



HAL
open science

” La chronique numérique, objet de fiction hybride ”

Pauline Escande-Gauquié

► To cite this version:

Pauline Escande-Gauquié. ” La chronique numérique, objet de fiction hybride ”. Congrès de LA SFSIC, Jun 2021, Université de Grenoble, France. hal-04382887

HAL Id: hal-04382887

<https://hal.science/hal-04382887>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL
open science

“ La chronique numérique, objet de fiction hybride ”

Pauline Escande-Gauquié

► **To cite this version:**

Pauline Escande-Gauquié. “ La chronique numérique, objet de fiction hybride ”. Actes du XXII SFSIC, 2022. hal-04127444

HAL Id: hal-04127444

<https://hal.science/hal-04127444>

Submitted on 13 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La chronique numérique, objet de fiction hybride »

Pauline Escande-Gauquié, maître de conférences
Celsa Sorbonne Université, laboratoire GRIPIC
pauline.escande-gauquie@sorbonne-universite.fr

Mots clés :

chronique, transmédia, sémio-technique, création

Résumé :

Cette article consiste à exposer et étudier un projet littéraire, sorte de web feuilleton qui se présente sous la forme de chroniques, de photos, vidéos et autres contenus web interactifs. Le concept de *transmédia* mobilisé implique que des éléments autonomes constitutifs d'une fiction se trouvent dispersés dans plusieurs médias (sur différents réseaux sociaux) afin de créer une expérience romanesque unifiée et coordonnée. L'analyse sémio-technique d'extraits interroge, d'une part, comment le récit devient une fiction hybride entre chronique littéraire, photo et webfiction. D'autre part, elle met en avant comment l'avancée du récit trouve une nouvelle forme d'expression participative « in situ » quotidienne et très intimiste pour l'auteure dans son rapport à son écriture et à son lectorat .

Abstract:

This article explores a literary endeavour, in this case a web series involving a photo novel that essentially intertwines, images, videos and other interactive online content. In the transmedia concept, fiction combines a variety of separate elements scattered across several media (here, the different social networks) and blends them into a unified, orchestrated literary experience. The semio-technical approach to excerpts from this fiction covers two angles: (i) about a hybrid form of fiction hovering between a web fiction, photo novel and literary chronicle; and (ii) how the story unfolds into a new kind of *in situ* participatory experience, and a very intimate connection between the author and her writing and readers.

Le projet

Le projet littéraire que je diffuse sous le nom de d'auteure *Apoline* sur Instagram et Facebook depuis février 2020 – est un web feuilleton se présentant sous la forme de chroniques littéraires, de photos, vidéos et autres contenus web interactifs. « Le numérique, c'est de l'écriture, c'est juste de l'écriture, mais c'est profondément de l'écriture » (Souchier Candel, Gustavo-Gomez, Jeanne-Perrier, 2019) qui utilise un média, les réseaux sociaux. Il est un dispositif éditorial qui amène à un formatage de l'écriture et la définition de nouveaux formats (Soulez, Kitsopanidou, 2015). Cette « machine à voir » (Paci, 2012) permet d'édifier une autre forme d'écriture de fiction et reconfigure le lien avec le lecteur. Le projet *Apoline* est *transmédia* (Jenkins, 2012) car implique que des éléments constitutifs d'une fiction soient dispersés à travers plusieurs médias (ici deux réseaux sociaux Facebook et Instagram) afin de créer une expérience romanesque unifiée. Cette expérience est rendue possible par un travail de « scénographie » effectué en amont selon le dispositif du réseau social en procédant à la fois par « coordination » et par « dispersion » (Jenkins, 2012). Les différents chroniques sont « interconnectés » (Jenkins, 2012) à travers deux formats sociaux amenant à des régimes d'écriture et d'expérience de lecture différentes mais unifiée dans le projet. *Apoline* repose sur le principe d'une « dissémination coordonnée » (Jenkins, 2012) entre deux réseaux sociaux Instagram et Facebook¹. L'écriture est soumise à des « heurts », des « ruptures », des « transformations » en fonction du dispositif. Le projet s'inscrit dans la lignée créative *transmédia* de la culture DIY (Do It Yourself) : « Les contenus alternatifs ont été favorisés par les pratiques numériques en raison de l'augmentation constante d'outils de création. (...) En France, le développement de projet numérique trouve aussi un lieu dans les laboratoires de recherche universitaires à travers la notion de *Story R&D* » (Di Crosta, 2015). Le DIY désigne la valeur explicite dégagée par des expérimentations de récit entre recherche et création. En France, les modèles ont été adaptés dans la création numérique interactive par plusieurs artistes du collectif du Net Art (Birgé,

¹ Néologisme qui synthétise l'idée d'une création fictionnelle qui est créée en priorité pour entrer dans le format smartphone et le choix de la signification mercatique du terme « i-phone fiction » et non générique de smartphone provient du choix stratégique d'un hashtag qui n'existait pas.

Chatonsky, Chevalier, Perconte, Schiltt) et par un certain nombre de web-séries telles que *Le visiteur du future* (2009, François Descraques). L'enjeu est de comprendre comment ces pratiques d'écriture en chroniques sur deux réseaux sociaux reconfigurent l'objet qu'est la chronique littéraire à travers une pratique d'auteur.

La méthodologie mobilisée est à l'analyse sémio-technique de chroniques afin d'interroger comment j'ai construit avec l'avatar *Apoline* l'adaptation de la fiction qu'est la chronique au sein des dispositifs numériques d'Instagram et Facebook. *Apoline* se veut hybride entre chronique littéraire, roman-photo et web-fiction. Elle incorpore dans sa narration les possibilités et les contraintes techniques propres aux plateformes (mobilité, architexte, tag, hashtag, commentaire, etc.) et les nouveaux usages liés à l'écran mobile (scroll, swipe, etc.). L'analyse sémio-technique montre comment l'avancée du récit trouve une expression participative « in situ » quotidienne sur les réseaux sociaux dans le rapport au lectorat. Le statut du texte qu'est la chronique littéraire, véritable mythographie, reste alors improbable, son *conatus* se frottant à une « inquiétante extase » (Escande-Gauquié, 2011) qu'engendre le numérique. L'article fait aussi écho à la citation mis en exergue de Gérard Genette : « L'inconvénient de la recherche c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas » (Genette, 1982 : 8). Il est en effet réflexif sur comment cette figure d'artiste-chercheur à laquelle je me confronte - via ce projet - pose la question sur la nature d'un savoir incorporé en tant que chercheur, réinvesti dans une recherche artistique.

La relation écriture-dispositif comme un processus transmédiatique

La notion de « chronique numérique » est au carrefour d'un ensemble de représentations du littéraire, de la culture cinématographique et du numérique. Les transferts entre fiction papier propre à la chronique vers le support numérique du réseau social amène à des hybridations qui sont à restituer dans une vision large. Celle-ci autorise à penser une « pluralité opérable » (Genette, 1982) dans le sens où un seul récit se dissémine sur plusieurs plateformes. L'auteur parle de « transtextualité » ou de « transcendance textuelle du texte » (Genette, 1982 : 12) pour définir tout ce qui met en relation un texte de manière manifeste ou secrète avec d'autres textes. La transtextualité (Genette, 1982) que Julia Kristeva a exploré sous le terme d'intertextualité (Kristeva, 1969) est cette relation de « co-présence » entre plusieurs textes qui s'incarne dans la pratique de la citation, de l'allusion. Selon Johanne Villeneuve, l'intermédiarité se laisse concevoir comme « l'intersection entre différents médias » (Villeneuve, 2001). Cette vision se rapproche de la notion de *transmédia* que je convoque dans le projet. Ce choix conceptuel

s'explique par le fait que si la notion d'intermédialité trouve sa pertinence dans la diversité actuelle des médias et l'extraordinaire connexion entre eux (multimédia, adaptation de texte et images sur Internet, adaptation filmique et télévisuelle, etc.), j'en ai éprouvé à un moment donné les limites. Très vite, je me suis rendue à l'évidence que j'abordais le numérique avant tout sous sa dimension de *medium* à savoir en tant que seul dispositif technico-formel mobilisable de manière différente pour des usages d'écriture. Je trouvais cette notion trop restreinte.

La notion de « transformation » couverte par le concept de transmédia m'était alors nécessaire pour saisir les *médiamorphoses* multiples et complexes (au niveau de l'expression comme du contenu) liées cette pratique d'écriture romanesque qu'est la chronique sur les réseaux sociaux. Les chroniques sont écrites sous la forme de scénettes accompagnées de visuels photographiques, imposés par le dispositif qu'il fallait que j'interroge. Par ailleurs, je me suis posée la question de la narration : comment transformer un récit de fiction propre à la chronique au sein d'un dispositif interactif ?

La réflexion sémiotique autour de l'opération de transformation m'a permise d'appréhender comment les éléments constitutifs du littéraire se retrouvaient dans une écriture numérique par un travail de « scénarisation » en chroniques à la fois visuel et écrit. Mon savoir théorique m'a obligée à penser le récit avec une réflexion sur le processus de « formatage » lié au dispositif Instagram puis Facebook. La grande difficulté a été de créer une expérience romanesque « unifiée » et « coordonnée » en terme d'atmosphère entre les deux plateformes. Toutes ces raisons font que je me suis arrêtée sur la notion de *transmedia* pour présenter ce projet afin de rendre compte des transformations (Shengui, 1999). Le transmédia est une médiamorphose qui est « un phénomène qui ne se laisse comprendre que dans une continuité » (Jeanneret, Souchier, 2011 : 9) ; et de préciser qu'« que l'on ne passe d'un monde de formes à un autre monde de formes, dans lequel le mode d'existence de ces formes est distinct » (Jeanneret, Souchier, 2011 : 9). Par analogie, les chroniques numériques proposent *un nouvel accès à l'écriture*, un cadre de publicisation et une nouvelle forme pour sa circulation. La médiamorphose entre la chronique canonique propre au littéraire et les plateformes Instagram et Facebook est soumise à une logique d'*hybridation* qui modifie le rapport au sens et à l'expérience d'écriture romanesque. André Gaudreault et Philippe Marion montrent qu'une « transformation médiatique » (Gaudreault, Marion, 2000) s'opère dans un mouvement éditorial à la fois *différentiel* et *intégrateur* (Escande-Gauquié, 2011) : *différentiel* du format canonique papier aux réseaux numériques par des glissements ou des modifications dans les pratiques d'écriture, la plateforme amenant à des spécificités expressives (communicationnelles, esthétiques, etc.) ;

intégrateur en ce que les réseaux sociaux font appel à des modalités d'écriture qui lui ont précédés.

Analyse sémio-technique du processus de transformation

Les différents modes de transfert gérés par l'écart et les contraintes sémiotiques propres au dispositif des réseaux sociaux amènent à des disséminations, des ruptures, voir des disparitions dans le processus de création que j'ai interrogés pour cet article sur six niveaux dans l'analyse sémio-technique.

(1) La question de l'avatar *Apoline*

J'ai commencé mon projet en février 2020 sur les dispositifs Instagram et Facebook. Mon avatar d'écriture est passé par une transformation sur Instagram de ma page privée Pauline Escande-Gauquié en Apoline. Le changement de nom vers l'avatar d'auteure de chroniques Apoline a été annoncé sur ma seule page Instagram, le 29 décembre 2019. Sur ma page Facebook, Apoline apparaît comme signature de mes chroniques. Mon nom propre et prénom sont toujours affichés sur le profil ainsi que mon statut d'enseignante-chercheure. Ce choix s'explique par le fait que mon compte Instagram est privé et restreint, suivi par des proches (304 followers) alors que mon compte Facebook s'étend à un réseau élargi où je cumule plus 1000 de followers (1400). Mon compte Instagram est une sorte de « laboratoire créatif » et je ne publie que quelques chroniques sélectionnées de ce compte sur Facebook. J'ai opéré, dans les premiers temps, une forme d'autocensure sur mon compte Facebook où il était plus compliqué pour moi d'y publier des chroniques. La carrière de chercheur évoluant toujours « sous le regard de », comment s'autoriser à travailler hors des sentiers battus de la méthodologie attendue, de la prétention scientifique et sur des objets plus subjectifs, intimes? Entrer dans ce nouveau mode d'écriture, plus libre, a donc été un acte éprouvant.

Figure 1 : le mur Instagram – Apoline

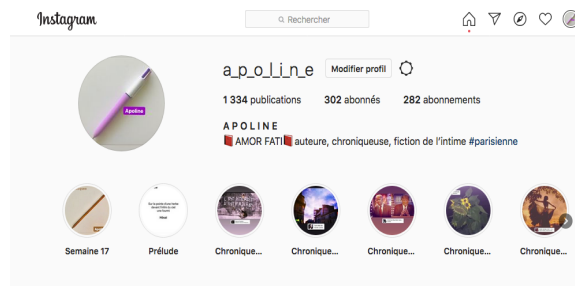


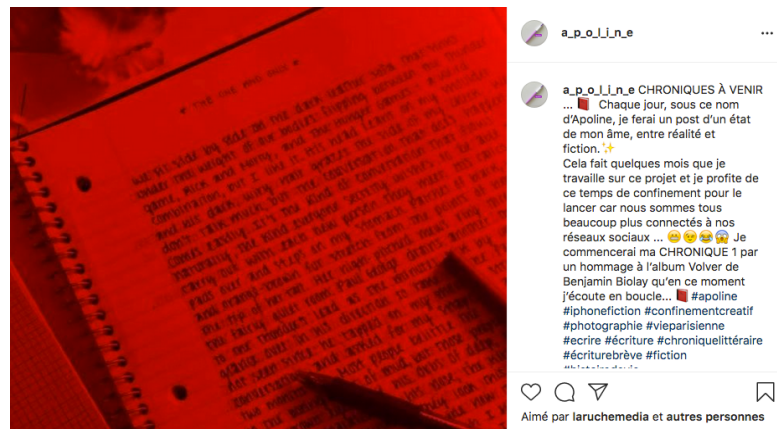
Figure 2 : le mur Facebook – Pauline Escande- Gauquié



Ma première publication a lieu le 26 mars 2020, lors du premier confinement à la fois sur ma page Instagram et Facebook. La création de l'avatar Apoline s'effectue dans l'idée de détourner la fonction dialogique des réseaux sociaux vers une auctorialité par une écriture livresque. Mon identité Apoline a été conçue dans un équilibre entre affirmation et distanciation d'un autre « soi » liée à une auto-désignation, c'est à dire par l'affichage d'une auctorialité par des éléments paratextuels (#chronique #écriture brève , etc.) et intertextuels (hommage, allusion) lors de ma première publication. J'assumais cette identité d'une écriture de fiction s'inscrivant dans l'héritage d'un format littéraire « la chronique » et d'un genre entre fiction et intime appelée « autofiction », terme apparu en 1977 sous la plume de Serge Doubrovsky²,

² Serge Doubrovsky l'a employé sur la 4^e de couverture de son livre *Fils*. Même si des textes d'autofiction existaient bien antérieurement, l'écrivain a baptisé ce genre pour nommer ce qu'il désigne comme « une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie ».

Figure 3 : le mur Instagram – première publication Apoline- annonce du projet

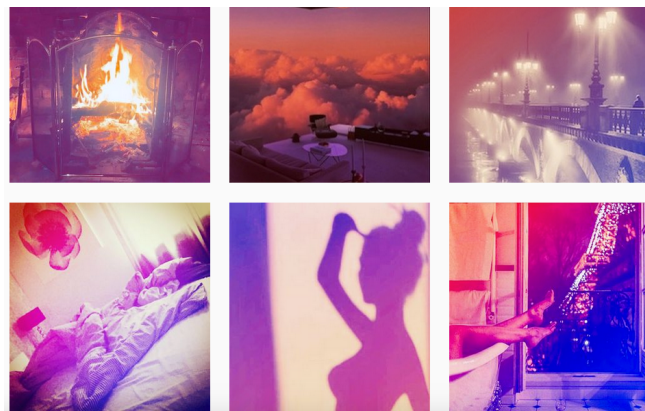


(2) Un dispositif hybride

Avec l'écran, l'engagement physique s'accroît, le lecteur devient manipulateur et doit « agir » la machine à des fins purement fonctionnelles (Jeanneret, Souchier, 1999 : 98). Il existe une situation paradoxale des écrits d'écran qui se situe entre la passivité propre à celle du téléspectateur et l'engagement de l'internaute. Il faut franchir cet écran, rentrer dedans, « s'impliquer » (Candel, 2005 : 22). L'énonciation éditoriale d'Instagram par sa structure en gaufrier donne la primauté à la photo (Escande-Gauquié, Jeanne-Perrier, 2012). Cet architexte³ propre à Instagram rappelle la saute visuelle, de page en page, du format BD. Ceci amène à une lecture avec cette logique de la saute narrative qui offre la possibilité d'un récit dans sa succession. J'ai donc exploité cette configuration afin de recréer du lien entre chaque case par un univers visuel, comme le montre l'image ci-dessous.

³ Elle reprend du système spatial en gaufrier des BD traditionnelles (c'est-à-dire d'une page découpée en unités égales et distinctes sur l'axe des syntagmes) pour convoquer l'imaginaire de l'album photographique.

Figure 4 : le mur Instagram – Apoline



Le dispositif sédimente bien des sensoriums acquis par les formats d'écriture imprimés comme la BD mais convoque aussi une culture de l'écran qui amène à un exercice d'écriture spécifique. La dispositif invite les sens de la vue, du tactile, et de l'ouïe dont l'écriture doit tenir compte. La plateforme amène à une culture du *scroll* (descendre le long de l'écran pour faire défiler le fil) « où la coordination de l'œil, de la main et de l'ouïe rappelle un effort d'attention et de captation propre à l'écran animé de cinéma » (Escande-Gauquié, 2019). Une question s'est alors posée à moi : comment remettre du continu dans ce discontinu de l'écriture numérique ?

(3) Le montage narratif

J'ai séquencé mes chroniques en scénettes fragmentées et autonomes où le primat du visuel du format Instagram a fait que j'ai créé une « cohérence visuelle » entre mes posts, sorte de facteur liant entre chaque case. Cet univers visuel pour accompagner les textes se caractérise par des tons dégradés qui fluctuent entre rosés et violacés. Ce choix coloristique m'a aidée à faire tout un archivage photographique et à créer des photos avec des filtres spécifiques (application Retrica ou Fotor). Le récit en étant animé par le mouvement du défilement, la *diégèse* - qui se définit comme « tout ce que une fiction impliquerait si on la supposait vraie. » (Souriau, 1951) – s'en trouve perturbée. La réalité « filmophonique » (Souriau, 1951) du monde fictif présenté dépend de la cohérence à l'intérieur duquel l'histoire racontée prend place. La chronique numérique crée une diégèse dans le sens où l'histoire racontée se situe entre vérité et imaginaire. Dans le cadre de ces chroniques, cette frontière est constamment interrogée notamment car les pratiques utilisateurs jouent constamment de cette « ambiguïté ». J'ai exploité cette ambiguïté propre aux usages des réseaux sociaux en intégrant dans la fiction des éléments de ma vraie vie

en prenant par exemple des photos d'albums de famille en intégrant des éléments de fiction dans le récit accompagnant l'image. Le terme de diégèse m'a paru opérationnel pour désigner le récit dans ce projet car Gérard Genette l'emprunte pour désigner, en littérature, « l'ensemble des événements relatés par le discours narratif en tant que récit et comme histoire » (Genette, 1982). Le terme de « construction narrative » alimente donc l'idée de fiction.

Figure 5 : Profil Instagram Apoline - Chronique 116 – Ciel d'hiver



(4) D'une matérialité à l'autre

Le support papier est un médium qui « par sa matérialité porte en lui les ruses pour convaincre » (Aïm, 2007) : il fixe immuablement les formes en aplatissant, combinant et superposant les traces de son énonciation, il oblige à poser sa pensée. Le papier est le support de l'intime et de la consultation car il implique une lecture individuelle et nomade (assise, debout, allongée). Le livre est un « mobile de l'immuable » (Aïm, 2007). Passer au support numérique m'a posé la question de comment la matérialité de l'écran redéfinit cette linéarité, l'écran numérique se définissant par une expérience du « furetage »⁴ à la fois visuelle, tactile et sonore. Le numérique fait « exploser les frontières de la matière textuelle dans son extension spatio-temporelle mais aussi dans son expression » (Escande-Gauquié, 2011). La page-écran oblige à la fragmentation textuelle. Le texte doit entrer dans le langage technique propre au smartphone (mobilité, architexte en gaufrier d'Instagram, etc.) et se conformer aux usages liés à cet écran (scroll,

⁴ Pour Vanderdorpe, ce mode de lecture, qui s'est développé à partir du XVIII^e siècle, coïncide avec le développement de la presse quotidienne. Le journal est propice à une lecture du furetage par son « organisation textuelle en chapeau et intertitre, structure pyramidale et jeu sur les caractères : nous n'avons plus une continuité qui parle à l'oreille, mais une mosaïque qui s'adresse à l'œil » (*ibid*), p. 167.

swipe, clickbait, tag, hachtag, like, partage, commentaire, etc.). Si l'écran numérique marque la victoire de la tabularité sur le linéaire, sa matérialité tire aussi vers une emprise physique de la « fascination » (Aumont, 1999 : 122) propre à l'image sur un écran. L'écran dans sa matérialité a un pouvoir sensible qui ouvre vers une *pensée d'écran* imagée (Christin, 1995) surtout sur Instagram qui se caractérise par un architexte dominé par les données iconographiques, imagées (animées ou non). L'animation imagée a un impact sur l'écriture. J'ai du penser le récit au sein d'une pensée de l'écran plus « enlevée » qu'un récit littéraire dans le sens où le mouvement trépidant des images qui accompagne les textes, amène à une lecture moins attentive. Pour Christian Vandendorpe, le rapport à un écran est avant tout émotionnel. « Le papillotement des électrons déclencherait dans notre esprit une attitude de réception similaire à celle que nous adoptons devant un écran de télé, empêchant la concentration » (Escande-Gauquié, 2019) et déportant l'acte de lecture vers le *spectacle*. Du latin *spectare* spectacle signifie « regarder »⁵. La fragmentation et la tabularité d'Instagram ou Facebook provoquent une lecture du discontinu que j'ai intégré dans mon projet créatif.

(5) La logique du feuilleton

L'ambition artistique du projet d'interroger les processus d'écriture au sein des réseaux sociaux prend tout son sens à travers un « format éditorial » spécifique qui est celui d'un feuilleton quotidien. La formation, la déformation et la transformation des sens romanesques entre littérature et réseaux sociaux trouvent ses racines dans l'histoire et la culture des différents écrans. Le projet *Apoline* s'inspire de l'écran télévisuel - dans la logique du feuilleton par la série – et de l'expérience de l'écran de cinéma (emprunts esthétiques et montage). Mais la série appartient historiquement aux médias de l'écrit. L'« courriers » dans la presse que les écrivains du 19^{ème} siècle publiaient sous la forme de chroniques ou de feuilletons dans les « rez-de-chaussée » des journaux (comme le journal *La Presse*⁶ lieu emblématique des chroniques satiriques, des mondanité parisiennes et des feuilletons littéraires⁷ de Balzac, Gauthier, Lamartine, Sand, etc.). *Apoline* exploite les réseaux sociaux comme un lieu de feuilleton quotidien. Par ailleurs, le projet puise ses racines dans une histoire longue du roman-photo où l'écriture du fragment en feuilleton illustré (journal intime, etc.) y est aussi présente. Le

⁵ Réflexions inspirées du travail de mémoire de Master 2 mené par J. Delaporte sur « Une médiamorphose : du magazine au site internet - le cas de geo.fr », soutenue en 2010 à Paris 4 Sorbonne – Celsa.

⁶ Quotidien parisien dont le fondateur Emile de Girardin réduisit de moitié le prix de l'abonnement pour multiplier les souscripteurs et par voie de conséquence augmente le nombre d'insertions publicitaires. Ce journal est connu pour avoir fait paraître les premiers roman-feuilletons littéraires.

⁷ Je fais ici référence aux chroniques de Delphine de Girardin qui connurent un succès et furent publiées sous la Presse entre 1836 et 1848. Cette appellation donna à cette publication une connotation plus « littéraire » que le terme « feuilleton » employé dans le vocabulaire de la presse.

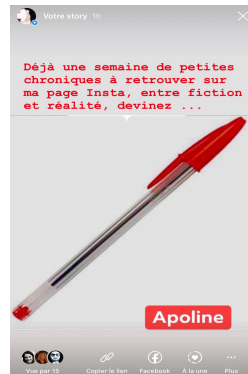
« feuilletonnage » (Vandendorpe, 1999) est un format de la fraction particulièrement investi par les supports médiatiques (presse, magazine, télé) que les plateformes ont largement réinvesti. En effet, les réseaux sociaux dialoguent avec l'histoire des industries médiatiques, « la presse ou la télévision avaient fondé l'actualité de leur contenu sur des périodicités établies, jouant sur une logique du rendez-vous, le numérique qui fonctionne avec une logique du flux semble produire de l'actualité en permanence. Et érige cette dernière en valeur » (Souchier Candel, Gustavo-Gomez, Jeanne-Perrier, 2019 : 138). Le feuilleton se justifie pleinement sur Instagram et Facebook car ces plateformes favorisent la consultation quotidienne et fragmentée. Assumer ce *format* (Soulez, 2015) de feuilleton, sous l'intitulé « chronique » pour marquer chacune de mes publications, m'a obligée à penser la diégèse en fonction des possibilités du cadre de « l'énonciation éditoriale » (Souchier Candel, Gustavo-Gomez, Jeanne-Perrier, 2019) de la plateforme. Le terme « chronique » fait que dans le processus éditorial, j'anticipe et organise les futurs post-numérique publiés par l'archivage de photos dans un dossier dédié sur mon smartphone, archivage qui est devenu un *embrayeur sémiotique* rendant visible « les qualités médiatiques » (Villeneuve, 2001) de la transformation de l'écriture littéraire vers l'écriture numérique en posts.

(6) La logique interactive

Le dispositif en « timeline », du défilement de lecture de haut en bas des réseaux sociaux reprend le montage d'une bande-film (Barres, 2006). Or, l'utilisateur de la plateforme a plutôt tendance à fureter sur différents profils que de rester sur un profil pour regarder les publications en suivi des personnes auxquelles il est abonné. Il perd, la plupart du temps, le fil de la cohérence des comptes. J'ai dû tenir compte de cet usage utilisateur sur Instagram notamment où l'architexte favorise le fait qu'un utilisateur ne clique que rarement sur le profil continu d'un autre utilisateur (sauf s'il est vraiment curieux de connaître ce qu'il publie). La plateforme favorise cet usage car il permet de démultiplier les échanges potentiels entre les individus. Ça reste un réseau social qui doit favoriser le dialogue et la conversation multiple. Il fallait trouver une astuce pour pousser l'utilisateur à cliquer sur le profil *Apoline* et le faire rester. L'idée que j'ai développé est celle d'un « accompagnement » de l'utilisateur à ce format d'écriture en chronique sur mes profils. Il passe par des publications spécifiques afin de faire comprendre que le défilement sur le profil *Apoline* est le lieu d'un récit construit sur plusieurs publications à la suite. Ce nouveau mode d'énonciation éditoriale amène à un usage de lecture non-normé auquel il faut sensibiliser. Le choix des hashtag pour « éduquer » (#chronique) et programmer le système de notification est important, le hashtag étant un embrayeur de référencement et, au

delà, un indexant programmatique. Le hashtag est aussi une alerte qui annonce une nouvelle chronique.

Figure 6 – Le post comme une lieu d'éducation à la pratique utilisateur



Autre point important. Le cadre de l'énonciation éditoriale d'un réseau social est aménagé afin de convoquer des réponses par des signes (commentaires, émoticons, etc.). Il appelle à s'exprimer, à réagir à une publication. La publication attend aussi qu'un like, un commentaire soit à son tour commenté, partagé, circule. La conversation étant un des principes fondamentaux de tout réseau social, je respecte cette dimension pragmatique⁸ en répondant aux commentaires (Armengaud, 2007). Les réseaux sociaux font « voir » les choses du monde au profit d'une double mécanique. D'une part, celle d'une « transformation du temps en espace (...) où la prolifération des alertes et des notifications indiquent un nouveau contenu » (Souchier, Candel, Gomez-Mejia, Jeanne-Perrier, 2019 : 140). D'autre part, par une temporalité narrative de la « timeline » qui se construit sur celle du temps humain en faisant remonter le post le plus actuel : « elle va du présent vers ce qui est jugé passé » (Souchier, Candel, Gomez-Mejia, Jeanne-Perrier, 2019 : 140). L'enjeu pour *Apoline* est d'exploiter ce calendrier d'alerte pour faire des annonces. Ainsi, les notifications sont une sollicitation à « faire faire » (Escande-Gauquié, 2019) où la puissance du dispositif qui pousse au feedback. L'enjeu était de faire rester sur le profil *Apoline* en favorisant l'effet conditionnant « d'attente ». La logique de la série active une pratique du rendez-vous avec une potentielle attente entre deux épisodes (Ethis, 2007).

⁸ Armengaud montre que la pragmatique selon la définition qu'en donne Charles W. Morris est cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre les signes et les usagers de signes. Cette définition permet de se saisir de certaines formes dans le dispositif d'énonciation éditoriale des réseaux sociaux comme participant d'un phénomène de communication.

Le « chercheur et ses doubles »

Edgar Morin relève que la « magie archaïque » (Morin, 2018 : 96) qui accompagne l'expérience à l'écran passe par « une pratique technique qui enveloppe le spectateur » (Morin, 2018 : 96) provoquant une intensité d'émotions, de participations affectives qui suscitent naturellement « des projections, des identifications et des transferts » (Morin, 2018 : 96). Or, avec l'écran de smartphone, « le monde extérieur pénètre totalement dans la subjectivité de l'individu dans la mesure où la frontière entre extérieur et intérieur est plus poreuse du fait du contact direct et quotidien du corps avec l'écran où l'utilisateur l'incorpore par un système de sensoriums » (Escande-Gauquié, 2019). La frontière entre le dedans et le dehors de soi est fragilisée car l'individu se crée des avatars multiples qui disséminent son identité réelle dans diverses identités. Le jeu d'identification et de transfert n'est plus barré par un sentiment de réalité objective indépendante où l'individu est, avant tout, un sujet qui se projette dans les personnages : « l'expérience affective à l'écran ne se définit plus par une sorte de plasma psychique entre le dedans et le dehors ; elle se résume à une ambivalence, où les frontières se troublent » (Escande-Gauquié, 2019). Le double projectif qu'est *Apoline* je l'ai éprouvé et incorporé psychiquement avec un double objectif.

En premier lieu, amener le lecteur à une véritable « impression fictionnelle » en exploitant les illusions, les faux-semblants et les artefacts. Les réseaux sociaux offrent les possibilités d'une autre vie, simulacre qui est au cœur de la crise de la représentation (Bougnoux, 2006). C'est bien cela que mes chroniques éprouvent. Cette existence de réalité brouillée que Jean Baudrillard appelle un « vertige de réalité » (Baudrillard, 1970) naît de cette expérience entre vérité et fiction. La photographie ci-dessous témoigne de cette ambiguïté, elle représente ma chambre réelle photographiée lors d'un voyage dont j'ai fait une chronique.

Figure 7 – Photo prise dans ma chambre lors d'un voyage



En second lieu, la porosité des frontières est un prétexte afin de montrer l’emprise des industries du numérique sur nos vies. Ces dernières reconfigurent nos façons de voir, d’écrire, de lire, de consommer, de comprendre et d’appréhender le monde. Tout semble rendu visible, lisible puisque même les photographies les plus intimes peuvent être publiées aux yeux de tous, en un clic. Les réseaux sociaux produisent des histoires fragmentées qui accentuent l’effet d’intimité et de proximité. Cette énergie « intimiste » j’ai cherché à l’explorer par une démarche de recherche qui s’effectue dans une pratique de détournement des plateformes vers la chronique. Cette « essoreuse numérique » (Bougnoux, 2006) en tant qu’outil de diffusion massive et instantanée brouille constamment les frontières entre vie réelle et vie fictionnelle : « notre démocratie de masse incite chaque individu à revendiquer sa scène » (Bougnoux, 2006). Replacée la chronique numérique dans « ces lieux d’affaissement de la représentation » (Escande-Gauquié, 2015) que sont les réseaux sociaux, pose la question de l’écriture de l’intime qui désigne un espace censé être « le siège de la pensée, de l’action, du désir, du jugement » (Kompanietz, Roulin, 2019 : 15) et renvoie à la part du privé et du secret. En littérature, « l’intime existe que lorsqu’il est formulé, partagé, ou exposé à un autre, qui peut être simplement soi » (Kompanietz, Roulin, 2019 : 15), il est « un retranchement qui trouve à s’exhiber » (Kompanietz, Roulin, 2019 : 15). A titre d’illustration, la romancière Georges Sand dans son autobiographie *Histoire de ma vie* livre « son intimité au monde, au jour le jour, comme un feuilleton du quotidien » (James, 2004 : 31). Les écrits de cette écrivaine révèlent « au plus grand degré, sa grande force et sa grande faiblesse : son inégalable capacité d’improvisation et, peut-on dire, son très particulier manque de véracité » (James, 2004 : 31). Henry James s’étonne que la romancière dans cet ouvrage n’ait « ni l’agrément de la vérité, ni

l'agrément de la fiction » (James, 2004 : 31). Pourquoi ? Parce que précisément Georges Sand livre consciemment des pans entiers de sa vie intime qu'elle fictionnalise en ayant un très bref trait d'exactitude. La romancière ne se cachait pas, par ailleurs, de s'inspirer largement de sa vie vécue pour écrire ses romans. Alexandre Dumas fils le décrit très bien : « elle passait ainsi quelques heures à regarder autour d'elle, à méditer, à contempler. Elle recueillait les impressions, elle absorbait l'univers, elle plongeait dans la nature ; et la nuit, elle convertissait toute cela en une sorte d'*émanation* » (James, 2004 : 31). Les désespérances qui émanent de ses écrits sont « des feuillets tombés des tourments inégaux de la vie de Georges Sand » (Diaz, 2019 : 132). Ce petit détour par Georges Sand, écrivaine précurseuse des écritures de l'intime, montre combien ce « désagrément » entre fiction et réalité, intime et public, est propre à la chronique intimiste qui amène aussi à jouer avec le réel. Les réseaux sociaux sont autant plus des lieux d'expression de l'intime que le cadre d'énonciation le sollicite (profil, amis, etc.). J'aurais pu d'ailleurs écrire en exergue de mon profil *Apoline* cette phrase inspirée de Georges Sand : « Ceci n'est pas ma vie, je raconte ici une histoire intime. L'humanité a son histoire intime en chaque homme et en chaque femme » (Diaz, 2019 : 133).

Pour conclure, je poserai une question, comme une ouverture, du « chercheur et ses doubles » (Sandra Delcourt, Katia Scheller et Vanessa Theodoropoulou, 2016 : 8) avec cette idée de comprendre comment un savoir scientifique peut-il alimenter une recherche en art ? « La recherche artistique qui se distingue des champs académiques traditionnels par ses méthodes de production, de documentation et de diffusion serait celle d'élargir, d'enrichir notre compréhension des sujets, des objets par de la pratique artistique en soi » (Delcourt, Scheller, Theodoropoulou, 2016 : 7). Si la figure de l'artiste-chercheur est largement reconnue et légitimée en art, celle du chercheur-artiste a émergé plus tardivement dans le milieu académique. Selon ces auteurs, du point de vue du chercheur, cette expérience de « recherche en art » (Delcourt, Scheller, Theodoropoulou, 2016 : 8) pourrait accroître l'expérience, le savoir et le savoir-faire, par le biais de l'action, de la pratique et l'appréhension sensorielle et créative. L'hypothèse d'un dédoublement du chercheur est alors circonscrite dans un champ de savoir, de méthodologie, d'épistémè, de pratique, de connaissances sur lesquels il peut déplacer, remanier et reconstruire ses interrogations par une « recherche en art ». Le phénomène de rencontre entre recherche et art commence plus largement à innover des laboratoires scientifiques. Surtout en Histoire de l'art mais aussi en Humanités où les clôtures épistémologiques et l'herméneutique de recherche font se rencontrer recherche et création artistique dans certains projets. Les deux étant producteurs d'un savoir et de pratiques de

recherche, la transformation d'un pan de la recherche en art s'institutionnalisent alors comme en attestent des programmes anglo-saxon PhD in studio art ou Creative art-doctorates ou en France le collectif de recherche EUR ArTeC porté par la ComUE Université Paris Lumières, pour ne citer qu'eux.

A titre individuelle, je me suis posée la question de comment inscrire cette recherche *Apoline* en art et création dans le cadre académique de l'Université ? J'ai trouvé quelques éléments de réponse. Par la déconstruction de mon essentialisme de chercheuse et en assumant une « subjectivisation » afin de replacer mon savoir scientifique au cœur de la création. Le concept de *poïse* (Etienne Candel, 2020) permet, dans mon cas, d'appréhender la chronique numérique comme une réécriture par rapport à l'usage attendu de la plateforme puisqu'elle agit comme une « rééditorialisation », « une reconfiguration » et une « ré-appropriation » du cadre sémiotique par « une *artistisation* du dispositif vers l'expression littéraire »⁹. Cet « usage littérisant » des réseaux sociaux est destiné à une forme de dédoublement du chercheuse que je suis, ce par l'artification d'un savoir et d'une pratique de recherche moins académiquement convenue.

Bibliographie

- Aïm O. (sept. 2007). Parcours théoriques d'une technologie de la culture : le papier?. *Communication et langage*, n°153, Paris, Armand Colin.
- Aumont J. (1990). *L'image*. Paris, Nathan Université.
- Armengaud F. (2007). Introduction. *La pragmatique*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 3-14.
- Barthes R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- Barthes R. (2002). Variations sur l'écriture. *Œuvres complètes*. Tome 4, texte de 1973, Paris, Seuil.
- Barres P. (2006). *Le cinéma d'animation, Un cinéma d'expériences plastiques*. Paris, l'Harmattan.
- Bougnoux D. (2019). *La crise de la représentation*, La découverte Poche, 2019.
- Candel E. Poétisation des réseaux sociaux, *Communication et langages*, n°203, Mars 2020.
- Candel E. (2005). L'imaginaire du portail : le cas de rezo.net. *Communication et langages*, n°146, Paris, Nathan.
- Christin A.-M. (1995). *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion.
- Delaporte J. *Une médiamorphose : du magazine au site internet - le cas de geo.fr*. Mémoire soutenue en 2010 à Paris 4 Sorbonne - Celsa.
- Delcourt S., Katia Scheller K. & Theodoropoulou V. (2016). *Le chercheur et ses doubles*, B42.
- Deleuze G. (1983). *L'image-mouvement*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Diaz B. (déc. 2019). Alchimiste de la douleur : Gorges Sand et la littérature intime . *Orages, La révolution de l'intime*. n°18, Paris, Atlande.

⁹ Etienne, Candel, Poétisation des réseaux sociaux, *Communication et langages*, n°203, Mars 2020.

- Escande-Gauquié P. & Souchier E. Matières et supports, la bande dessinée dans tous ses états. *Communication et langages, Bande dessinée : le pari de la matérialité*. n°167, 2011.
- Escande-Gauquié P. (2009). Quand la bande-dessinée devient dessin animé : Persepolis. *Hermes*, n°54, CNRS Editions.
- Escande-Gauquié P. & Mouratidou E. (2011). Sin city, de la bande dessinée au film. Parcours intersémiotiques. *Citations I, Citer à travers les formes. Intersémiotique de la Citation*. Harmattan, n°23.
- Escande-Gauquié P. Le storybord comme l'histoire dessinée et destinée d'un film ». *Actes dans le cadre du 8^{ème} Colloque IAWIS/AIERTI - l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image : "Éfficacité/Efficacy"* EHESS.
- Escande-Gauquié P. (2011). Du papier à l'écrit d'écran : l'IBooks. *Le livre produit culturel*, Paris, Editions Orizons.
- Escande-Gauquié P. & Jeanne-Perrier V. (sept. 2012). Contraintes et explorations narratives sur les réseaux sociaux : la case de la bande dessinée dans tous ses pixels. *Actes dans le cadre du II^{ème} Congrès International Bandes Dessinées et Humour Graphique* - Université de Buenos Aires.
- Escande-Gauquié P. Smartphone, réseaux sociaux et gestes performatifs. *Revue MEI*, 2019.
- Escande-Gauquié P. (2015). *Tous selfie*, Paris, François Bourin, p. 123.
- Ethis E. (déc. 2007). Le cinéma cet art subtil du rendez-vous. *Communication et langages : L'énonciation éditoriale en question*. n°154, Paris, Armand Colin.
- Gaudreault A. & Marion P. (avril 2000). Un média naît toujours deux fois. *Sociétés et Représentations*. n°9, CREDHESS.
- Gérard G. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Essais, Seuil.
- James H. (2004). *Georges Sand*. Paris, Mercure France.
- Jeanneret Y. (2007). Les semblants du papier. *Communication et langages : Les pouvoirs de suggestion du papier*, n°153, Paris, Editions Armand Colin.
- Jenkins H. (2006). *Convergence culture. Where Old end New Media Collide*, New-York, Press University.
- Kristeva J. (1969), *Semeiotiké*, Paris, Seuil.
- Morin E. (2018), *Le cinéma, un art de la complexité. Articles et textes inédits 1952-1962*. Paris, Nouveau monde Editions.
- Morin E. (1957). *Les stars*. Paris, Seuil.
- Odin R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles, De Boeck.
- Odin R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble, PUG.
- Paci V. (2012). *La machine à voir, à propos de cinéma attraction, exhibition*, Presses Universitaires Septentrion.
- Shenghui L. (1999). *Transformation et réception du texte par le film*, Bren, Peter Lang.
- Souchier E. & Yves Jeanneret. (1999). Pour une pratique de l'écrit d'écran. *Xoana* n°6.
- Souchier E., Etienne Candel E., Gomez-Mejia G. & Valérie Jeanne-Perrier. (2019). *Le numérique comme écriture, Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin.
- Soulé B. (2007). Observation participante ou participation observante ?. *Recherches qualitatives*, vol.27 (1).
- Soulez G. & Kira Kitsopanidou K. (2015). *Le levain des médias – forme, format, média*, Paris, Harmattan.
- Souriau S. (1951). La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie* n° 7-8.
- Vandendorpe C. (1999). *Du Papyrus à l'hypertexte, essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, la Découverte.

Villeneuve J. (2001). La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : Intermédialité, cinéma, musique. *Intermédialités, Histoire et Théories des arts, lettres et techniques : Raconter*.