

Expérience esthétique de l'œuvre architecturale médiatisée : les nouveaux territoires de la communication

Patrizia LAUDATI,

Professeure en Sciences de l'Information
et de la Communication,
Laboratoire DeVisu – UPHF Université Polytechnique
Hauts-de-France
patrizia.laudati@uphf.fr

La présence des artefacts architecturaux dans l'espace virtuel numérique, engendre des nouveaux territoires de communication, dans lesquels se concrétisent les relations entre concepteur, image et récepteur. Nous nous intéressons à l'effet de présence de cette image, permettant de mieux saisir l'expérience sensible du récepteur dans l'espace numérique, en postulant que le processus de réception coïncide avec le parcours expérientiel accompli par le récepteur, lorsqu'il entre en relation avec la représentation visuelle de l'œuvre architecturale, via le dispositif technique. L'objectif de notre contribution est d'explorer ces nouveaux territoires de la communication de l'architecture, par une approche plurielle et à travers le prisme de l'expérience esthétique (comme expérience du sensible). Nous essayons de comprendre les paradigmes sous-jacents au processus expérientiel et proposons pour cela un modèle possible de structuration des différentes étapes séquentielles et diachroniques de l'expérience.

Mots-clefs : EXPÉRIENCE SENSIBLE, IMAGE MÉDIATISÉE, RÉCEPTION MÉDIATISÉE

The presence of architectural artefacts in the digital virtual space, generates new communication territories, in which the relationships between designer-image-receiver are concretized. We are interested in the effect of the presence of this image, allowing a better grasp of the sensitive experience of the receiver in the digital space, by postulating that the process of reception coincides with the experiential path accomplished by the receiver, when he enters into relation with the visual representation of the architectural work, via the technical device. The aim of our contribution is to explore these new territories of architectural communication, through a plural approach and through the prism of aesthetic experience (as experience of the sensible). We try to understand the paradigms underlying the experiential process and propose a possible model for structuring the different sequential and diachronic stages of experience.

KEYWORDS: SENSITIVE EXPERIENCE, MEDIATIZED IMAGE, MEDIATIZED RECEPTION

1. La représentation de l'architecture : l'image numérique

Nous assistons aujourd'hui à une hybridation de la culture architecturale, due à l'intégration des dispositifs techniques tant dans les outils de conception et de visualisation (scanners 3D, maquettes numériques, BIM, etc.), que dans les pratiques d'usage (traitement de l'information, échange de données simultanément ou différé, exploitation de la maquette numérique, etc.). Désormais, l'image numérique remplace les documents techniques papier, comme les plans d'architecture 2D et leurs représentations 3D, avec des images de plus en plus réalistes et précises du projet réalisé ou à réaliser (Figure 1), à destination d'un public destinataire hétérogène.



Figure 1 : Représentation 3D d'un projet architectural

La question n'est pas ici celle de la production de ces images, de leur fonctionnalité, ou de leurs modes de représentation, mais bien celle de leur circulation et de leur réception. Nous ne nous intéressons pas non plus, à l'analogie de l'image vis-à-vis de l'architecture représentée, mais plutôt à l'effet de présence de cette image, permettant de mieux saisir l'expérience sensible du récepteur dans l'espace numérique. Nous considérons que le processus de réception coïncide avec le parcours expérientiel accompli par le récepteur, lorsqu'il entre en relation avec la représentation visuelle de l'œuvre architecturale, via un dispositif technique. L'expérience d'un objet médiatisé se différencie de l'expérience d'un objet présent dans le monde physique, par sa dimension « dédoublée » (Barboza, 2006), entre la praxis du dispositif et l'expérience réflexive de la représentation numérique.

Les modalités de représentation numérique opèrent un changement du paradigme de l'expérience de l'œuvre architecturale, par le récepteur, qui ne peut plus se limiter à la coprésence, mais se manifeste aussi dans d'autres modalités de réception « in absentia » tant sur le plan synchronique que diachronique. En d'autres termes, il ne s'agit plus pour l'individu de faire une expérience directe de l'œuvre architecturale dans un espace physique, mais bien une expérience médiatisée à travers des dispositifs techniques, dans l'espace numérique. L'architecture (œuvre conçue ou produite par un concepteur) se livre sur la toile, envahit les réseaux, se donne à voir à un récepteur, en se mettant en scène, en lui fournissant de nouvelles modalités d'appréhension de l'objet perçu ainsi que des expériences inédites de l'espace architectural dématérialisé. Ce qui reste « in praesentia » avec le récepteur - que ce soit dans le moment présent ou de manière différée-, n'est plus l'œuvre elle-même, dans sa matérialité, mais sa maquette numérique, voire sa représentation visuelle : l'*eikôn* de Platon, l'image qui rend présent l'absent (ce qui a été, ce qui est ou ce qui pourra être).

La présence des artefacts architecturaux dans l'espace virtuel numérique, engendre ainsi des nouveaux territoires de communication dans lesquels se concrétisent les relations entre concepteur-artefact-récepteur.

L'objectif de notre contribution est d'explorer ces nouveaux territoires de la communication de l'architecture, par une approche plurielle et à travers le prisme de l'expérience esthétique (comme expérience du sensible) que le récepteur fait de l'œuvre architecturale, voire de sa représentation visuelle dans l'espace numérique.

2. L'espace dialectique de la représentation architecturale : entre production et réception

Afin de mieux saisir les modalités d'appréhension des territoires de la communication, nombreux travaux ont adopté une approche soit communicationnelle (Habermas, 1962 ; Proulx, 1994) ; soit poétique (Bachelard, 1957 ; Sansot, 1971 ; Riffaterre, 1983), soit sémiotique (Fontanille, 2008 ; Davallon, 2011), soit politique – en tant qu'idéologie de la socialité – (Quéré, 1992 ; Paquot, 2009), etc. Toutes ces approches ont un dénominateur commun : l'étude du sensible, voire de l'émotionnel, de ce réseau invisible rendu visible soit par la matérialité de l'objet avec lequel le sujet entre en relation, soit par le système de relations induites entre sujets. La relation sensible qui s'instaure entre l'objet de la perception et celui qui en fait l'expérience, correspond au stade de la refiguration, développé par Ricoeur (1983). Nous reprenons ici le parallélisme proposé par Paul Ricoeur dans Temps et récit (1983–1985), entre architecture et narrativité ; considérant ainsi la représentation de l'architecture comme une opération « configurante », croisant espace et temps à travers le récit de l'image. En d'autres termes, l'architecte configure l'espace et le temps, à travers l'image qui inscrit, à travers ses formes, la dialectique entre mémoire (présent du passé), attention (présent du

présent) et attente (présent du futur) (Augustin, 1962). Ces temps racontés à travers l'espace représenté du projet, se donnent à voir et à lire par un récepteur. Le récepteur fait donc l'expérience de l'image architecturale en la refigurant, à partir de ses propres connaissances et de ses propres attentes ; la lecture de l'œuvre agit à son tour sur le récepteur, en transformant son expérience par effets de capitalisations successives.

Nous nous livrons ici à un essai théorique d'articulation des concepts et paradigmes sous-jacents aux différentes approches évoquées, en utilisant comme fil rouge, selon une vision phénoménologique de la perception, l'expérience sensible de l'image architecturale numérisée. L'articulation des concepts évoqués, permet ainsi de structurer les différentes étapes séquentielles et diachroniques de l'expérience et d'ouvrir des pistes pour déterminer les catégories d'analyse afin de les rendre opératoires. Bien évidemment, les périmètres de chaque étape ne sont pas figés ni imperméables et leur séparation n'est que le résultat d'un artifice méthodologique, orienté afin de mieux comprendre le processus expérientiel de la réception.

Nous nous positionnons du côté de l'instance des publics et analysons ainsi la réception des projets architecturaux médiatisés, comme formes esthétiques et sensibles, donnant lieu à de nouvelles expériences.

Nous proposons alors de déplacer l'expérience esthétique, du processus créateur du concepteur à l'acte de « fabrication » du récepteur ou, pour utiliser une expression de Serge Proulx, du consommateur culturel (que nous pouvons ici assimiler au consommateur d'images architecturales) : « *La consommation est définie comme un autre type de production – rusée, dispersée, silencieuse, qui s'oppose ou négocie avec les messages de (...) l'instance de production* » (Proulx, 1994 : p. 174). Cela signifie deux choses : (i) que le message offert par la représentation visuelle de l'œuvre architecturale, est transformé à travers l'acte même de sa consommation ; (ii) et que cette consommation de l'œuvre s'opère dans un contexte de quotidienneté qui exclut toute uniformité de réponse de la part des récepteurs (De Certeau, 1980).

Si l'on transpose ici le schéma triadique que Rastier (1989) applique à la compréhension dialectique du phénomène de la télévision, alors trois dimensions sont prises en compte : (i) les pratiques de production (la conception/création et la réalisation de l'œuvre par l'architecte) ; (ii) les pratiques de réception « *qui se réalisent dans le contexte d'une vie quotidienne marquée par l'inattendu et l'hétérogène autant que par les mythes et les rituels* » (Proulx, 1994 : 191) ; (iii) le texte médiatique (dans notre cas, celui-ci coïncide avec la représentation graphique numérique de l'œuvre architecturale) qui représente l'espace d'articulation entre production et réception. Cet espace est le cadre dans lequel se déploie l'expérience médiatisée du récepteur/consommateur via l'usage de dispositifs techniques (ordinateurs, tablettes, etc.).

Notre approche par l'expérience esthétique du récepteur, permet de l'aborder non pas dans l'objectif d'en analyser les pratiques, mais plutôt de saisir les processus de construction de sens émanant de ces pratiques, dans un contexte de quotidienneté. Si l'on se focalise sur les aspects comportementaux de l'interprétation des signes visuels, Peirce considérerait que l'interprétation est conditionnelle, c'est-à-dire que nous interprétons les signes selon une règle, une habitude : l'habitude d'attribuer une signification particulière à un signe donné dans un contexte qui nous est familier.

Nous postulons alors que la quotidienneté d'une pratique, permet une familiarisation, voire des habitudes non pas à une œuvre spécifique, mais aux codes de lecture constituant le bagage cognitif qui en facilitera la compréhension (Groupe μ , 1992 ; 2001).

Le choix de la quotidienneté, restreint automatiquement le choix du type de public auquel nous faisons référence, un public « consommateur » qui a l'habitude de regarder et d'interagir avec l'architecture et ses représentations numérisées : architectes, enseignants en art et en architecture, étudiants en architecture et urbanisme, amateurs, etc.). Ce choix nous amène à exclure les publics novices pour lesquels le processus de compréhension devrait commencer par une phase préalable d'apprentissage des codes, du degré zéro de la représentation (pour paraphraser le degré zéro de l'écriture de Roland Barthes). Nous partons ainsi du postulat que les publics étudiés possèdent déjà le bagage cognitif nécessaire pour la compréhension immédiate de la représentation de l'œuvre (de ses significations conventionnelles), ce qui nous permet de nous concentrer sur le processus de construction de sens de cette dernière. Ainsi, nous proposons de re-parcourir le cheminement interprétatif de l'œuvre architecturale, emprunté par le récepteur (le parcours génératif de la réception), à partir de la perception de la représentation affichée à l'écran du dispositif numérique (ordinateur, tablette, smartphone, borne interactive, etc.). Ce cheminement est un parcours expérientiel permettant de relier les deux termes de la relation : le récepteur et l'œuvre architecturale et, au travers de celle-ci, de conduire le récepteur dans l'espace du producteur, en lui faisant partager dans un espace-temps donné, l'univers sémantique de ce dernier, en modalité synchrone ou différée.

Nous pouvons alors définir cet espace de présence de l'œuvre, comme un espace d'articulation entre deux univers sémantiques : un espace dialectique, voire un nouveau territoire de la communication entre récepteur et producteur. Dans la Figure 2, sont représentés les trois espaces : celui du producteur de la représentation architecturale Pr (le producteur de l'image numérique peut ne pas être le concepteur du projet représenté) ; celui du récepteur Rc ; et celui de la représentation de l'œuvre architecturale ROA qui relie les deux (Figure 2).

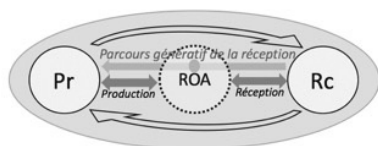


Figure 2 : L'espace dialectique de l'œuvre : entre production et réception
(Source : Patrizia Laudati)

3. La réception de l'œuvre médiatisée, à travers son expérience esthétique

Toute représentation graphique est le résultat d'une création artistique, c'est-à-dire d'un processus de conception qui aboutit à la réalisation d'une image ayant ses propres caractéristiques esthétiques, techniques et fonctionnelles. L'image architecturale occupe l'espace de l'écran qui l'enveloppe et qui constitue le point de départ de l'expérience du récepteur. Selon une approche phénoménologique de la perception (Merleau-Ponty, 1945), l'expérience physique est avant tout sensible ou esthétique, au sens premier donné par la linguistique à l'adjectif *aisthētikos* (qui peut être perçu par les sens), c'est-à-dire que son appréhension s'opère à travers les cinq sens (six, si l'on considère aussi la kinesthésie, le mouvement du corps dans l'espace, bien qu'ici les mouvements soient simulés virtuellement). Ensuite, l'expérience sensible est aussi sémantique ou affective, basée sur le sens (au singulier), c'est-à-dire sur la relation empathique qui s'instaure entre le sujet et l'objet perçu et qui, selon une approche sémio-pragmatique, en oriente la conduite.

L'expérience s'accomplit alors dans une situation de coprésence entre l'œuvre architecturale et le récepteur. « *Le mode d'engagement des individus dans une situation d'interaction est réglé par un cadre de participation (...) qui attribue à chacun des rôles situationnels* » (Goffman, 1987 : 137–147). Le parcours expérientiel du récepteur dépendra donc de la situation dans laquelle s'opère l'expérience, de son degré d'engagement par rapport à l'image perçue (son intérêt esthétique et fonctionnel, son utilisation, etc.), et de l'objectif visé : de la simple exploration visuelle jusqu'à la manipulation en vue d'y apporter des modifications, en passant par la compréhension plus approfondie du projet.

L'expérience esthétique est une expérience de la vie commune dans un espace-temps donné, c'est-à-dire une relation interactive avec l'image, qui exploite le répertoire de l'attention, de l'émotion et du plaisir, en puisant dans les ressources cognitives et émotives du récepteur (Schaeffer, 2015).

Nous proposons de relier, par un schéma simplificateur, les différents paradigmes qui permettent de reconstruire pas à pas les étapes de l'expérience esthétique du récepteur, telle que nous venons de la définir : à partir de la poétique, jusqu'au politique, en passant par la sémiotique, la poïétique, la pragmatique et enfin l'éthique (Figure 3). Chacune de ses approches convoque respectivement des concepts clef (mimésis, sémosis, poïésis, praxis, éthos, politiké) qui matérialisent, dans leur ensemble, l'espace dialectique entre producteur et récepteur, voire les nouveaux territoires de la communication. Ces territoires se constituent dans un double mouvement, à la fois séquentiel et circulaire, tant sur l'axe longitudinal (de la poétique au politique et à nouveau à la poétique) et transversal (du producteur au récepteur avec un retour sur le producteur et ainsi de suite).

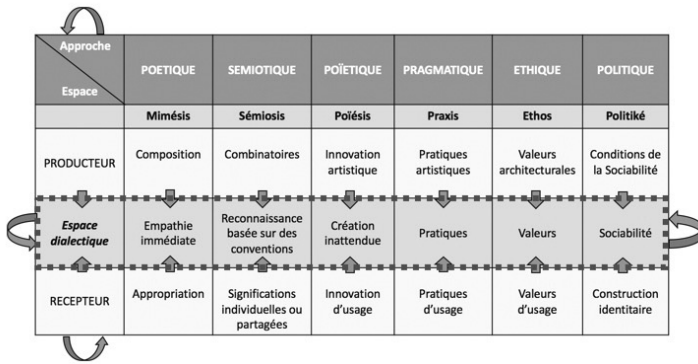


Figure 3 : Les étapes de l'expérience esthétique du récepteur dans l'espace dialectique (Source : Patrizia Laudati)

3.1 La mimésis : une approche poétique de la représentation architecturale

La *mimésis* coïncide avec l'acte de re-présenter (du latin *repraesentare*, rendre présent), c'est-à-dire de mettre en scène la réalité, mais en la (re)formulant, tant du côté de l'intention du concepteur, que du décodage par le récepteur. L'image numérique de l'œuvre architecturale n'est donc que la mimésis du projet, voire la représentation d'une réalité architecturale : passée (la mémoire de ce qui a été), actuelle (la construction du projet réalisé), ou future (l'idée du projet à réaliser). Dans la Poétique d'Aristote (Halliwell, 2002), la mimésis est assimilée au mouvement qui, en partant de cette réalité, aboutit à un artefact poétique qui veut susciter chez le récepteur une adhésion momentanée, une empathie immédiate, une émotion, mais aussi de la curiosité qui amène le récepteur à reconnaître la réalité. Une approche poétique de l'architecture désigne alors une

pratique d'appropriation intuitive (consciente ou pas) de l'œuvre architecturale, à travers le renvoi des éléments perçus à un état esthétique (au sens artistique du terme), c'est-à-dire en leur attribuant des qualités esthétiques, émouvantes, touchantes. La mimésis est un concept opératoire qui permet de catégoriser les éléments de l'expressivité formelle de la représentation architecturale, renvoyant à l'état esthétique (formes, échelles, couleurs, matériaux, structure, style, rythmes, etc.) : c'est-à-dire qu'elle est capable de suggérer les indices formels qui, de manière individuelle ou dans leur organisation morphologique, émeuvent et saisissent le récepteur, en charmant son esprit.

3.2 La *sémiosis* : une approche sémiotique de la représentation architecturale

La deuxième étape de l'expérience esthétique est la reconnaissance de l'image à partir de codes socialement et culturellement partagés.

La *sémiosis*, et notamment la sémiologie perceptive, est un *procès d'inférence*, selon le modèle peircien visant une identification du perçu, même s'il s'agit d'inférences inconscientes (Eco, 1997). Lors de l'interaction avec l'image, le récepteur est amené à effectuer des inférences afin de reconnaître l'objet perçu en lui attribuant une signification conventionnelle et en convoquant en cela, ses propres connaissances. Cela signifie que la *sémiosis* traduit la relation entre un signifiant et un signifié, ou pour utiliser la terminologie d'Hjelmslev (1971), elle permet de relier le plan de l'expression au plan du contenu. Il s'agit alors d'une appropriation cognitive « normée », c'est-à-dire basée sur l'attribution de significations conventionnelles habituelles, aux combinaisons des éléments formels constituant l'image : par exemple, la manière d'agencer une tour à base carrée avec une couverture en *flèche de charpente* (voûte à extrados en couverture recouverte de plomb ou d'ardoise), permet d'identifier ce type de construction comme étant un clocher, selon une tradition moyenâgeuse de certaines régions européennes.

Une approche sémiotique permet donc d'identifier les ontologies architecturales en les « nommant » par rapport au contexte spatio-temporel et socio-culturel de leur production. La circulation du discours sur l'image perçue est rendue possible par les significations de cette dernière, communes entre tous ceux qui partagent les mêmes codes.

3.3 La *poiésis* : une approche poïétique de la représentation architecturale

La troisième étape de l'expérience esthétique, correspond au paradigme *poïétique*. L'image numérique de l'œuvre architecturale ne se limite pas à être le produit de la création, offert au récepteur ici et maintenant ; elle matérialise aussi le processus de conception qui aboutit à la représentation visuelle. Le mot grec pour

désigner l'œuvre, *ergon* signifie aussi bien la chose faite que l'acte de faire. Cela signifie que les formes de l'architecture ne sont pas alors seulement « œuvres », mais « œuvres de l'esprit », c'est-à-dire créations en acte (Collectif, 1975).

D'un côté donc, l'œuvre perçue est définie par ses règles formelles, ses ontologies, ses singularités, voire ses ressemblances que la poétique et la sémiotique essaient d'identifier. Tous ces éléments visibles et mesurables renvoient, en même temps, à d'autres éléments invisibles renfermés dans l'œuvre : les intentions, les désirs, les rêves de son concepteur, etc. La poétique permet de les identifier : « *la poétique cherche à connaître les germes idéaux ou imaginaires de l'initiative, les étapes de l'instauration et les modalités de la structuration, tel qu'ils se sont imprimés (exhibés ou dissimulés) dans les formes de la structure* » (Budor, 1994 : 9). L'acte de faire est ainsi attribué au concepteur. Or, comme nous l'avons dit précédemment, nous proposons de déplacer ce concept au récepteur et considérons la poésis non pas comme processus de construction de l'œuvre par le concepteur, mais comme processus de re-construction de l'œuvre par le récepteur, voire de refiguration, au sens de Ricoeur (1983), évoqué précédemment. Le non visible, l'imaginaire, est aussi celui du sens que le récepteur attribue à l'image. Contrairement à la sémiotique qui opère des associations conventionnelles, voire habituelles, la poétique fait référence à la nouveauté radicale de la créativité, à l'invention, à l'inattendu. « (...) *la sémiase (recréer/maintenir) est la règle ; la poésis (création/adaptation radicalement nouvelle) est l'exception* » (Alexander, 2013). Du point de vue du producteur, l'innovation est dans la création artistique ; du point de vue du récepteur il s'agit d'une innovation dans l'usage et les pratiques, voire dans la manière inédite d'utiliser l'image.

3.4 La *praxis* : une approche pragmatique de la représentation architecturale

Les propos développés jusqu'ici peuvent très bien s'appliquer à l'image de l'œuvre architecturale représentée dans l'espace numérique, qu'à l'œuvre elle-même présente dans l'espace urbain. La phase de la *praxis*, en revanche, renvoie à des paradigmes différents selon qu'il s'agit d'une œuvre médiée (réelle) ou médiatisée (à travers l'écran d'un dispositif technique). L'expérience de la représentation numérique d'un objet, par rapport à celle de l'objet lui-même, est en effet une expérience dédoublée, en ce sens qu'elle implique à la fois la *praxis* du médium (le dispositif de visualisation) et l'expérience réflexive de l'objet perçu. Dans le paragraphe précédent, nous avons vu que le passage de la sémiase à la poésis s'opère par le passage d'une reconnaissance conventionnelle à une appropriation singulière. Selon Deleuze (1969) c'est le sens qui rend possible ce passage : le sens se situe à l'interstice entre l'expérience sensible et la pensée ; il ne préexiste donc jamais à l'évènement qui le produit et se renouvelle continuellement. Or, cette expérience est dédoublée et s'accomplit dans une situation d'interaction (Goffman, 1974) entre l'image perçue et le récepteur. Le sens attribué

à cette situation d'interaction se construit par un agencement d'actions (regards, gestes et intentions), c'est-à-dire par une praxis. Chez Aristote, la praxis (acte) a un caractère d'immanence, c'est-à-dire qu'elle désigne la pratique ou l'action qui transforment le sujet ne produisant aucune œuvre en dehors de lui ; contrairement à la poïésis (création en acte) qui a un caractère transitif, en ce sens qu'elle n'a de valeur que par l'œuvre produite, extérieure au producteur. Une approche pragmatique est ainsi centrée sur la compréhension des transformations du récepteur (et de ses actions), suite à la perception et manipulation de l'image via le dispositif : transformations de l'affichage et traitement des informations. À titre d'exemple, l'analyse peut se concrétiser : par une lecture des saccades oculaires déplaçant le regard sur l'écran ; par la saisie des opérations effectuées pour changer de point de vue (en faisant pivoter l'image ou en réalisant une visite virtuelle, etc.) ; par la réalisation de nouvelles images à partir de l'image initiale, impliquant de nouvelles formes, mais aussi de nouvelles techniques, des raccourcis clavier, etc. Le caractère interactif de l'image numérique, voire la capacité à pouvoir agir sur elle (qu'il s'agisse d'un simple changement d'affichage, ou bien d'une transformation de ses paramètres informatiques ou morphologiques), modifient la posture du récepteur qui, de simple destinataire, devient opérateur de l'image qui s'affiche à l'écran et qu'il manipule.

3.5 L'éthos : une approche éthique de la représentation architecturale

D'un point de vue éthique, nous pouvons considérer deux pistes de réflexion. D'un côté, les questionnements sur l'éthique de l'image elle-même et de son impact sur le récepteur/spectateur. L'image sur l'écran traduit une représentation de la réalité, voire une simulation et nous renvoie à l'un des concepts que nous avons évoqués précédemment, celui de la mimésis ; cela pose la question de la relation de vérité avec la réalité, qui ne fait pas l'objet de notre réflexion ici, mais qu'il faut tout de même prendre en compte. L'impact sur le récepteur est de l'ordre de la réflexivité. D'un autre côté, l'éthique concerne le comportement situé du récepteur/opérateur, c'est-à-dire les actions contextualisées qu'il effectue et qui sont imprégnées de valeurs morales orientant et motivant ses choix. Le récepteur/opérateur articule, à travers ses actions sur l'image, sa créativité, sa rationalité, ses émotions et ses valeurs éthiques.

3.6 Le *politiké* : une approche politique de la représentation architecturale

Si l'image met en relation le récepteur avec lui-même, dans un mouvement de réflexivité ; elle établit aussi une relation du récepteur avec autrui, même si de manière asynchrone et différée. Pensons par exemple aux différents acteurs de l'acte de construire qui participent à l'élaboration du projet architectural et

interviennent les uns après les autres, ou bien en co-présence, sur la représentation du projet pour pouvoir y apporter les modifications nécessaires. L'image a donc un rôle clef dans l'exercice de la dimension relationnelle et sociale.

L'espace dialectique, à l'instar de l'espace public, traduit la condition nécessaire à l'existence de la culture architecturale et du politique (au sens d'Aristote, en tant qu'idéologie de la socialité), c'est-à-dire de tout système de relations qui fondent l'interaction entre les différents acteurs du projet et qui s'exercent par la communication et par l'action. Le politique est alors un choix relatif à la structuration, à l'organisation et au fonctionnement d'un groupe qui privilégie et partage certaines valeurs, certaines normes et institutions.

Le concept de politique devient opératoire à travers ses catégories : appropriation, domination, et adaptation, qui traduisent différentes formes de relation identitaire avec autrui et avec le contexte. La boucle est bouclée : on revient à la mimésis.

4. Conclusions

Nous avons abordé l'expérience esthétique d'une représentation visuelle médiatisée, comme un processus descriptible, relevant d'un enchaînement d'étapes, diachroniques et séquentielles (dans un souci de simplification méthodologique et conceptuelle), permettant de visualiser et de structurer la réception. Nous avons voulu montrer, au travers de la schématisation de la figure 3, qu'une étude sur la réception d'une image interactive n'a de sens que si sont prises en compte simultanément les pratiques de production et celles de réception (ainsi que leurs transformations), à l'interstice de leurs univers respectifs, dans un espace dialectique intermédiaire, l'espace de rencontre du récepteur et du producteur. Ce nouveau territoire de la communication (synchrone, asynchrone ou différé) est l'espace de présence de l'image numérique, voire de la représentation de l'œuvre architecturale. Instances de réception/consommation et instances de conception/production sont alors intimement liées, parfois même en se diluant les unes dans les autres.

Nous avons essayé de relier les différentes approches herméneutiques convoquées dans les études sur les représentations visuelles, afin de saisir de quelle manière elles peuvent contribuer à la compréhension, tant théorique qu'opératoire, de l'expérience sensible du récepteur.

RÉFÉRENCES

- Alexander, V. N. (2013). « Creativity: Self-Referential Mistaking. Not Negating ». *Biosemiotics*, 6, 253-272.
- Augustin, S. (1962). *Les Confessions* (Vol. Livre XI). Paris : Desclée de Brouwer.
- Bachelard, G. (1957, 1961). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Barboza, P. (2006). « L'expérience dédoublée de l'image interactive. Trois fils de Luc Dall'Armellina ». *Cahier Louis-Lumière*, 4, 152-161.
- Baumgarten, A. (1735). *Médiations philosophiques*.
- Budor, D. (1994). *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poïétique*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Collectif. (1975). *Cahiers Paul Valéry. Poétique et poésie* (Vol. I). Paris : Gallimard.
- Davallon, J. (2011). « Le pouvoir sémiotique de l'espace ». *Hermès*, 61, 38-44.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien* (Vol. 1 et 2). Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1969). *Logique de sens*. Paris : Minuit.
- Eco, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano : Bompiani .
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF.
- Goffmann, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit.
- Goffmann, E. (1987). *Façons de parler*, Paris : Minuit [1981].
- Groupe µ. (1992). *Traité du signe visuel*. Paris : Le Seuil.
- Habermas, J. (1978). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.
- Halliwel, S. (2002). *The aesthtics of mimesis. Ancient texts and modern problems* (Vol. XVI). Princeton: Princeton University Press.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prologomènes à une théorie du langage*, trad. A. M. Léonard, U. Canger et A. Wewer. Paris : Minuit.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Klinkenberg, J.-M. (2001). « Pour une sémiotique cognitive ». *Linx*, 44, 133-148.
- Merleau Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Paris : La Découverte.
- Proulx, S. (1994). « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : L'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers ». *Communication. Information Médias Théories*, 15(2), 170-197.
- Quééré, L. (1992). « L'espace public : de la théorie politique à la méthathéorie sociologique ». *Quaderni*, 18, 75-92.
- Ricœur, P. (1983-1985). *Temps et récit* (Vol. 1,2,3). Paris : Le Seuil.
- Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris : Le Seuil.
- Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Paris : Payot.
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

