

## **Les formats des écrits numériques**

### **Une analyse topologique de la mise à l'écran**

*Rossana De Angelis*

Université Paris-Est Créteil / Céditec, FR

rossana.de-angelis@u-pec.fr

#### **Abstract**

Digital writings, like writings in general, are presented visually to the reader through different forms depending on the discourse of circulation and the distribution devices. These visual forms typical of certain discourses and appropriate to certain devices are generally identified as *formats*. The concept of format has long escaped attempts at definition in semiotics and linguistics. However, it is a key concept for the analysis of texts, because it is closely linked, on the one hand, to the writing medium and, on the other, to the genre of discourse. We then propose to analyze the format by observing newspapers on paper and digital media.

#### **Keywords**

Format; Medium; Discourse; Device; Digital writing

#### **Contents**

1. Analyser le format des écrits numériques
  2. Une analyse topologique du *format*
  3. Application : une analyse topologique des journaux
  4. Conclusion
- Références bibliographiques

## 1. Analyser le format des écrits numériques

Les écrits numériques, comme les écrits en général, se présentent visuellement au lecteur à travers des formes différentes selon les discours de circulation et les dispositifs de diffusion. Ces formes visuelles typiques de certains discours et appropriées à certains dispositifs sont identifiées généralement comme des *formats*.

Le concept de *format* a longtemps échappé aux tentatives de définition en sémiotique comme en linguistique.<sup>1</sup> Toutefois, il s'agit d'un concept clef pour l'analyse des objets linguistiques – à l'oral comme à l'écrit – et, d'un point de vue communicationnel,<sup>2</sup> des objets culturels en général, car il est étroitement lié, d'un côté, au *support*<sup>3</sup> d'écriture et, de l'autre, au *genre*<sup>4</sup> de discours.

En effet, ce que nous appelons *format* est le résultat de la jonction entre, d'un côté, les contraintes matérielles du support et du dispositif d'écriture et, de l'autre, les contraintes formelles du contenu et de l'expression des textes. La reproduction de ces contraintes assure la reconnaissance d'un texte comme appartenant à un genre et à un discours.

En ce qui concerne les écrits numériques, le *format* se situe à l'interface entre le support et le dispositif d'écriture, et le producteur ou le lecteur de l'écrit (humain ou machine). Zinna définit « l'interface d'un objet écrit comme un dispositif prédisposant le parcours d'accès aux données. En tant que lieu de *médiation*, l'interface opère concrètement par la mise en relation de l'organisation du support et des écritures à fonction paratextuelle et supratextuelle ».<sup>5</sup>

Le *format* se compose d'éléments *médiationnels*<sup>6</sup> qui assurent les médiations langagières, techniques et technologiques, institutionnelles, culturelles, reliant des matérialités et des contextes par le biais des supports et des dispositifs dans un espace sémiotique. Il se compose de *formants* (éléments constituant l'ensemble) : dans le cas des articles journalistiques en ligne, la présence de certains formants (titre, chapô, paragraphes, etc.) permet d'identifier un texte comme « article ». Considéré comme le résultat atteint par plusieurs couches

<sup>1</sup> Pour aller plus loin sur l'analyse du format des écrits linguistiques, nous nous permettons de renvoyer au dossier de la revue *Communication & langages*, 219, dirigé par Agathe Cormier et Rossana De Angelis, 2024.

<sup>2</sup> Voir le dossier « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », Mitropoulou Eléni et Pignier Nicole (dir.), *Communication & langages*, 182, 2014. En ligne : <<https://doi.org/10.3917/comla.182.0013>>.

<sup>3</sup> Voir le numéro consacré aux supports d'écriture, dirigé par Agathe Cormier et Rossana De Angelis, « Rôle des supports dans l'interprétation des inscriptions graphiques », *Linguistique de l'écrit*, 4, 2023. En ligne : <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265974>>. Voir également Arabyan Marc et Klock-Fontanille Isabelle (dir.), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>4</sup> Voir le numéro 78 | 2019 de la revue *Linx*, « La linguistique des genres, en actes et en questions » sous la direction de Julie Glikman et Christophe Gérard.

<sup>5</sup> Zinna Alessandro, « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », in Aa. Vv., *Sens et médiation*, Association Française de Sémiotique, 351.

<sup>6</sup> Voir Colas-Blaise Marion, « Pour une sémiotique de la médiation : théories et pratiques », in Aa. Vv. *Sens et médiation*, Association Française de Sémiotique, 7-13.

d'énonciation superposées<sup>7</sup> (gestuelle, topographique, typographique, linguistique, computationnelle), le format apparaît comme l'instance de médiation qui assure la mise en écran et la mise en discours des écrits numériques.

La fameuse formule de Marshall McLuhan, « the message is the medium », est devenue le référent interne obligé de toute réflexion sur la médiation à ce niveau. Mais plus que le simple renversement de la substance de l'expression en forme du contenu, c'est le fonctionnement semi-symbolique qui caractériserait ce mode de médiation, solidarissant le plan du contenu et celui de l'expression, unissant l'intelligible et le sensible, cette réunion ayant pour effet de spectaculariser le sens et d'en assurer l'efficacité symbolique. (Bertrand 2015 : 26)

Le *format* fonctionne sous la modalité du *semi-symbolique* :<sup>8</sup> ses propriétés matérielles et formelles deviennent représentatives de l'appartenance d'un texte à un genre ou à un discours. En effet, la modalité du semi-symbolique permet d'accéder à cette dimension intermédiaire liée d'un côté aux contraintes matérielles,<sup>9</sup> de l'autre aux contraintes discursives : « il s'agit de corrélérer des paires de contrastes au niveau de l'expression avec des paires de contrastes au niveau du contenu » (Migliore et Colas-Blaise 2022). Ceci suppose de penser la textualité numérique, et la textualité en générale, comme le résultat d'une stratification et d'une superposition de couches énonciatives (De Angelis 2018) portant chacune ses propres *marques* (De Angelis 2024).

Les écrits affichent ces *marques énonciatives* dans un *cadre énonciatif* bien précis,<sup>10</sup> établi visuellement par les limites de l'*espace graphique* (Christin 1995) et délimité matériellement par les contraintes du *support graphique* (De Angelis 2023). L'agencement de ces marques énonciatives au sein de ce cadre énonciatif précis constitue le niveau de pertinence que nous appelons *format* pour l'analyse d'un écrit. En ce qui concerne les écrits numériques, l'espace graphique est délimité par l'écran d'affichage (écran d'ordinateur, de tablette, de smartphone, selon les cas). Analyser le format d'affichage des écrits numériques au sein du cadre énonciatif délimité par l'écran permet de prendre en compte les composantes visuelles et les modalités de visualisation des écrits, en convoquant une poétique de « l'image du texte » (Souchier 1998a: 138). « Quelle qu'en soit l'histoire, la situation ou le 'contenu'... il n'est

<sup>7</sup> Pour une analyse des différentes couches énonciatives dont se compose le format d'un écrit numérique, nous nous permettons de renvoyer à De Angelis Rossana, « Comment saisir le *format* des écrits numériques ? Analyse des couches énonciatives des journaux en ligne », *Communication & langages*, 219, mars 2024, 3-27.

<sup>8</sup> Voir Lancioni Tarcisio, « Mode semi-symbolique et architectures textuelles », *Actes Sémiotiques*, 113, 2010.

<sup>9</sup> Pour approfondir cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à De Angelis Rossana, « Les supports d'écriture entre matières et usages », *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, 2023, 25-66.

<sup>10</sup> « Greimas (1984 : 14-15) parlait déjà de la surface planaire du texte, et non de la forme du contenu, pour identifier le 'cadre' (contour-bord-limite du tableau et, métaphoriquement, de tout texte), le dispositif topologique et les constituants eidétiques et chromatiques. Ces catégories ne sont pas des *a priori*, mais proviennent de l'étude concrète de la manière dont les significations émergent dans la vie sociale, la sémiotique s'appuyant sur le terrain d'une anthropologie plus large (*ibid.* : 5). Le Groupe  $\mu$  (1992), associant sémiotique et rhétorique, a souligné l'importance de la textualité et des matériaux » (Migliore et Colas-Blaise 2022).

pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique » (Souchier 1998a: 138).

Premièrement, nous pouvons reconnaître les *différents énonciateurs* dans des éléments graphiques de différentes natures : « le nom et le titre des revues, leur lieu d'édition, le nom de leurs directeurs ainsi que celui des signataires [...] de nouveaux partenaires s'affichent, marquant la polyphonie de l'énonciation éditoriale :<sup>11</sup> éditeurs, illustrateurs, typographes ou maquettistes... » (Souchier 1998a: 139). Le texte écrit, édité et publié, se révèle être le *produit d'un travail langagier collectif*, et en tant que tel, il porte les *marques énonciatives* de chacun des participants. Chaque participant devient ainsi un *foyer énonciatif*, ce qui rend le texte écrit un *objet polyphonique*. « Une telle énonciation collective s'exprime à travers des marques, des 'embrayeurs sémiotiques' qui entretiennent un rapport 'dialogique' avec l'histoire, l'histoire de l'art et des arts industriels... sans compter les pratiques sociales qu'ils ne cessent de convoquer » (Souchier 2007: 26-27).

Deuxièmement, les marques énonciatives inscrites par ces différents énonciateurs répondent à des normes, des critères, des contraintes, propres aux pratiques de production, circulation et réception des écrits caractérisant une certaine culture à une certaine époque. Ces marques énonciatives témoignent des *habitudes* linguistiques et graphiques, et plus généralement culturelles, partagées à un moment donné et dans un contexte donné, qui interviennent subrepticement dans les différentes phases du processus d'énonciation éditoriale d'un écrit. Ces processus d'énonciation se trouvent dissimulés dans les habitudes d'écriture et de lecture des écrits : en analysant ces processus, en identifiant les marqueurs énonciatifs, en portant au premier plan les normes de mise à l'écran, nous pouvons ainsi sortir de l'évidence les dynamiques fondamentales de la mise en texte des écrits numériques. Ceci confère au texte écrit le statut d'*objet ordinaire* dont les caractéristiques et les usages relèvent de l'habitude. Conçu comme un objet ordinaire, le texte s'inscrit alors dans une histoire des formes et des usages. Porter l'attention sur la dimension visuelle de l'écrit permet de « comprendre comment la sémiotisation du texte s'opère dans les processus matériels de sa mise en forme » (Jeanneret et Souchier 2005).

Le format représente un agencement d'éléments graphiques selon des valeurs définies par le dispositif éditorial (ex. magazine, ouvrage, forum, blog, réseau social, etc.) permettant la production, circulation et appropriation des écrits par les scripteurs et par les lecteurs, et le genre éditorial\* (ex. lettre, journal, article, poème...) permettant la production, circulation et appropriation des écrits au sein des différents discours.

<sup>11</sup> Le concept d'énonciation *éditoriale* permet d'envisager l'étude des écrits sous l'angle de leurs conditions matérielles de production, transmission, circulation, réception, appropriation et exploitation, en observant tout particulièrement une couche énonciative qui s'exprime à travers les marques du travail éditorial de *mise en texte* (relation auteur-éditeur) et de *mise en œuvre* (relation éditeur-public) durant le processus de publication des écrits. Dans le cadre de cette étude, nous allons nous pencher plus particulièrement sur les modalités d'énonciation éditoriale des écrits numériques, et plus précisément sur les processus de *mise à l'écran*. Ce concept s'est imposé dans le domaine des sciences du langage et de la communication selon deux approches distinctes, développées notamment par Emmanuël Souchier (1998a, 1998b, 2007 ; Jeanneret, Souchier 2005) et Marc Arabyan (2012, 2016a, 2016b).

Nous pouvons définir le format selon deux points de vue :

l'un *topologique*, concernant la disposition des éléments dans l'espace graphique ;

l'autre *typologique*, concernant les formes par lesquelles les éléments se présentent dans ce même espace graphique ainsi que leurs relations réciproques.

Du point de vue *topologique*, le format suppose d'analyser quatre composantes :

- La *disposition* des éléments dans le cadre qui délimite l'espace graphique (l'écran) ;
- La *direction* de lecture — dans le sens étymologique de « lier », « mettre ensemble » — des éléments ainsi disposés dans l'espace graphique ;
- La *centration* des éléments, c'est-à-dire leur relation par rapport au centre de l'espace graphique ;
- La *proportion* des éléments les uns par rapport aux autres.

Du point de vue *typologique*, le format suppose d'analyser deux composantes :

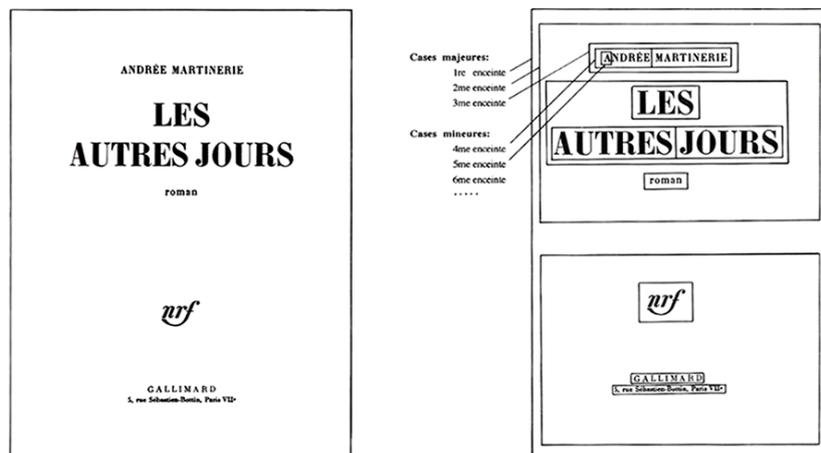
- La *formation* des éléments, c'est-à-dire les catégories d'éléments représentées ainsi que les variations par rapport aux catégories de références que les éléments représentent ;
- La *relation* des éléments par rapport au tout et par rapport aux parties.

L'analyse du format suppose de prendre en compte toutes ces dimensions en même temps. Toutefois, dans les pages qui suivent, nous allons nous concentrer seulement sur sa dimension topologique.

## 2. Une analyse topologique du format

Le *format éditorial* d'un écrit, produit sur papier ou numérique (*support éditorial*), selon certaines modalités de production et de circulation (*dispositif éditorial*), permet au lecteur de parcourir rapidement l'*espace graphique* de la page ou de l'écran, en repérant des *formes visuelles* dont la présence caractérise une certaine classe d'écrits présentant des caractéristiques régulières (*genre éditorial*). Il ne s'agit pas de constater seulement les caractéristiques métriques du support d'écriture adopté, comme le format A4 d'un support papier (Bordron 2016), ni d'opposer les formes courtes (Pezzini dir. 2002) aux formes longues (Eco 1978), mais d'observer l'agencement des composantes visuelles de l'écrit. En effet, la lecture commence bien avant le repérage des formes linguistiques à travers le repérage des formes visuelles *disposées* sur l'espace graphique de la page et/ou de l'écran selon des *normes éditoriales* propres aux genres éditoriaux, selon les caractéristiques matérielles des supports éditoriaux, et qui dépendent à leur tour des contextes de circulation des écrits définis par les dispositifs éditoriaux. Autrement dit, « le format construit les processus de réception et, réciproquement, la réception contribue à constituer le format, le sémiotisant comme élément pivot du passage entre l'énoncé et l'énonciation » (Migliore et Colas-Blaise 2022).

L'identification et l'interprétation de ces formes visuelles, de leur agencement et de leurs caractéristiques, révèlent des compétences précises dévelop-



Figures 1 et 2. Frontispices. Harris, 1993: 231-232.

pées par le lecteur tout au long de sa vie. Connues sous le terme de *literacy* pour les anglophones (*litéracie* pour les francophones), et de *litéracie numérique* au sein de la culture numérique, ces compétences permettent au lecteur de comprendre immédiatement dans quel contexte communicatif et culturel se situe le texte en question, bien avant de commencer à le lire des mots. En effet, l'espace graphique se compose d'un ensemble d'éléments visuels qui opèrent comme autant de marques énonciatives offrant au lecteur une « pré-sémiose perceptive » (Eco 1997 : 480) de l'écrit. Autrement dit, juste en regardant comment les marques énonciatives adoptées se disposent dans le cadre énonciatif délimité par le support, le lecteur avance des hypothèses sur la pratique de lecture qui s'en suit. Ces formes constituent des unités dans le champ spatio-temporel de perception du texte, c'est-à-dire son *espace-temps graphique*. Elles sont transposables, c'est-à-dire que les propriétés spatio-temporelles dont se caractérisent sont préservées par le changement de support, par exemple, en présentant une articulation interne (propre à chaque forme) et externe (des formes entre elles) qui détermine les différentes manières d'organiser l'ensemble (Guillaume 1979 : 23-27). Ces formes sont présentées comme des structures organisées et complexes, dont les éléments constitutifs ne peuvent être considérés isolément ou indépendamment de l'ensemble dans lequel ils sont inclus. *Nous appelons format d'écriture l'agencement des formes visuelles inscrites dans l'espace graphique, ayant des caractéristiques stables qui persistent au changement de support.*

Considéré d'un point de vue topologique, l'espace graphique se présente comme une véritable structure organisée, constituée d'éléments qui s'identifient grâce à leurs relations réciproques qui définissent, plutôt que des signes précis, des valeurs de position dans lesquelles les signes sont reconnus en raison de leurs relations de dépendance mutuelle. L'interprétation des *valeurs positionnelles* des marques co-présentes dans ce cadre est la toute première action interprétative réalisée par le lecteur dans sa pratique de lecture.

Prenons l'exemple du frontispice d'un livre, comme le propose Roy Harris (1993) dans son ouvrage de sémiologie de l'écriture (fig. 1 et 2).

Les valeurs positionnelles des formes visuelles disposées sur l'espace graphique pré-déterminent leurs valeurs sémantiques : l'habitude de retrouver des marques énonciatives (le titre et l'auteur) dans le même sous-cadre énonciatif (que Harris appelle une « case ») permet d'identifier cet espace graphique comme un frontispice d'un premier coup d'œil.

Bien avant de commencer à interpréter les formes linguistiques, le lecteur avance des hypothèses interprétatives à partir de ses perceptions visuelles, en rappelant à la mémoire les textes évoqués par cette même configuration de formes visuelles. Cette configuration qu'on appelle *format* constitue ce que Souchier (1998a) appelle « l'image du texte », la dimension visuelle dont tout texte écrit est porteur.<sup>12</sup>

La force cognitive dont l'iconicité du texte est porteuse s'affirme à la fois dans la dimension perceptive du texte en lien avec notre système corporel et dans la dimension culturelle dans la mesure où les habitudes sociales conduisent à la construction de genres visuels [les formats] qui sont autant de repères d'identification des textes. (Béguin-Verbrugge 2013 : 114-115)

Les critères qui guident le balayage des écrits à l'écran sont définis par les habitudes de lecture et d'écriture héritées au sein d'une certaine culture linguistique. Par exemple, au sein de la culture graphique alphabétique typique des langues romanes, l'apprentissage, l'usage et la transmission de l'écriture repose sur une organisation de l'espace graphique bi-dimensionnelle allant de la gauche vers la droite (première ligne directionnelle) et du haut vers le bas (deuxième ligne directionnelle). « La dimension anthropologique, permanente et stable, tient à la projection corporelle qui a lieu dans l'écrit, structuré en fonction des deux axes du corps humain : l'axe de la gravité et l'axe des bras étendus » (Béguin-Verbrugge 2013 : 115). Comme le montre Cardona (1985), les langues et les écritures structurent l'espace selon trois axes : haut-bas, gauche-droit, proximité-distance. Or, l'espace graphique bi-dimensionnel<sup>13</sup> d'affichage des formes sur la page et/ou à l'écran est structuré sur les deux axes haut-bas et gauche-droit, les mêmes axes exploités par le système d'écriture utilisé (alphabétique).

Un autre critère de disposition s'ajoute aux deux précédents : l'attention du lecteur est orientée vers le « dedans » en raison du fait que le centre d'une forme ou d'un cadre a un pouvoir d'attraction plus élevé que les marges. C'est ce qu'Arnheim (1981) appelle « le pouvoir du centre ».

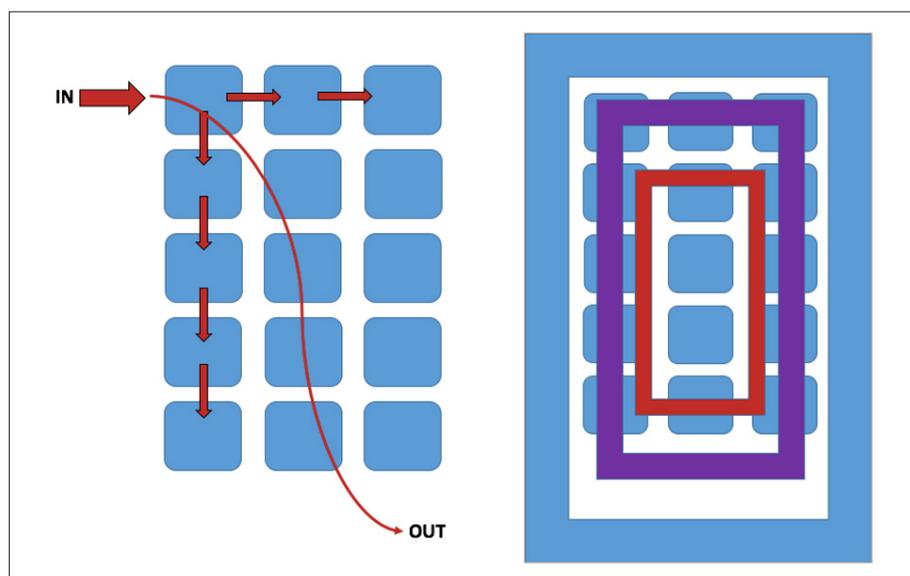
Le croisement de ces deux axes avec le critère d'attraction du centre permet de recouper l'espace graphique en cadres énonciatifs primaires et secondaires, en accord avec le « principe du casier » proposé par Harris (1993) consistant à identifier des « cases » dont la disposition permet d'attribuer une *valeur positionnelle* aux formes qui y ont inscrites.

<sup>12</sup> Voir également Annette Béguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte*, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 318 p.

<sup>13</sup> Il s'agit d'un espace graphique bi-dimensionnel seulement quand on considère l'écran comme un cadre énonciatif fixe, comme c'est le cas de l'espace graphique d'affichage des articles journalistique numérique, mais il y a des exemples qui contredisent facilement cette position.

Appliqués à différents supports, papier comme numérique, ces cases ou *sous-cadres énonciatifs* sont disposées selon deux ordres de lecture :

- 1) *l'ordre de la succession*, identifié par le croisement des deux lignes directionnelles : de la gauche vers la droite *et* du haut vers le bas, qui se transforment dans deux ordres de valeurs positionnelles : de la gauche vers la droite pour ce qui vient avant et ce qui vient après ; du haut vers le bas pour ce qui est plus important par rapport à ce qui est moins important ;
- 2) *l'ordre de l'emboîtement*, selon une direction centripète pour ce qui est plus directement lié au texte (niveau textuel) ; selon une direction centrifuge pour ce qui est moins directement lié au texte (niveau méta-textuel) (fig. 3 et 4).<sup>14</sup>

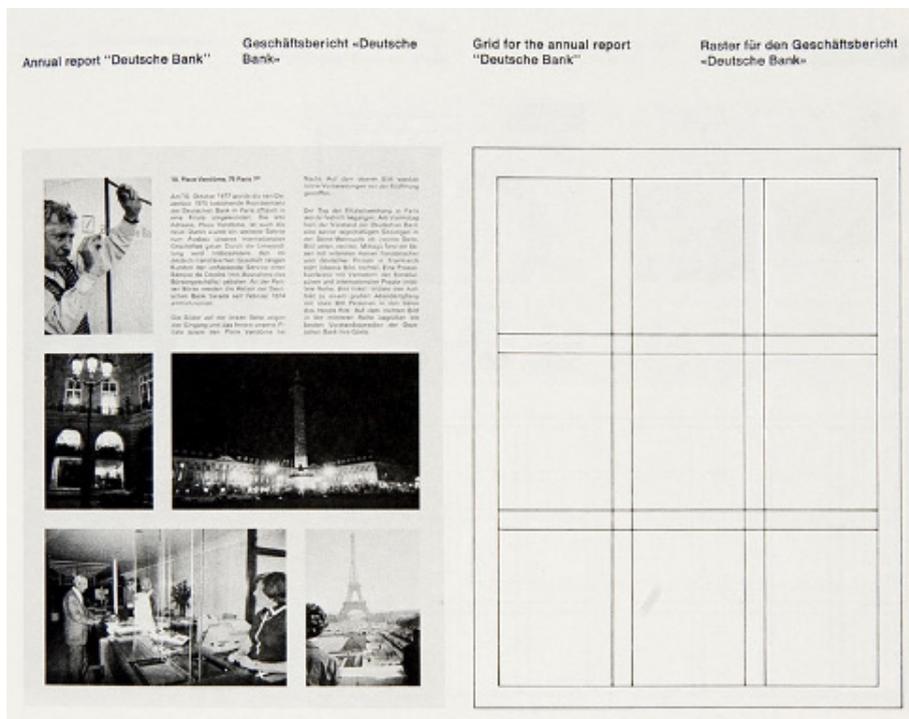


Figures 3 et 4. Organisation de l'espace graphique selon les ordres de succession et d'emboîtement.

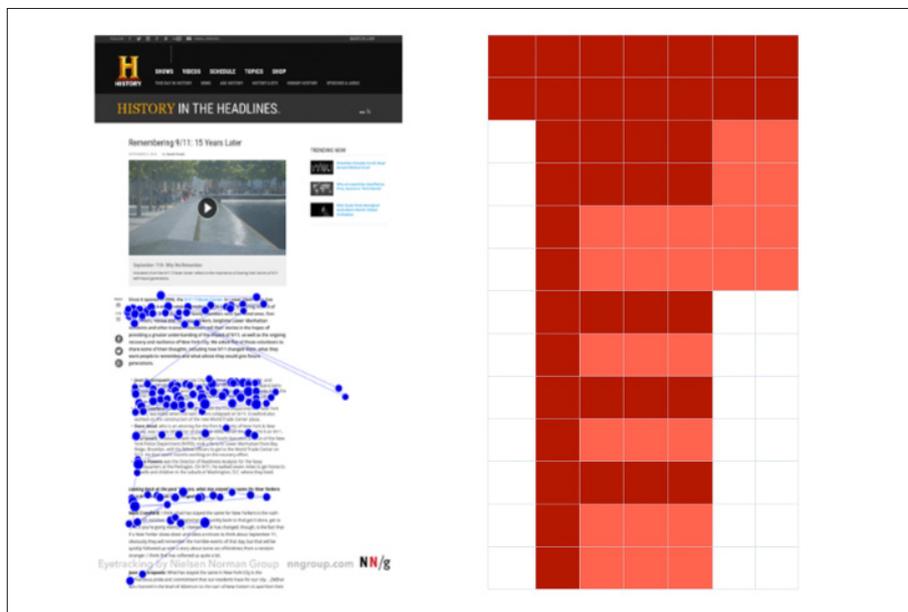
En combinant les deux critères directionnelles (gauche-droite, haut-bas) à la dynamique centripète (niveau textuel) et centrifuge (niveau méta-textuel), il devient facilement repérable le parcours standard suivi par le lecteur pendant l'exploration de l'écrit qu'il a sous les yeux, inscrit dans un espace graphique sur un support d'écriture quelconque (manuscrit, imprimé, numérique).

Ces espaces cadrés et emboîtés sont par ailleurs soumis aux règles d'invariants perceptifs très primitivement ancrés dans notre corporéité (relation partie/tout, comparaison de tailles . . .). Ils sont rangés et calibrés de manière à rendre sensibles des subordinations et des proximités logiques ou à faciliter des comparaisons et des sériations. Les cadres et les pavés de texte mais aussi les dénivelés typographiques servent ainsi d'index permettant d'orienter l'attention. (Béguin-Verbrugge 2013 : 114-115)

<sup>14</sup> « Pour le rédacteur comme pour le lecteur, un papier composé est donc constitué d'éléments ou organes à fonctions complémentaires. [...] Avant d'engager la rédaction, il importe donc de répartir la charge d'informations, d'explications, ou de commentaires entre les diverses composantes de l'ensemble, notamment entre le texte et les auxiliaires. » (De Broucker 1995 : 75).



Figures 5 et 6. Grilles typographiques issues de Tschichold (1930). Source : <http://signes.org/page.php?id=16>



Figures 7 et 8. Superposition entre le « modèle en F » élaboré par Nielsen (2006) et le « modèle en cases » de l'espace graphique. Cette superposition met en évidence les cases prioritaires (rouge), les cases d'appui (rose) et les cases non prioritaires (blanc).

Les sous-cadres énonciatifs dont se compose ce cadre énonciatif de premier niveau se distribuent selon des normes de *visibilité* et de *lisibilité* stabilisées au sein d'une culture sémio-linguistique donnée : « [Les signes graphiques] s'organisent dans le cadre donné d'une grille »<sup>15</sup> (Souchier, Candel, Gomez-Mejia 2019 : 182-183). Ceci est bien compréhensible si on observe les exemples de grilles typographiques proposés par Tschichold (1930), reproduits (fig. 5 et 6).

Cette organisation permet d'identifier des sous-cadres bien définis au sein desquels les contenus sont rangés selon des *valeurs positionnelles* précises : antérieur / postérieur ; primaire / secondaire ; textuel / métatextuel. Cette organisation produit un effet de standardisation des espaces graphiques inscrits sur des supports différents.

Cette topographie des espaces graphiques répond à des critères de visibilité et de lisibilité devenus des *normes* au sein d'une culture sémio-linguistique donnée. La répétition de cet ordre fait qu'on perçoit cette configuration récurrente comme un premier filtre interprétatif : le *format*.

Ces hypothèses concordent avec les observations faites à travers la technique nommée « *eye tracking* ». Les recherches menées par Jakob Nielsen (2006) et son équipe montrent que la lecture à l'écran se fait en suivant un parcours en F : en partant des éléments positionnés en haut à gauche de l'écran, le lecteur procède vers les éléments positionnés sur la même ligne à droite,

<sup>15</sup> « [Les signes graphiques] s'organisent dans le cadre donné d'une grille, qui définit une base, un centre et une zone supérieur pour l'écran ; les contenus sont, de façon très classique en sémiologie du texte, présentés au milieu ; les fonctions sont en quelque sorte rejetées à la périphérie. » (Souchier, Candel, Gomez-Mejia 2019 : 182-183).

tout en descendant au fur et à mesure qu'on fait dérouler le texte à l'écran. En retraçant le parcours suivi par le lecteur, on s'aperçoit que les éléments véritablement regardés sont disposés selon un modèle en F (majuscule) (fig. 7. et 8).

In the F-shaped scanning pattern is characterized by many fixations concentrated at the top and the left side of the page. Specifically:

Users first read in a horizontal movement, usually across the upper part of the content area. This initial element forms the F's top bar.

Next, users move down the page a bit and then read across in a second horizontal movement that typically covers a shorter area than the previous movement. This additional element forms the F's lower bar.

Finally, users scan the content's left side in a vertical movement. Sometimes this is a slow and systematic scan that appears as a solid stripe on an eyetracking heatmap. Other times users move faster, creating a spottier heatmap. This last element forms the F's stem.

The implications of this pattern are:

- First lines of text on a page receive more gazes than subsequent lines of text on the same page.
- First few words on the left of each line of text receive more fixations than subsequent words on the same line. » (Nielsen 2006)

Cette organisation de l'espace graphique justifie l'association entre une *valeur positionnelle* et une *valeur pragmatique* pour les éléments disposés dans les cases prioritaires : la disposition des éléments graphiques attribue la fonction assurée par ces éléments par rapport au parcours de lecture attendu. Par exemple, dans les sites commerciales que nous consultons fréquemment, le symbole des trois lignes superposés qui indique le « menu » des documents ou le « catalogue » des produits est accessible *normalement* par un lien hypertexte situé dans la partie en haut à gauche (car l'offre vient *avant* le choix) ; les produits consultés s'affichent *normalement* dans la partie centrale de l'écran (car ils font l'objet du choix) ; la sélection des produits défile du haut vers le bas selon un critère de pertinence décroissante ; enfin, le « panier », c'est-à-dire le lien hypertexte pour « acheter », se trouve *normalement* sur la partie en haut à droite de l'écran (car l'achat vient *après* le choix). C'est pour cette raison que, dans un site bien conçu, on ne trouvera pas le panier des produits sélectionnés en bas à droite, car il s'agit du lieu *pragmatiquement* invisible à l'écran. La disposition des appels à l'action (les « boutons ») répond à une organisation standard de l'espace graphique héritée au sein d'une culture sémio-linguistique donnée. Celle-ci impose *par habitude* un certain parcours de lecture, et *par conséquent* un certain parcours d'action, car le lecteur devient acteur tout au long de ce parcours.

En reprenant le concept d'« inconscient technologique » proposé par Nigel Thrift (2016), nous pouvons ajouter que les dispositifs techniques attirent l'attention du lecteur — comme dans le cas de ces dispositifs techniques particuliers que sont les supports d'écriture — tout en mettant en place des habitudes de traitement des informations reçues sur la base des modèles dont ils sont eux-mêmes des exemplaires, ce qui fait que certaines actions, attentes ou an-

ticipations devenues habituelles se sont « automatisées », autrement dit elles sont devenues des actions inconscientes, en devenant des habitudes incorporées : « ces connaissances constituent un *inconscient technologique* (...), dont la fonction est de façonner les corps-avec-leurs-environnements selon un ensemble d'adresses spécifiques sans l'intervention d'opérations cognitives : ce qui représente plutôt un substrat pré-personnel de corrélations garanties, de rencontres assurées et par conséquent d'anticipations dépourvues de toute réflexion » (Thrift 2016).

Parmi les expériences qui passent en dessous du seuil de la conscience, il y a celle liées à la gestion et à l'interprétation de l'espace et du temps, expériences filtrées par le corps. Parmi celles-ci, on peut compter également la lecture, car il s'agit d'une expérience entraînant à la fois l'espace (graphique) et le temps (d'exploration).

En d'autres termes, nos conventions d'adressage, de ce qui va apparaître à tel endroit et de ce qui va apparaître ensuite, sont souvent arbitraires, et reposent sur des connaissances de positions et de juxtapositions – parfois tacites, mais de plus en plus systématisées – qui assurent l'infrastructure des sociétés euro-américaines. Lorsque la pratique est solidement établie et se déroule avec fluidité, sans perturbations, les règles d'adressage demeurent en arrière-plan. (Thrift 2016)

L'organisation topologique de la page et de l'écran construit un parcours de lecture bien précis, débutant par les (sous)cadres énonciatifs placés dans les endroits d'exploration prioritaires, selon les habitudes d'exploration de l'espace graphique au sein de la culture graphique héritée. Les cadres principaux, pour reprendre encore une fois le terme proposé par Harris, sont ceux dans lesquels les yeux vont chercher en premier lieu les informations et, par conséquent, tout en anticipant les attentes du lecteur, dans lesquelles les énonciateurs vont positionner les marques énonciatives prioritaires. Ces critères finissent pour constituer une « toposyntaxe » (Groupe  $\mu$ , 1992) dont la régularisation et la répétition est à l'origine de la notion de *format*, en général, et de l'effet de standardisation des écrits numériques, en particulier.

### 3. Application : une analyse topologique des journaux

Les écrits se présentent sur la page ou à l'écran selon une organisation topologique précise, qui répond à des *normes* stabilisées au sein d'une culture graphique donnée. Ces normes, issues de la répétition des mêmes modalités d'exploration des écrits, finissent par constituer une toposyntaxe (cf. *supra*) dont la régularisation produit ce que nous appelons généralement un *format*.

La maquette graphique est un artefact cognitif de premier ordre pour orienter l'attention, dans la mesure où elle balise un environnement de lecture au moyen de différents signes-vecteurs (cadres, flèches, dénivelés typographiques...). Elle contribue à stabiliser cet environnement et permet d'économiser de l'énergie intellectuelle pour l'identification des informations pertinentes. Les concepteurs des maquettes de presse, par exemple, savent combien il est risqué, au plan économique, de perturber brutale-

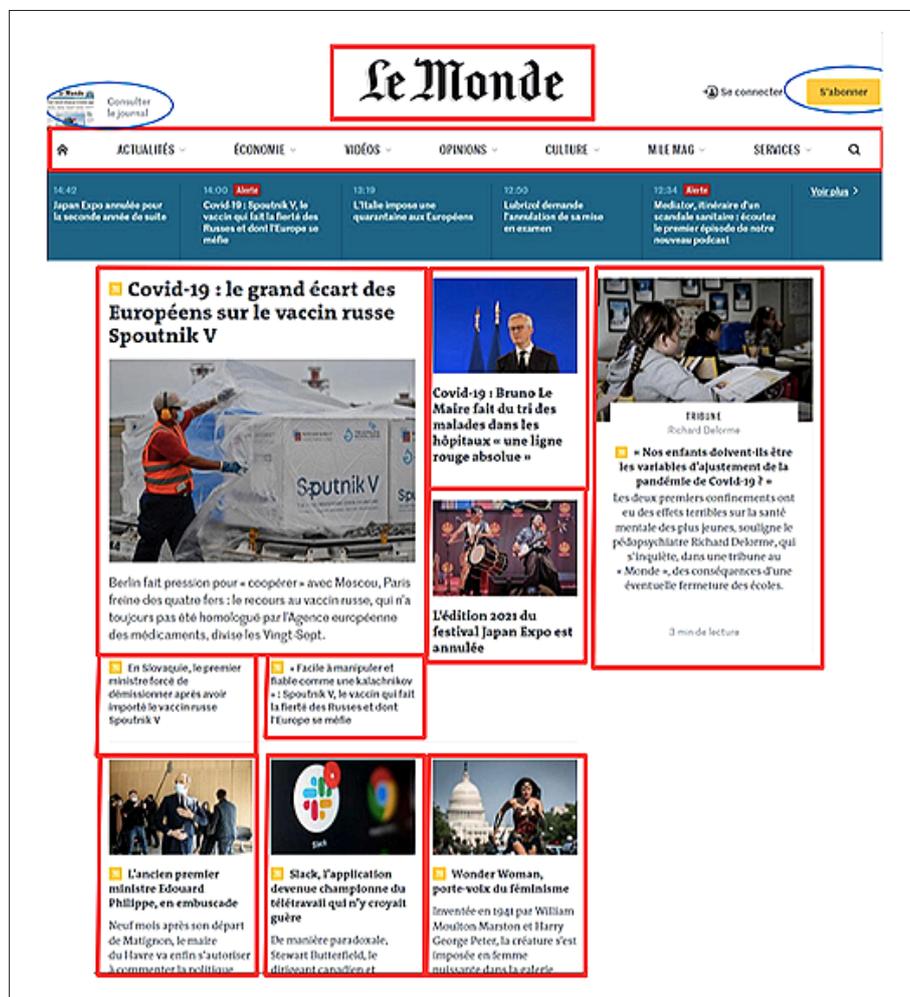


Figure 9. Analyse de l'espace graphique de la Une du journal *Le Monde* sur support numérique.

ment les habitudes d'un lectorat. [...] la maquette graphique est en effet un puissant outil de réglage des lectures. (Béguin-Verbrugge 2013 : 122)

Un des aspects les plus saisissants de l'analyse des formats est ce qu'on appelle la *modularité*. Par exemple, lorsqu'on procède à un découpage de l'architecte « journal » (au sein de Genette), on s'aperçoit que sa composition, sur support papier comme sur support numérique, est *modulaire* (fig. 9).

L'ergonomie du texte visible à l'écran, inscrite sur support numérique, représente l'équivalent de la grille typographique adoptée sur la page, inscrite sur support papier. En effet, la modularité de la composition textuelle du journal reprend l'idée de la grille typographique, adaptée au support numérique.

Une grille typographique est une structure à deux dimensions, composée d'une série d'axes (verticaux et horizontaux) qui permettent de structurer l'espace graphique en *modules*, c'est-à-dire des espaces réguliers, reproductibles à l'identique. Elle est utilisée pour organiser l'espace graphique de la page, donc pour structurer visuellement le texte. Il s'agit d'une structure sur laquelle

un graphiste peut organiser textes et images selon une disposition normalisée, plus ou moins facile à comprendre selon qu'elle s'approche ou s'éloigne des standards. Cette standardisation de l'espace graphique concerne à la fois les écrits sur support papier et les écrits sur support numérique.

La normalisation des habitudes d'exploration de l'espace graphique numérique a un effet de normalisation des écrits qui s'affichent à l'écran : la zone péri-textuelle, délimitée par la dynamique centrifuge allant du texte vers le métatexte, construit cette « zone indécise » au sein de laquelle le texte devient objet de manipulation de la part du lecteur (De Angelis 2018), en circulation ainsi dans un environnement numérique à la fois comme objet d'information et comme objet d'échange.

Dans l'exemple montré par la capture d'écran du journal *Le Monde* (cf. *supra*) nous avons bloqué l'affichage des publicités, ce qui permet la visualisation de la page d'accueil du journal sans péri-texte publicitaire. Toutefois, quand les publicités s'affichent, elles sont situées normalement dans la zone péri-textuelle, là où le texte passe d'objet d'information à objet d'échange.

Revenons maintenant à la relation entre modularité et format. En prenant en considération la relation entre supports et formats, on peut organiser les journaux en deux grandes catégories :

Les *grands formats* (en. *broadsheet*), imprimés sur un support papier mesurant environ 40x55 cm. Ce format peut accueillir beaucoup d'informations sur l'espace graphique de la page, organisées visuellement de manière régulière, selon une grille qui se répète à l'identique, une organisation topologique modulaire et cartésienne, composée de blocs de textes disposés selon des lignes régulières (verticales et horizontales). Jacques Mouriquand, dans *L'écriture journalistique*, souligne à ce propos « l'habileté des journaux à éclater leurs textes en de multiples petits modules » (Mouriquand 1997 : 109).

Les *formats tabloïds* (en. *tabloid*), imprimés sur un support papier mesurant environ 30x45 cm. Ils sont différemment réguliers, fondés sur une organisation topologique souvent aléatoire, composée de blocs de textes importants et emphatiques, disposés normalement sur la page selon une dynamique centrifuge, à travers des lignes qui cassent continuellement la direction de lecture pour créer une impression de dynamisme, rapidité, expressivité. « De manière générale, topographie, typographie et illustrations s'allient sur l'aire scripturale » de la page pour permettre la mise en spectacle de l'information. Les journaux en format tabloïd sont symptomatiques de cette tendance. » (Adam et Lugin 2000 : 7)

La toposyntaxe qui se met en place n'est pas la même : dans un premier cas, la régularité est rassurante ; dans un deuxième cas, le dynamisme est excitant. Le geste de lecture n'est pas le même : dans un cas, les yeux sont habitués à chercher les mêmes informations dans les mêmes endroits d'une édition à l'autre (haut-bas, gauche-droite) ; dans l'autre, les yeux sont habitués à chercher les informations dans des endroits différents (centre-périphérie) attirés par des images. Des habitudes de lecture s'installent. Un certain modèle énonciatif s'impose : ce qu'on appelle un *format*.

En analysant les différents formats, nous pouvons identifier trois modèles qui se répètent régulièrement dans la mise en page des journaux.

Le *modèle cartésien* : dominé par la direction gauche-droite / haut-bas, ce modèle suppose une mise en page régulière, répétitive, une dynamique de lecture rassurante suivant l'ordre auquel le lecteur est habitué au sein de sa propre communauté sémio-linguistique. Cette mise en page repose notamment sur l'axe haut-bas qui dirige la disposition de ce qui est plus important à ce qui moins important, en imposant visuellement l'idée que les instances d'énonciation n'ont pas toutes la même autorité sur le même sujet : les plus autoritaires sont placées en haut de la page pour être lues en premières. Ci-dessous, la Une du premier numéro de *Le Monde*, le 19 décembre 1944, sur le traité d'alliance entre la France et l'URSS, et la Une du Figaro du 4 août 1914, montrent la mise en page du modèle cartésien (fig. 10 et 11).



Figures 10 et 11. Exemples de journaux construits selon un *modèle cartésien*.

Le *modèle centrifuge* : dominé par la direction centre-périphérie, ce modèle suppose une mise en page qui privilégie l'attraction perceptible du centre par rapport aux bords à travers la collocation d'une image comme cible sur laquelle attirer l'attention du lecteur. Ce mode concerne à la fois l'espace graphique de la page entière et l'espace graphique des cadres qui la composent, au sein desquels l'unité textuelle principale est placée au centre et les unités textuelles secondaires tout autour. Cette mise en page centrifuge introduit visuellement l'idée qu'il y a plusieurs instances énonciatives de plus en plus éloignées du sujet principal (fig. 12).

Le *modèle hélicoïdale* : constitué par la combinaison des deux directions haut-bas et centre-périphérie, ce modèle est typique de la mise en écran des journaux numériques. En effet, tout en combinant les contraintes visuelles relatives à la perception des journaux à l'écran — données issues des observations faites par les logiciels de *eye tracking* (cf. *supra*) — avec les contraintes visuelles relatives aux habitudes du lecteur des journaux sur papier, les unités textuelles sont placées à l'écran selon un modèle qui suit la



Figure 12. Exemples de journaux construits selon un modèle centrifuge.

priorité centre-périphérie dans un mouvement continu de déroulement du haut vers le bas. Les unités textuelles les plus importantes sont placées en haut de l'écran et occupent la partie centrale de l'espace graphique ; tout au long de son parcours, le lecteur fait dérouler l'écran (direction haut-bas) en observant le centre de l'espace graphique (direction centre-périphérie), et en sortant de la page-écran à travers des liens hypertextes placés aux périphéries de l'espace graphique (haut-gauche pour revenir en arrière ; bas-droite pour passer à autre chose) (fig. 13 et 14).

Le *format* identifie ainsi la manière dont les écrits se présentent : qu'ils soient longs ou courts, mono-sémiotiques (i.e. exclusivement linguistiques) ou poly-sémiotiques (i.e. mots, images, sons, vidéos), les écrits s'organisent visuellement selon des *formats* dont la dénomination générique « journal », « revue », « livre » ou autre, résume les caractéristiques visuelles. L'espace graphique visible s'organise par rapport aux *contraintes normalisées* par les habitudes de lecture, selon une organisation plus ou moins complexe.

#### 4. Conclusion

Une théorie des formats d'écriture repose sur l'idée que tout investissement sémiotique d'un espace graphique est une énonciation. Si nous considérons le texte écrit — et tout texte en général — comme un objet stratifié (De Angelis 2018) et produit par des couches énonciatives superposées (De Angelis 2024), nous pouvons comprendre comment le format participe à ce



Figures 13 et 14. Exemples de journaux construits selon un modèle hélicoïdale.

processus de textualisation, en agissant d'interface entre les contraintes matérielles et les contraintes culturelles qui interviennent dans la production et la réception de tout texte. Et dans le cas des textes écrits, cette couche énonciative propre au format est tout d'abord visuelle. En effet, toute inscription de traces sur un *support*, selon un agencement stabilisé que nous appelons *format*, et qui découle d'une toposyntaxe précise, offre au lecteur une première interprétation du texte. La mise en forme du texte selon un certain format permet d'articuler les pratiques de manipulation et les pratiques d'interprétation

des textes au sein d'un même parcours de lecture, en cherchant des régularités qui répondent (ou pas) aux attentes des lecteurs. *L'articulation visible/lisible qui se met en place au sein du format assure la transition entre usager (du support) et interprète (du texte).*

### Références bibliographiques

Adam, Jean-Michel et Lugrin, Gilles

2000 «L'hyperstructure : un mode privilégié de présentation des événements scientifiques ?», *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 30 novembre 2009, consulté le 01 mai 2019, <<http://journals.openedition.org/cediscor/327>>.

Arabyan, Marc

2012 *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte. Recherches sur l'énonciation écrite*, Limoges, Lambert-Lucas.

Arabyan, Marc

2016a «Présentation», in *Semen* [en ligne], 41, "L'Énonciation éditoriale", 7-25, <<http://journals.openedition.org/semem/10571>>.

Arabyan, Marc

2016b «Épilogue. Un apprentissage éditorial», in *Semen* [en ligne], 41, 135-148, <<http://journals.openedition.org/semem/10588>>.

Arabyan, Marc et Klock-Fontanille, Isabelle (dirs.)

2005 *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan.

Arnheim, Rudolf

1981 *The Power of the Center*, Berkeley, University of California Press.

Béguin-Verbrugge, Annette

2006 *Images en texte, images du texte*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

Béguin-Verbrugge, Annette

2013 «Visualité et Littérature : Le cas des "leurrés" publicitaires», *Communication & langages*, 2013/2, 176, 113-126, <<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-2-page-113.htm>>.

Bertrand, Denis

2015 « La médiation : fortune d'un concept », in Aa. Vv. *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 21-34.

Bordron, Jean-François

2016 «L'énonciation en image : quelques points de repère», dans M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (dir.), *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 227-239.

Cardona, Giorgio R.

1985 *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza.

Christin, Anne-Marie

1995 *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion ; réédition augmentée «Champsarts», 2009.

Cola-Blaise, Marion

2015 « Pour une sémiotique de la médiation : théories et pratiques », Aa. Vv., *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 7-13.

Cormier, Agathe et De Angelis, Rossana (dir.)

2023 *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, « Rôle des supports dans l'interprétation des inscriptions graphiques », <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265974>>.

De Angelis, Rossana

2018 « *Textes et textures numériques* », *Signata*, <<http://journals.openedition.org/signata/1675>>; DOI : <<https://doi.org/10.4000/signata.1675>>, consulté le 07 janvier 2022.

De Angelis, Rossana

2020 « L'énonciation éditoriale. Une analyse des articles journalistiques numériques », *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XIV, 30, <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/762/614>>.

2023 « Les supports d'écriture entre matières et usages », *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, 2023, 25-66, <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265976>>.

2024 « Comment saisir le *format* des écrits numériques ? Analyse des couches énonciatives des journaux en ligne », *Communication & langages*, 219, mars 2024, 3-27.

De Broucker, José

1995 *Pratique de l'information et écritures journalistiques. Pour des journaux de journalistes*, Paris, Éditeur CFPJ.

Duchet, Claude,

1971 « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1, 1971, 5-14.

Eco, Umberto

1978 *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto

1997 *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset.

Glikman, Julie et Gérard, Christophe (dirs.)

2019 « La linguistique des genres, en actes et en questions », *Linx*, 78.

Guillaume, Paul

1979 *Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion.

Greimas, Algirdas J.

1984 « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, 60, 5-24.

Groupe μ

1992 *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

Hayles, N. Katherine

2016 *Lire et penser en milieux numériques : Attention, récits, technogenèse*, Ellug, Grenoble ; trad. de l'anglais (américain) par Christophe Degoutin, *We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

Harris, Roy

1993 *La Sémiologie de l'écriture*, Paris, Éditions du CNRS.

Herman, Thierry et Lugin, Gilles

1999 «La hiérarchie des rubriques: un outil de description de la presse», in *Communication & Langage*, 122, 72-85, <[http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1999\\_num\\_122\\_1\\_2967](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_122_1_2967)>.

Jeanneret, Yves et Souchier, Emmanuël

2005 «L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran», *Communication & langages*, 145, 3-15.

Lane, Philippe

1992 *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan.

Lancioni, Tarcisio

2010 « Mode semi-symbolique et architectures textuelles », *Actes Sémiotiques*, 113, <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1733>>.

Migliore, Tiziana; Colas-Blaise, Marion

2022 «Les catégories métriques en sémiotique», *Actes Sémiotiques*, 126, <<https://doi.org/10.25965/as.7523>>.

Migliore, Tiziana; Colas-Blaise, Marion (dirs.)

2022 *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scala*, Milano, Mimesis.

Mitropoulou, Eléni; Pignier, Nicole (dirs.)

2014 « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *Communication & langages*, 182, <<https://doi.org/10.3917/compla.182.0013>>.

Mouriquand, Jacques

1997 *L'écriture journalistique*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF.

Nielsen, Jakob

2006 «F-Shaped Pattern for Reading Web Content», *Alertbox : Current Issues in Web Usage*, <[http://www.useit.com/alertbox/reading\\_pattern.html](http://www.useit.com/alertbox/reading_pattern.html)>.

Pezzini, Isabella (dir.)

2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.

Sosnoski, James

1999 «Hyper-Readings and Their Reading Engines», in G. E. Hawisher et C. L. Sale (dir.), *Passions, Pedagogies, and Twenty-First Century Technologies*, Lugan, UT, Utah State University Press ; Urban, IL, National council of Teachers of English.

Souchier, Emmanuël

1998a «L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale», *Cahiers de médiologie*, 6, 137-145.

Souchier, Emmanuël

1998b *Lire et écrire : éditer. Des manuscrits aux écrans, autour de l'œuvre de Raymond Queneau*. HDR, Paris VII.

Souchier, Emmanuël

2007 « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langage*, 154, 23-38.

Souchier, Emmanuël, Candel, Etienne, Gomez-Mejia, Gustavo

2019 *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin.

Thrift, Nigel

2016 « L'inconscient technologique », *Multitudes*, 62, printemps, <<https://www.multitudes.net/inconscient-technologique-et-connaissances-positionnelles/>>.

Tschichold, Jan

1930 *Qu'est ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ?*, AMG, 19, septembre 1930, <<http://indexgrafik.fr/quest-ce-que-la-nouvelle-typographie-et-que-veut-elle/>>.

Zinna, Alessandro

2015 « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », in Aa. Vv., *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 351-362.

---

**Rossana De Angelis** est MCF en Sciences du Langage à l'Université Paris-Est Créteil. Membre du Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communications (Céditec), ses recherches portent sur la relation entre les écrits, les supports, les formats et les pratiques de l'écriture et de l'édition, traditionnelles et numériques.

Récemment, elle a co-dirigé un numéro thématique de *Linguistique de l'écrit* (4/2023) portant sur les propriétés matérielles des supports d'écriture à travers l'analyse de différents types d'objets écrits et un dossier de *Communication & Langages* sur les formats d'écriture, en cours de publication.

Elle a également co-dirigé l'ouvrage *Les Écritures confinées* (Hermann 2022) qui offre à la fois un panorama et une réflexion sur les écrits produits lors d'un confinement mondial extraordinaire. Elle s'intéresse à l'histoire et à l'épistémologie des sciences du langage, notamment de la sémiotique et de la linguistique de l'écrit, comme le montre l'entrée « Textuality » rédigée pour la *Oxford Research Encyclopedia of Literature* (2020).