



HAL
open science

YouTube, médias et journalisme Ponctuation et domotique des crises : information, résilience et fiducies numériques d'images

Gloria Awad

► **To cite this version:**

Gloria Awad. YouTube, médias et journalisme Ponctuation et domotique des crises : information, résilience et fiducies numériques d'images. Communication, Technologies et Développement, 2022. hal-04282232

HAL Id: hal-04282232

<https://univ-artois.hal.science/hal-04282232>

Submitted on 15 Nov 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.

YouTube, médias et journalisme

Ponctuation et domotique des crises : information, résilience et fiduciaires numériques d'images

Gloria Awad

Université d'Artois

Cet article propose une analyse de la ponctuation effectuée par les acteurs institutionnels dans le cadre de communication domotique des crises, dans une problématique qui articule information, confiance et résilience, à partir d'une approche comparative avec le cadrage médiatique. Il examine également la ponctuation par l'image en tant que médiatisation caractéristique du positionnement de nouveaux appareillages médiatiques numériques, notamment la plateforme YouTube. Il montre enfin la pertinence de la ponctuation en tant qu'opérateur communicationnel de confiance et de résilience domotique en temps de crise ainsi que de fiduciaires numériques d'usage et d'images de l'information.

Mots clés : Ponctuation, Information, Journalism, Crise, Résilience, Image, YouTube

YouTube, Media and Journalism

Punctuation and Internal Crisis: Information, Resilience and Digital Fiduciaries of Images

abstract

This article proposes an analysis of the punctuation performed by institutional actors in the communication of internal crisis, in a comparative approach with the media framing, based on the interconnection between information, trust and resilience. This paper studies equally the punctuation by images as a characteristic médiatisation of the new digital information devices, particularly the Platform YouTube. It shows finally the pertinence of the concept of punctuation as a communicational operator of trust and resilience in internal crisis, with digital fiduciaries of information images.

keywords Punctuation, Information, Journalism, Crisis, Images, Resilience, YouTube

15/02/2022

Introduction

Deux concepts et leur conjonction structurent cette recherche : la ponctuation et l'image. Ils fournissent à cette analyse son ancrage théorique dans une communication fondamentalement ouverte, visuelle et mobile. L'ouverture de la communication est un effet de sens opéré par la sémiotité même de son matériau qui associe comportements linguistique et non linguistique, codification linguistique, normativité culturelle et perceptions ou réceptions individuelles. Cette ouverture est particulièrement mise en lumière par la médiatisation de la communication, son inscription sur des véhicularités technologiques qui permettent une restitution tant de son iconicité que de sa mobilité, en addition à sa discursivité linguistique, dans un arrondissement des identités en acte et en action.

Le concept de ponctuation émerge de l'application des modèles saussurien linguistique et de la théorie mathématique de la communication aux comportements communicationnels non linguistiques, au croisement entre communication interpersonnelle et technologies médiatiques d'enregistrement et donc d'analyse de cette communication. (Winkin, 1981) Le modèle linguistique fournit au concept sa dimension séquentielle de découpage épisodique signifiant dans un flux communicationnel donné. Le modèle mathématique donne au concept sa dimension de rétroaction circulaire distribuée entre les interactants et donc ouverte en spirale avec un feedback continu tout au long du processus de communication. Il en résulte une formalisation du concept de ponctuation en tant que potentialité et faculté pour chacun des acteurs d'un processus communicationnel d'effectuer, d'une part, un découpage de séquences événementielles et, d'autre part, d'attribuer du sens à ces séquences. Cet effet de sens relève ainsi d'une « grammaire de la reconnaissance », ou lecture d'une séquence événementielle donnée, plutôt que de sa production, même si l'une et l'autre sont interdépendantes. (Veron, 1987) La dynamique de la ponctuation est donc celle d'une communication qui ne peut être qu'ouverte et où la confiance est le résultat sinon d'une concordance, du moins d'une prise en compte et d'une reconnaissance des différentes ponctuations effectuées, à partir des justifications, des explications et même des objections qui leur sont ainsi accordées.

Ponctuation et domotique des crises

La conjonction entre ponctuation et image est opérée par l'environnement médiatique numérique actuel, comme d'ailleurs la conjonction entre cadrage médiatique et internationalisation des images a-t-elle été opérée par la globalisation satellitaire et numérique des médias et de la communication, notamment des chaînes satellitaires d'information continue, avec les attentats du 11 septembre et les guerres du Golf. (Awad, 2006) L'une et l'autre correspondent à une mutualisation du champ dans les limites duquel est sélectionné et traité ce qui est retenu comme information, mais à des constructions différentes de cette

information en fonction des différents contextes culturel, politique et économique dans lequel elle est opérée, tout autant que des identités du média qui la diffuse et du public qui la reçoit. Les images des crises exotiques configuraient déjà des « fiducies d'usage » (Awad, 2017) par leur circulation et leur appropriation en réception par les différentes audiences. Les chercheurs en communication de crise distinguent les dimensions domotique et exotique de celles-ci, pour différencier, par exemple, la guerre et le terrorisme des crises internes « sans ennemi », même si le paradigme de la guerre est systématiquement convoqué pour le traitement des crises dans leurs différences. (Zack, 2009 ; Gilbert, 1998 et 1992) La problématique de cet article considère Youtube comme étant le lieu médiatique domotique d'une ponctuation par l'image – de fiducies d'images – et d'une production égérie de la valeur, plutôt qu'un simple « point zéro » (Jenkins, 2013 [2006]) où est seule opérée la production et la diffusion de médias amateurs. Elle s'inscrit dans une perspective d'identification et de positionnement des nouveaux appareillages médiatiques et de leur articulation avec des formes de médiatisation propres qui les caractérisent. L'écologie médiatique actuelle où se conjuguent institutions d'informations médiatiques, en l'occurrence journalistiques, et médias institutionnels d'information, de promotion et d'auto-promotion, ainsi que l'expression d'acteurs tant institutionnels qu'individuels sur les médias socionumériques est le lieu de production de multiples ponctuations des événements critiques ou crises, dont elle permet également la veille. (Balagué, 2013) Il s'agit tout autant de fiducies d'usage, caractéristiques de la postchirographie numérique (Awad, 2017) et définies comme étant la matérialisation par le contact des événementialités sociales et de leur épidémiologie de production et de circulation. (Foucault, 2011 [1970-1971]) La co-construction d'un agenda médiatique ancré dans ces ponctuations se traduirait par une intégration de l'information de résilience à la dimension sociale de la communication de crise, dans ce qui a déjà été qualifié par Eliseo Veron de « sur-information » caractéristique (Veron, 1981).

When a crisis interrupts the slow, ongoing rhythms of communication – scanning the environment, disposing of the day-to-day needs and problems of the system, filing away and sharing the increment of experience – the rate of information flow is enormously increased. A message signals the emergency. Information rushes to and from the point of crisis, which becomes a new focus of attention as the system strives to adjust to the problem. (Schramm, 1965 : 5-6)

Cet article articule ainsi ponctuation et cadrage de l'information, en appui sur un rappel des dimensions archéologiques des médias numériques ainsi que des dimensions sémiotiques fondamentales de l'image que sont sa matériété, sa référentialité et sa publicité dans le sens d'envergure et d'emphase de ses possibilités de perception et de réception, qu'il s'agisse d'un dessin graphique, d'une empreinte photographique ou d'une image numérique de synthèse. Il montre dans un premier temps que l'objectivité de l'image d'information est le fait de sa motivation par son référent, et cela même dès son origine dessinée et gravée d'illustration, avant sa période photographique d'enregistrement fixe ou mobile. Et que cette motivation caractéristique du discours journalistique lui donne franchise et emphase. Aujourd'hui, l'analyse de l'authenticité et de la véracité des images et vidéos numériques constitue l'objet

de projets gouvernementaux et européens. La falsification et le détournement des images sont détectés à partir d'une analyse logicielle des formats. (Maigrot, Kilak, Claveau, 2018) Ce qui permet de repérer des doubles compressions qui indiquent des modifications. Un autre processus s'appuie sur des recherches automatiques appareillées de descriptions et de comparaisons d'images dans des bases de données existantes. Mais cela ne concerne en rien la fabrication ou le détournement de la scène littérale capturée et son insertion dans de nouvelles grammaires numériques qui articulent reconnaissance et connaissance.

Ponctuation et cadrage de l'information

Ainsi la ponctuation est un concept qui rend compte de l'ouverture de tout processus de communication, à fortiori de la communication en temps de crise où elle fournit une nouvelle base au cadrage de l'information en émission. Le concept de cadrage relève de la définition des séquences de la communication dans la vie quotidienne et de leur stratification (Goffman, 1991 [1974] ; Veron, 1981), de la définition de la réalité sociale par la construction de l'information effectuée par les journalistes et leurs sources (Charron, 2000), et de la structuration et la focalisation dans le monde pictural fixe et mobile de la représentation (Barthes, 1994). Dans tous ces cas, ainsi que dans sa dimension de communication organisationnelle de recadrage, il renvoie à la fois à une autorité et à une perspective selon lesquelles est défini et construit le sens de ce qui est représenté. Le cadrage et la ponctuation rendent compte à la fois de l'alternance de la communication de l'information entre émission et réception ainsi que de l'asymétrie de l'autorité sur l'information ainsi communiquée, forte avec le cadrage, faible avec la ponctuation. Ainsi, par exemple, qualifier de fake news certaines informations diffusées par les médias, relève de la ponctuation s'il s'agit d'un tweet de l'ancien président des Etats-Unis et d'un recadrage si cette qualification est produite par une autorité professionnelle compétente. Il en est de même, par exemple, de la qualification de certaines actions de la police de violences policières. L'alternance et l'asymétrie dans la communication de l'information nous permettent ainsi une articulation entre cadrage et ponctuation selon la figure ci-après.

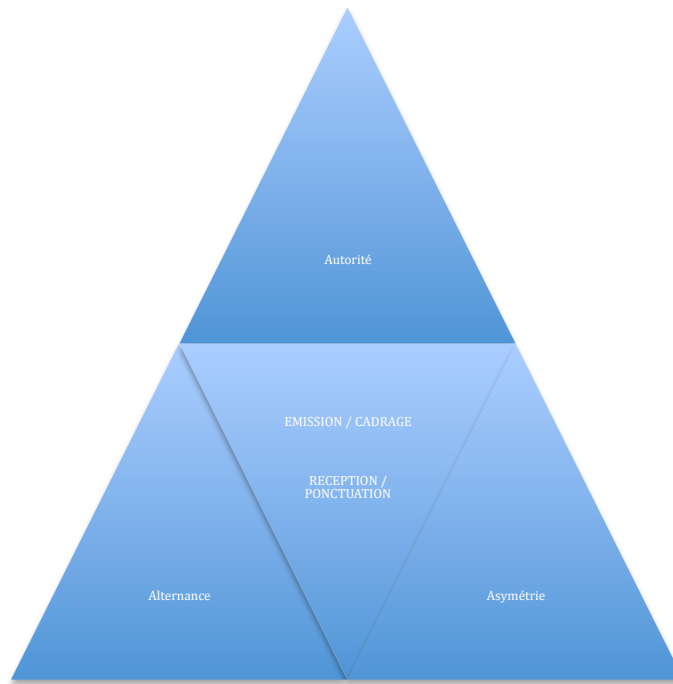


Figure 1 : Articulation entre cadrage et ponctuation de l'information

Le cadrage journalistique de l'information est effectué, tant en périodes de routine que de non-routine, à la fois par les sources institutionnelles et par les journalistes (Gilbert, 1992 ; Ogrizek, Guillery, 1997). Il s'avère en temps de crise insuffisant à arraisonner le sens des séquences événementielles, à en produire le réel, tout autant du fait de leur inscription dans ce qui peut être qualifié de champ de bataille de la communication (information) de crise qu'en raison du renforcement manifeste de l'immémoriale articulation entre l'individuel et le collectif. (Zack, 2009) A cela s'ajoute le fait que l'écologie médiatique actuelle où se conjuguent, comme déjà indiqué, institutions d'information médiatiques, en l'occurrence journalistiques, et médias institutionnels d'information, de promotion et d'autopromotion, ainsi que l'expression d'acteurs tant institutionnels qu'individuels sur les médias socionumériques, est productrice de multiples ponctuations des événements critiques ou crises. Dans cette perspective, avec la pandémie du Covid-19, par exemple, l'annonce télévisuelle du confinement effectuée en mars par le chef de l'Etat français est un cadrage, de même que les multiples conférences de presse successivement organisées par le chef du gouvernement français où les cadrages sont configurés par les multiples experts convoqués, qui reprennent, clarifient, réfutent et expliquent les causes, effets et mesures relatives à la crise sanitaire en ancrage dans une veille stratégique à l'environnement médiatique, tant classique que socionumérique. Alors que l'explosion début août 2020 au port de Beyrouth, au Liban, a été cadrée dans un premier temps comme une catastrophe due à un accident industriel, recadrée par la visite sur place du chef de l'Etat français et ponctuée par de multiples acteurs institutionnels comme une catastrophe liée à un blocage du pouvoir, ainsi qu'à une incompétence et à une corruption des autorités de tutelle. La prise en compte de ces ponctuations, dans leur multiplicité, par les acteurs de la communication publique et par la médiation journalistique est ainsi considérée comme productrice potentielle d'une information

de résilience et d'une restauration de la confiance dont l'agenda dépasserait la sortie de crise limitée à la seule dimension de prévention d'un risque futur. Ainsi que l'indiquent les chercheurs en communication de crise, la « réponse » à une situation de crise inclut de facto la co-construction d'un agenda médiatique dont l'ancrage dans ces ponctuations permettrait une intégration de l'information de résilience à la dimension sociale de la communication de crise.

The National Research Council's studies of disaster identified five stages in society's response to crisis. These are (1) the pre-disaster period, (2) the period of detection and communication of a specific threat, (3) the period of immediate, relatively unorganized response, (4) the period of organized social response, and (5) the long-run post-disaster period when the society is restored to equilibrium and the "permanent" effects of the disaster have been incorporated into it. (Schramm, 1965 : 6.)

Image et effet de sens

Le sens commun désigne avec le mot image des représentations et écritures visuelles comme la photographie, la carte, le dessin, les croquis, les schémas, les plans, les fresques, peintures et autres tableaux, la bande dessinée, la caricature, l'image vidéo et l'image cinématographique, les portraits et autres selfies. Une définition plus spécialisée du terme en fait le socle de la communication humaine, dans ses dimensions tant biologiques cognitives que sociales médiatisées et technologiquement appareillées. Les pensées ou concepts sont ainsi des images ou représentations mentales du monde, de ses objets et de ses sujets. Et les mots sonores de la langue, selon les théories sémiotiques tant peircienne que saussurienne, sont des images acoustiques de ces concepts et pensées. Quant aux représentations sociales, elles sont le lieu dynamique de construction et de réfraction mythologique et imaginaire des acteurs sociaux et des actions sociales.

L'image, effigie concrète, sculptée, dessinée, peinte, gravée, fixe et mobile, ou esquisse, schéma et maquette « utilitaire » plus sémantique qu'esthétique, icône logique et analogique selon la nomenclature peircienne des signes, est « imitation » créatrice du réel. Bien avant le tournant pictural ou pictorial turn (Dubuisson, Raux, 2015), la dimension picturale de reflet identique ou fantasmé et de double imitatif et projeté fonde l'« effet » de l'image en réception. Ainsi, même

Les choses qui nous sont pénibles à voir, quand nous en voyons des images particulièrement réussies par leur précision, nous nous plaisons à les regarder, images d'animaux les plus répugnants, et même de cadavre. (Aristote, Poétique, 1448 b)

Empreinte imitative et simulacre de présence, l'image manifeste ainsi tout autant le contact motivé à un référent que la perte de ce même contact, notamment du fait de sa commutation médiatisée (Didi-Huberman, 2008). Média, ou message-médium dans le sens McLuhanien du terme, l'image est le lieu de contact et donc de coagulation et d'effectuation d'une

communication médiatisée qui implique tout autant son ou ses émetteurs, son ou ses récepteurs et son ou ses référents.

La matérialité sémiotique de l'image – quels qu'en soient les techniques et les supports dans leurs « transferts » successifs (Berthier, 2005) –, se constitue de points, de lignes et de couleurs, auxquels s'est ajouté le mouvement depuis les débuts du siècle dernier. Le jeu de l'image en tant que « donnée mimée » ou projetée serait ainsi

Celui d'une appropriation magique : la quasi-observation d'un « objet-sujet » qui ne nous échappe plus, ou encore le mensonge d'une fantastique de l'absence, que nous conjurons et que nous nous efforçons de rendre présente (au sens de présentifier) ? (Dagognet, 1984 : 42).

Points et lignes constituent également la substance ou matériau des signes de l'écriture, notamment avec les pictogrammes, réalisations graphiques à fort degré d'iconicité : il figurent les objets du réel par analogie. L'apparition de l'idéogramme, forme plus abstraite et simplifiée, marque le passage à l'écriture phonétique, à la codification alphabétique de l'écrit. C'est ainsi que dans son traité classique de la peinture, Leon Battista Alberti indique qu'une représentation visuelle, en l'occurrence picturale, est une composition structurée par des points et des lignes, le point étant le signe le plus indivisible qui soit et, comme l'indiquait déjà Boece, il est le principe de la ligne et de l'intervalle, tout en n'étant ni une ligne ni un intervalle. (Alberti, 2019 [1435]) Il en est de même pour l'image pliée aux règles des machines à communiquer, avec le grain d'une photographie, les points de balayage de l'image télévisuelle ou les pixels numériques. Aux débuts du siècle dernier, en plein essor de la l'image photographique fixe, mobile, sonore et en couleurs, Lazlo Moholy-Nagy distingue la technicité de base de la composition des couleurs et des jeux de lumière dont l'opérativité est comparable aux sonorités musicales acoustiques et la composition de représentation proprement dite qui associe ces matières premières avec des substrats de la culture, de l'expérience et de la créativité des compositeurs. (Moholy-Nagy, 1987 [1929])

La sémiotique peircienne permet de rendre compte de la question complexe de la référentialité de l'image. Charles Sanders Peirce distingue trois grands catégories de signes en fonction du type de relation qui existe entre le representamen, la face perceptible du signe, et l'objet du signe, ou le représenté. Il s'agit de l'icône, l'index et le symbole. (Peirce, 1978 [1868]) Selon Peirce, une icône est un signe lié à son objet par une relation logique ou analogique de ressemblance. L'index ou indice est lié physiquement à son objet. Enfin, le symbole selon Peirce, comme d'ailleurs selon Saussure, est lié à son objet par une convention, une loi, une habitude. Les signes de la langue sont des symboles. L'image photographique, qu'elle soit argentique, filmique ou numérique, a été qualifiée d'indicielle en raison de son opérativité technologique motivée qui en fait le résultat d'une empreinte transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. Ce que Roland Barthes avait qualifié par le « cela a été » du message photographique et qui s'appuie sur une captation de scènes du « réel

littéral » (Barthes, 1994) dont les signes ostentatoires ainsi montrés, présentés et représentés, sont les corps, les objets, les lieux, dans leur plasticité, leur agencement et leur mouvement.

En tant que technique de reproductibilité mécanique, selon l'expression de Walter Benjamin, la presse apporte à l'image sa répétabilité et sa réitérabilité ubiquitaires, son omniprésence par reproduction et dissémination. Plutôt qu'une perte de l'aura des images comme œuvres, tel que le déplore Benjamin avec ce passage aux arts graphiques mécaniques ou industriels (Benjamin, 2003), la presse démultiplie la visibilité des images et cette démultiplication même apporte à l'original, qu'il soit connu ou inconnu, une aura tout aussi inédite, du fait de son insertion en réception dans « la vie de centaines de millions de gens sur toute la planète » (Heinich, 2012). L'image télévisuelle cadrée en émission avait constitué, avant le numérique, un enjeu de pouvoir et d'influence du fait de la réception massive que lui assuraient les chaînes de télévision qui dominaient alors le champ médiatique. Walter Lippmann indiquait à ce propos :

Networks, which are few in number, have a virtual monopoly of a whole medium of communication. The newspapers of mass circulation have no monopoly of the medium of print. A virtual monopoly of a whole medium of communication is not something a democratic people should blithely ignore. (Walter Lippmann, cité par Goldstein, 1989 : 70)

Les médias numériques portent à une dimension inédite cette visibilité, à laquelle ils ajoutent aussi une disponibilité à la demande. L'écriture vidéographique fait partie des panoplies numériques des médias classiques, tout comme des pure players, les deux opérant des choix de publication associant ou privilégiant sémioticités discursives linguistiques et/ou audiovisuelles mobiles en addition à des visibilités réticulaires sur les pages Facebook (Meta) ou les fils Twitter, par exemple. Ce qui a fait du smartphone un nouvel outil d'écriture vidéographique de presse et du numérique. (De Loynes, 2015 ; Desormeaux, 2015). L'image, qu'elle occupe les espaces des journaux et réseaux d'information ou les parois, les vitraux et les cadres imposants, n'est pas, selon l'expression de Michel Foucault, « une pure vision » « dont les significations muettes et indéfiniment vides devraient être libérées par des interprétations ultérieures », mais elle est « toute traversée par la positivité d'un savoir ». (Foucault, 1969 : 253)

Le journalisme et l'empirisme des images

Dans une formule classique encore célèbre, Hubert Beuve-Méry indiquait à l'occasion d'une précédente mutation de l'écologie médiatique que la radio annonce l'événement, la télévision le montre et la presse l'explique. Il s'agissait pour le fondateur du *Monde* de saisir la portée des bouleversements qui affectaient alors l'espace public médiatique. Plutôt qu'une théorisation de ces changements, ce diagnostic effectué par le directeur du *Monde* avait pour

objectif de repositionner le support, jusqu'alors quotidien de référence, dans la panoplie médiatique du moment.

Pour autant, tout un courant de recherche s'était attelé, dès les débuts du siècle dernier, à rendre compte de l'articulation entre outillages technologiques, formes et formats de médiatisation, et médiations ou constructions médiatiques de la réalité. Ainsi le Canadien Harold Innis mettait-il en lumière les « biais » de la communication en articulant médias, formes et formats médiatiques, culture et savoirs, notamment l'essor du roman et de la nouvelle et l'institution du journal en tant qu'objet médiatique. (Innis, 1964 [1951]) Plus proches de nous, les théories du cadrage médiatique relèvent d'une perspective similaire, ancrée dans l'extension du système médiatique audiovisuel et la multiplication des acteurs participant à la configuration de ses fables ou intrigues et donc de ses récits. De même, la différenciation et le positionnement du journal en tant qu'objet médiatique dans le continuum numérique se sont effectués par un ancrage transversal, tous supports confondus, dans la médiation opérée par le journalisme, par opposition aux autres contenus de l'environnement numérique. Ils ont permis l'avènement du constat de l'indexation du réel et du présent configuré par la presse – classique, audiovisuelle et numérique – tant sur le champ dans les limites duquel est sélectionné et traité ce qui est retenu comme information, que sur le contexte culturel, politique et économique dans lequel elle est opérée et sur l'identité du support qui prend en charge sa construction et sa diffusion. Enfin, l'oralité secondaire politique sur les médias socionumériques rend compte de la nouvelle dimension fragmentaire de ces médias, notamment Twitter, et de l'ancrage des fragments dans une nébuleuse sociomédiatique qui les porte et leur donne sens. (Awad, 2020)

En tant que média, la presse, au sens de l'ensemble des journaux quels qu'en soient les supports matériels – de journalisme en tant que médiation – commercialise des contenus ou biens culturels. Ces contenus se différencient par ce que Peirce appelle leur relation à la « totalité des réalités » (Peirce, 2002). Ce qui permet de distinguer trois grandes familles de contenus : le discours de la fiction, le discours de la (auto) promotion et le discours journalistique défini comme étant un discours distancié, objectif sur le réel. Tout comme l'écriture de presse, l'image de presse est ainsi motivée par son référent. Elle est en ce sens objective, et cela même dès son origine dessinée et gravée d'illustration, avant sa période photographique d'enregistrement. Il s'agit d'une objectivité visuelle que Benjamin, paraphrasant Goethe, avait qualifiée d'« empirisme tendre » qui, déjà avant la photographie de presse, aspirerait « l'aura du réel » (Benjamin, 2012 [1931]), en tant qu'illustration visuellement narrative et non pas en tant qu'enregistrement indiciel d'un déjà-là. Ainsi les nombreuses photographies prises pendant la guerre de Sécession par le photographe américain Mathew Brady n'ont pu être publiées par un certain nombre de journaux et périodiques américains à cause de leur manque d'équipement pour reproduire lisiblement les photos. C'est la raison pour laquelle les artistes de guerre, plutôt que les photographes de guerre, se sont alors multipliés notamment dans les journaux illustrés. Ainsi, environ 80 artistes dessinateurs étaient employés par la presse et plus de 3000 dessins de « batailles,

sièges, bombardements » ont été publiés pendant les quatre années de guerre (Knightley, 1975).

Quant à la caricature de presse, elle

Entre dans les yeux et remue ce qu'il y a de plus sensible en nous, l'imagination, elle est intelligible, elle arrête au passage ... et nous force à la regarder aux vitrines où elle est suspendue. (Francisque Sarcey, cité par Mollier, 2004 : 52)

La presse d'opinion la mobilise dans les batailles d'images, le plus souvent politiques. Ce qui relève encore aujourd'hui de sa pratique journalistique. A tel point que le législateur avait interdit en 1852 la publication de la caricature d'une personne sauf autorisation expresse de sa part. (Mollier, 2004) La plupart des titres de presse auraient alors trouvé avec les Comics et la bande dessinée de fiction, une autre capitalisation du dessin de presse, parallèlement à l'avènement de la photographie. (Waugh, 1991 [1947])

Cette pratique journalistique de l'illustration dessinée relève de la multimodalité caractéristique, dès le départ, du discours journalistique où s'imbriquent par collage dans l'espace du support de presse des textualités multiples, linguistiques, visuelles, et audiovisuelles par la suite. (Awad, 2010) L'image de presse dessinée, tout d'ailleurs comme la photographie par la suite, s'inscrit ainsi dans la continuité de l'adhésion entre imageries visuelles et cultures où circulent les récits écrits et oraux, grands et petits, et les légendes, lesquels sont autant de mythologies qui donnent leur ancrage aux images et auxquelles les images donnent corps selon les rhétoriques culturelles du moment. (Panofsky, 1967 [1939]) La médiation journalistique instaure un impératif de « représentance », c'est-à-dire de vérité, entre l'écriture de presse, qu'elle soit linguistique ou photographique, et son référent. Ce qui transforme en fautes professionnelles, en matière de photo puis de vidéo de presse, les retouches, trucages et autres mises en scènes non rituelles.

Pour autant, nombreuses sont les photographies de presse qui n'ont pas respecté cette obligation de représentance. Les manuels et ouvrages traitant de la photographie de presse évoquent le plus souvent l'image de Joe Rosenthal, prix Pulitzer en 1945, qui montre des Marines hissant la bannière étoilée sur l'île d'Iwojima (Thibault-Laulan, 1971), et celle de Robert Capa, prise lors de la guerre civile espagnole et intitulée *The Falling Soldier*, montrant un combattant fauché par une balle (Lavoie, 2017). La photo de Rosenthal ne serait pas une capture instantanée de l'événement, mais une photo faite après-coup, à partir d'une mise en scène fabriquée par le photographe. La photo de Capa, tout aussi mythique, serait également suspectée d'être le résultat d'une mise en scène. A cela, on peut ajouter, entre autres, les images du faux charnier de Timisoara. D'où le paradoxe de la photographie tant fixe que mobile en tant que message, comme le souligne Barthes. Celle-ci est le résultat de sa double écriture en tant qu'enregistrement indiciel et en tant que rhétorique et codification narrative, comme tout autre discours. (Barthes, 1994)

Ponctuations digitales et analogiques

Avant de référer à des systèmes technologiques de médiatisation, les concepts originellement sémiotiques de digital et d'analogique rendent compte de la motivation des signes par leurs référents. Un signe digital est arbitraire, dans le sens où il n'est pas motivé par son référent, comme les alphabets ou les chiffres par exemple. Un signe analogique est lié par une relation logique ou analogique à son référent, par indicialité ou engendrement, par ressemblance ou par contiguïté. La ponctuation associe cette double caractéristique sémiotique, dans la mesure où elle relève des procédures ordinaires d'encadrement qui articulent des multimodalités sémiotiques et des perspectives interprétatives issues du positionnement, de la perception et de la compréhension des acteurs. (Marin, 1994)

Persistent shortsightedness, selectivity, and tolerated contradiction are usually not so much signs of perceptual weakness as signs of strong intention to protect certain values and their accompanying institutional forms. The current gaps in research in risk perception can be used as a paradigmatic example. (Douglas, 2003 [1985] : 2-3)

L'intérêt inédit de la ponctuation se trouve sans doute dans sa matérialisation technologique numérique tardive en tant qu'effet de sens en reconnaissance ou en réception. Les approches idéologiques déjà évoquées du cadrage médiatique ont insisté sur l'hégémonie dont il est producteur dans le processus de construction de l'agenda médiatique et donc de construction de la réalité sociale. La multidirectionnalité des médias socionumériques, tant en émission, qu'en réception, leur instantanéité inédite et leur facilité apparente d'écriture postchirographique, associant sémioticités linguistique, sonore et visuelle, en fait des lieux de ponctuation par des acteurs à faible capital en autorité, en légitimité et en reconnaissance tout autant qu'un lieu stratégique de pratiques tant médiatiques qu'institutionnelles et professionnelles d'information et de communication. C'est ainsi que

YouTube est devenu le symbole par excellence des sites de production alternatifs, qui offrent un cadre dans lequel il est possible de débattre des évolutions en cours. Ensuite, YouTube fonctionne comme une archive médiatique, où des curateurs amateurs fouillent l'environnement médiatique à la recherche d'informations et les tiennent à la disposition d'un large public. (Jenkins, 2013 [2006] : 313)

La généalogie de la plateforme de vidéodiffusion permet d'éclairer le double outillage, technologique et sociocognitif, de l'articulation entre pratiques amateurs et pratiques professionnelles et semi-professionnelles. En effet, l'objectif de départ de la plateforme fondée par trois anciens employés de Paypal était plus technologique que culturel : il s'agissait de permettre le transfert des images mobiles par des non experts en leur permettant

de télécharger, de publier et de visionner des vidéos grâce à un interface d'usage facile. (Burgess, Green, 2018 [2009]) L'imaginaire des médias socionumériques met l'accent sur les pratiques profanes et communes qui en sont non seulement caractéristiques, mais qui en constituent l'ancrage opérationnel. Comme l'indiquent les chercheurs du numérique, celui-ci s'est construit sur un usage paradoxal associant profane ou amateur, professionnel et institutionnel. Ils considèrent l'usage libre et ouvert comme étant un « appel à la foule » et une « intégration en aval » de l'innovation vers « le service final des biens » (Williamson, 1994), qui a permis le développement du numérique et de ses plateformes avec les contenus générés par leurs utilisateurs, par appropriation des équipements et applications proposés et leur ancrage dans la vie quotidienne des usagers connectés, ainsi que par correction et évolution progressive de leur implémentation. Il est intéressant de rappeler l'« exemple de premier type » à cet égard qu'a été le film photographique Kodak, développé à la fin du dix-neuvième siècle pour remplacer les plaques de verre des photographes, mais porté à ses débuts par le marché amateur. (Williamson, 1994) Ce qui pourrait être comparé également aux équipements sans fil d'émission et de réception et leur appropriation par des amateurs, puis par des institutions, des semi-professionnels et des professionnels dans les premiers temps de la radio ou « Wireless Age », aux Etats-Unis.

Radio's first incarnation, however, was not as entertainment broadcasting, and radio listening was not the first leisure use of radio. (...) Some amateurs not only used the wireless to talk to each other but also to make announcements and play music recordings for anyone listening. (...) Numerous others soon followed. Broadcasting mushroomed in 1922. (...) Churches, high schools, newspapers, theatres, garages, music stores, department stores, electric shops installed sending sets and began broadcasting phonograph music, talk and anything else. (Butsch, 2000 : 174)

Tout comme pour les autres réseaux socionumériques, le modèle économique caractéristique de la plateforme a servi d'assise à la transformation de YouTube en un media désormais institutionnel avec un modèle associant abonnés, acteurs professionnels et semi-professionnels, médiatiques et institutionnels et dont l'opérativité s'effectue avec le format chaîne. Ce format se distingue du format site ou portail, caractéristique de la présence des différents acteurs sur le web, ainsi que des formats page Facebook ou fil Twitter.

Format denotes a whole range of decisions that affect the look, feel, experience, and working of a medium. It also names a set of rules according to which a technology can operate. (...) The format is what specifies the protocols by which a medium will operate. This specification operates as a code – whether in software, policy, or instructions for manufacture and use – that conditions the experience of a medium and its processing protocols. (Stern, 2012 : 7-8)

La vidéo et le streaming sont caractéristiques de l'opérativité de tous les médias socionumériques, y compris des médias classiques qui sont présent sur ces réseaux, avec d'autres formes sémiotiques qui encodent la substance de l'information, selon l'expression du sémioticien Louis Hjelmslev. En appui sur les travaux de Saussure, Hjelmslev considère que tout système de signification comporte deux plans : le plan de l'expression (signifiant) et le

plan du contenu (signifié), chacun de ces plans ayant une forme (le code) et une substance (le matériau). (Hjelmslev, 1985 [1946-1965]) La forme vidéo donne ainsi son ancrage à l'opérativité du format chaîne YouTube : elle en détient « la charge informative » (Barthes, 1994). Ce format peut être défini comme étant celui d'un média numérique identifié qui publie des contenus audiovisuels dans le cadre d'un modèle économique de plateforme, pour une réception le plus souvent faite actuellement sur smartphone. Cette définition s'applique tout autant aux chaînes historiques de télévision présentes sur YouTube qu'aux chaînes des autres médias et autres acteurs institutionnels, professionnels, semi-professionnels et amateurs. Les uns et les autres y capitalisent leur production vidéo en allant à la rencontre et à la recherche de fiducies numériques d'usage et d'images, matérialisées et comptabilisées par les abonnements, les vues et la circulation.

Conclusion

La dimension domotique des crises associe la participation, la collaboration, la coopération tout autant que la compétition et même la concurrence des acteurs, dans des ponctuations ancrées dans leur positionnement et leur statut ainsi que dans l'alternance entre émetteur et récepteur permise par le numérique. Cet ancrage dans des identités et des identifications visibles des acteurs différencie ponctuation et rumeur et montre l'articulation entre le modèle et l'imaginaire originel de la communication numérique et le modèle et la normativité tout aussi originels de la communication directe en face à face, où les acteurs effectuent des ponctuations des séquences événementielles qui rendent compte tant de leur identité que de leur autorité et de leur compétence à co-construire la réalité du cadrage de ces séquences. La ponctuation de crise montre ainsi une correspondance entre l'usage effectif du numérique et son imaginaire démocratique fondateur, où sont associés à la fois liberté, contrôle et consensus.

“We reject : kings, presidents and voting. We believe in : rough consensus and running code.” (Lessig, 2006 [1999] : 2)

Le numérique permet une matérialisation, une représentation et une réception selon le modèle de la longue traîne (Anderson, 2012 [2006]) à cet équilibre instable entre cadrages et ponctuations, caractéristique de l'environnement interne des crises. La plateforme YouTube marque l'avènement d'une libéralisation des images et vidéos d'actualité où les acteurs opèrent avec un format chaîne mis en collection. Ceux-ci y effectuent des productions originales et en collage, « parfois totalement imprévisibles » et « alternatives » (Jenkins, 2013 [2006]), mais systématiquement productrices d'une valeur égérie des images et des identités, du fait même de leurs fiducies numériques d'usage.

Alberti Leon Battista (2019 [1435]), *Di pictura*, Paris, Allia.

Anderson Chris (2012[2006]), *La longue traîne. Quand vendre moins c'est vendre plus*, Paris, Flammarion.

Aristote (2014), *Œuvres*, Paris, Gallimard (La Pléiade).

Awad Gloria (2006), « Globalisation et turbulence. Convergence des formats, différence des cultures », *Communication et langages* n° 147/mars 2006, pp. 47-60.

Awad Gloria (2006), « Al Jazeera : retour de flux entre l'identitaire et l'universel », in Gérard ARBOIT et Michel MATIEN (dir.), *La guerre en Irak. Les médias et les conflits armés*, Bruxelles, Bruylant, pp. 217-234.

Awad Gloria (2017), « Cultures numériques, post-chirographie documentaire et fiducies de code, de réseau et d'usage », in Mohamed Hassoun et al. (dir.), *Le Document ? Cide.20*, Paris, Europa, pp. 217-225.

Awad Gloria (2020), « Journalisme et oralité secondaire : intermédialité, ventriloquie et prospective », *Les Cahiers du Journalisme* 2/5 2020, pp. R71-R80.

Awad Gloria (2010), *Ontologie du journalisme*, Paris, L'Harmattan.

Balagué Christine, « Le nouveau paradigme en marketing généré », in Francis Jutand (dir.), *La métamorphose numérique. Vers une société de la connaissance et de la coopération*, Paris, Editions Alternatives, 2013.

Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2003.

Benjamin Walter (2012[1931]), *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia.

Berthier Annie (2005), « 'Machines à écrire'. Mains, stylets, claviers, souris, une question de transfert », Marc Arabyan, Isabelle Klock-Fontanille (dir.), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 61-70.

Burgess Jean, Green Joshua, *YouTube*, Cambridge, Polity Press, 2018 [2009].

Butsch Richard (2000), *The Making of American Audiences. From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge University Press.

Charron Jean (2000), « La nature politique du journalisme politique », *Les études de communication publique* n° 15, Département d'information et de communication, Université Laval, Québec, 2000, pp. 1-53.

Dagognet François (1984), *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin.

De Loynes Rodolphe (2015), « Une stratégie d'entreprise », et Desormeaux Didier (2015), « La conduite du changement, un travail d'équilibriste », in Jean-Marie Charon, Jacqueline

Papet (dir.), *Le journalisme en questions. Former pour innover*, Paris, L'Harmattan/INA, pp. 39-46 et 63-69.

Didi-Huberman Georges (2008), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit.

Douglas Mary (2003 [1985]), *Risk Acceptability According to the Social Sciences*, London/New York, Routledge.

Dubuisson Daniel, Raux Sophie (éds.) (2015), *A perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Les presses du réel.

Foucault Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Foucault Michel (2011), *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France, 1970-1971*, suivi de *Le savoir d'Œdipe*, Paris, Gallimard/Seuil.

Gilbert Claude (1992), *Le pouvoir en situation extrême. Catastrophe et politique*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Gilbert Claude (1998), "Studying Disaster. Changes in the main conceptual tools", in Enrico L. Quarantelli (ed.), *What is a Disaster? Perspectives on the Question*, London, Routledge, pp. 11-18.

Goffman Erving (1991 [1974]), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

Goldstein Tom (ed.) (1989), *Killing the Messenger. 100 Years of Media Criticism*, New York, Columbia University Press.

Heinich Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.

Hirschman Albert (2011 [1980]), *Les passions et les intérêts. Justifications politiques du capitalisme avant son apogée*, Paris, Quadrige/PUF.

Hjelmslev Louis (1985 [1946-1965]), *Nouveaux Essais*, Paris, PUF.

Innis Harold (1964 [1951]), *The Bias of Communication*, University of Toronto Press.

Jenkins Henry (2013 [2006]), *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin/INA.

Knightley Philip (1975), *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker from Crimea to Vietnam*, London, André Deutsch Limited.

Lavoie Vincent (2017), *L'affaire Cappa. Le procès d'une icône*, Paris, Textuel.

Lessig Lawrence (2006 [1999]), *Code Version 2.0*, New York, Basic Books.

Maigrot Cédric, Kilak Ewa, Claveau Vincent (2018), « Fusion par apprentissage pour la détection de fausses informations dans les réseaux sociaux », *Document numérique* vol. 21, pp. 55-80.

Marin Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard.

Moholy-Nagy Laslo (1987 [1929]), *Painting Photography Film*, Cambridge, MIT Press.

Mollier Jean-Yves (2004), *Le Camelot et la rue. Politique et démocratie au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris, Fayard.

Ogrizek Michel, Guillery Jean-Michel (1997), *La communication de crise*, Paris, PUF.

Panofsky Erwin (1967 [1939]), *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.

Peirce Charles S. (1978 [1868]), *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil.

Peirce Charles S. (2002), *Pragmatisme et pragmaticisme. Œuvres philosophiques I*, Paris, Les Editions du Cerf.

Schramm Wilbur (1965), « Communication in Crisis », in Bradley S. Greenberg, Edwin B. Parker (ed.), *The Kennedy Assassination and the American Public. Social Communication in Crisis*, Stanford University Press, pp. 1-25.

Stern Jonathan (2012), *MP3 The Meaning of a Format*, Durham and London, Duke University Press.

Thibault-Laulan Anne-Marie (1971), *L'image dans la société contemporaine*, Paris, Denoël.

Veron Eliseo (1987), *La sémiologie sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

Veron Eliseo (1981), *Construire l'événement. Les médias et l'accident de Three Miles Island*, Paris, Minit.

Waugh Coulton (1991 [1947]), *The Comics*, University Press of Mississippi.

Williamson Olivier (1994), *Les institutions de l'économie*, Paris, Interéditions.

Winkin Yves (éd.) (1981), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil.

Zack Naomi (2009), *Ethics for Disaster*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers.