion que nous suggérons concerne la discussion qui pourrait être introduite avec la théorie intégrationnelle de l'écriture (Harris, 1994). Les deux schèmes considérés, le synopsis et le panorama, mobilisent à la fois l'écriture et l'image, mais composent une structure signifiante qui opère un traitement différent du champ graphique. Cette observation peut conduire à proposer un niveau particulier pour poser la question de l'intégration des signes écrits, entre texte, contexte et champ graphique. Harris (1994) distingue trois syntagmatiques du signe écrit. La syntagmatique interne naît des relations de signe à signe à l'intérieur de l'espace graphique. Par exemple, un lecteur qui lit les noms Godstow et Wolvercote sur un poteau indicateur doit comprendre que Wolvercote est plus loin que Godstow parce qu'il est censé connaître la convention qui range les noms de haut en bas selon leur distance relative. La syntagmatique externe naît des relations qui se rapportent au facteur « lieu ». Dans le même exemple, le lecteur comprend que la route qui va vers ces deux villes est celle qui tourne à droite parce que c'est la direction indiquée par l'orientation de la potence par rapport au lieu où le lecteur est censé se trouver. Dans tout texte écrit, il faut que l'organisation du champ graphique assure la complémentarité de ces deux ordres syntagmatiques²⁶. La syntagmatique textuelle structure l'interconnexion entre les messages : c'est elle qui porte la dimension pragmatique de l'organisation du champ graphique. Par exemple un plan de quartier porte au moins deux messages : un message principal ou indépendant (le plan du quartier), et un message dépendant qui a pour fonction essentielle de situer le message principal par rapport au lecteur (qui correspond à la mention « vous êtes ici »). Le fait que le premier message reste visible est un problème de syntagmatique textuelle, différent des problèmes de syntagmatique interne ou externe (par exemple : « vous êtes ici » est-il bien placé sur le plan de quartier ? Le lecteur pourrait-il croire qu'il se trouve de l'autre côté de la place ?). Ainsi, les syntagmatiques distinguées par Harris traitent l'organisation du champ graphique essentiellement sous deux aspects : les relations entre les signes, et les relations entre les signes et le lecteur. Afin de comprendre la relation qui se tisse entre le lecteur et les signes écrits, ne faudrait-il pas considérer une autre syntagmatique, qui traiterait des relations entre les signes et leur surface d'inscription ? L'importance du rapport à la surface d'inscription (qui implique une répartition du lire et du voir et un mode de référentialité à ce qui est représenté) dans la définition des schèmes organisateurs du panorama et du synopsis incite à le penser.

Bibliographie

Barthes, R. (2002a), [1976]. *Le neutre : notes de cours au collège de France : 1977-78*. Le Seuil/IMEC, Paris.

Barthes, R. (2002b), [1957]. *Mythologies, œuvres complètes*, vol. 1. Le Seuil, Paris.

Bates, M. (2005). « Information et connaissance : un cadre évolutionniste pour la science de l'information (Information and knowledge : an evolutionary framework for information science) ». *Information Research*, 10(4). Cité dans Leleu-Merviel, S. et

²⁶ Harris précise que cette complémentarité de la syntagmatique interne et externe est toujours axée sur le lecteur : l'organisation structurale de l'unité « texte encadrement » n'est jamais complète par elle-même, elle est toujours commandée par un troisième facteur, la perspective du lecteur (*ibid.* : 157).

- Useille, P. (2008). « Quelques révisions du concept d'information ». In *Problématiques émergentes dans les SIC*, sous la direction de F. Papy. Hermès, Paris, 25-56.
- Bates, M. (2006). « Les formes fondamentales de l'information (Fundamental Forms of Informations) ». *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 57(8) : 1033-1045. Cité dans Leleu-Merviel, S. et Useille, P. (2008). Quelques révisions du concept d'information. In *Problématiques émergentes dans les SIC*, sous la direction de F. Papy. Hermès, Paris, 25-56.
- Bautier, R. (2008). « L'impérialisme des statistiques de réseaux », *Médiation & information*, 28, :129-138.
- Bazin, J. & Bensa, A. (1979). « Introduction ». In *La raison graphique*. Les Éditions de Minuit, Paris, 7-29.
- Béguin-Verbrugge, A. (2006). *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Presses du Septentrion, Lille.
- Besse, J.-M. (2008). « Cartographie et pensée visuelle : réflexions sur la schématisation graphique », in *Les usages des cartes (VVII^e – XIX^e siècle) : pour une approche pragmatique des productions cartographiques* in Laboulais, I. (ed.), Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 19-32.
- Bourdieu, P. (1976). « Le sens pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2 (1) : 2-31.
- Boutaud, J.-J. (1998). *Sémiotique et communication : du signe au sens*. L'Harmattan, Paris.
- Candel, E., Jeanne-Perrier, V. & Souchier, E. (à paraître). « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à une standardisation des écritures », in *L'économie des écritures sur le web*, Davallon, J. (ed.), Hermès-Lavoisier, Paris.
- Chevalier, Y. & Jeanneret, Y. (2009). « La physionomie des systèmes : diagramme et représentation », *Communication & langages*, 160, : 63-79.
- Christin, A.-M. (1995). *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Flammarion, Paris.
- Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan, Paris.
- De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien. Vol. 1 : Arts de faire*. Gallimard, Paris.
- Eco, U. (1985), [1979]. *Lector in fabula*. Grasset et Fasquelle, Paris.
- Emiliani, M. (2005). « Perspective ». In *Encyclopaedia Universalis*, (version électronique). Encyclopaedia Universalis, Paris.
- Flon, É. (2008). « La médiation entre production et réception : analyse sémiotique et approche communicationnelle ». *Communication & Langages*, 158 : 13-24.
- Flon, É., Davallon, J., Tardy, C. & Jeanneret, Y. (2009). « Traces d'écritures, traces de pratiques, traces d'identités ». In *Rétrospective et perspective*, actes du colloque H2PTM 2009. Hermès Lavoisier, Paris, 181-192.
- Flon, É. & Jeanneret, Y. (à paraître). « Du mode de présence des lieux et de leurs pratiques dans l'écriture du voyage ». In *L'économie des écritures sur le web*, Davallon, J. (ed.), Hermès-Lavoisier, Paris.

- Goody, J. (1979). *La raison graphique*. Éditions de Minuit, Paris.
- Harris, R. (1994). *Sémiologie de l'écriture*. CNRS Éditions, Paris.
- Jacob, C. (1996). Lire pour écrire : navigation alexandrine ». In *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Jacob, C. & Baratin, M. (dir.), Albin Michel, Paris, p.47-83.
- Jacob, C. (2000). *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris.
- Jeanneret, Y. (1999). « Matérialités de l'immatériel : vers une sémiotique du multimédia », in *Text and Visuality*, Heusser M. et al. (Actes du colloque « Word and image », Dublin, 1996), Amsterdam : Rodopi, p. 249-257.
- Jeanneret, Y. (2000). *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité*, vol.1. Hermès Lavoisier, Paris.
- Jeanneret, Y. & Labelle, S. (2004). « Le texte de réseau comme méta-forme », Colloque *Culture, savoirs, supports, médiations : le texte n'est-il qu'une métaphore ?*, Université de Thessalonique, Grèce, avril 2004 Disponible à : UUUUhalma.recherche.univ-lille3.fr/Seminaireavril2004/Jeanneret.pdf.
- Labelle, S. (2007). *La ville inscrite dans « la société de l'information » : formes d'investissement d'un objet symbolique*. Thèse, Université Paris 4, GRIPIC.
- Laboullais, I. (dir.). (2008). *Les usages de la carte : XVII^e-XIX^e siècles*. Presses universitaires de Starsbourg, Starsbourg.
- Leleu-Merviel, S. (1997). *La conception en communication : méthodologie qualité*. Hermès-Lavoisier, Paris.
- Leleu-Merviel, S. & Useille, P. (2008). Quelques révisions du concept d'information. In *Problématiques émergentes dans les SIC*, sous la direction de F. Papy. Hermès, Paris, 25-56.
- Lévi-Strauss, C. (1974), [1957]. *Anthropologie structurale*. Pocket, Paris.
- Marin, L. (1973). *Utopiques : Jeux d'espaces*. Éditions de Minuit, Paris.
- Marin, L. (1980). « Représentation narrative ». In *Encyclopaedia Universalis*, suppl.t.2, p. 697-701. Encyclopaedia Universalis, Paris.
- Marin, L. (1994a). « Discours utopique et récit des origines ». In *De la représentation*. Gallimard/Le Seuil, Paris, 95-122.
- Marin, L. (1994b). « La ville dans sa carte et son portrait ». In *De la représentation*. Gallimard/Le Seuil, Paris, 204-218.
- Panofsky, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*. Éditions de Minuit, Paris.
- Pinto, L. (1987). « Graphique et science d'entreprise ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 69 (1) : 93-97.
- Plantin, J.C. (2009). « La cartographie numérique : vers une sémantique de l'espace urbain », Colloque *Espace(s)-Mémoire(s)*, Ax-les-Thermes, 25-27 août 2009. Disponible à : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00410259/en/

Rojas, E. (2008). « New Figures of Web Textualities : From Semio-technical Forms toward a Social Approach of Digital Practices ». *Archival Science*, Special issue Document Académie, 8 : 227–246.

Schapiro, M. 1982. *Style, artiste et société*. Gallimard, Paris.

Souchier, E. (1996). « L'écrit d'écran : : pratiques d'écriture et informatique », *Communication & langages*, 107 : 105-119.

Souchier, E., Jeanneret, Y. & Le Marc, J. (2003) *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Éditions de la BPI, Paris.

Souchier, E. & Robert, P. (2008). « La carte, un média sémiotique et politique », *Communication & langages*, 158 : 25-115.

Tardy, C. & Jeanneret, Y (dir.). (2007) *L'écriture des médias informatisés : espaces de pratiques*. Lavoisier – Hermès, Paris.

Vernus, P. (2001). Les écritures de l'Égypte ancienne. In *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Christin, A.-M. (ed). Flammarion, Paris, 46-65.