**Sémiotique des médiations :**

**Médias et art dans les questionnements disciplinaires actuels**

**et dans l’approche sémiotique**

Gian Maria TORE

*Université du Luxembourg*

**Résumé**

On vise à proposer un cadre pour l’étude des objets de sens en tant que tels : non pas discours donnés mais résultats de procès sémiotiques d’objectivation. On soutient ainsi la nécessité, pour la sémiotique, de s’attacher aux *médiations* qui construisent et reproduisent ces objectivations; et on en illustre deux types. La première médiation, ce sont les domaines de valorisation sociale : l’art, le droit, la science, etc. ; et on se focalise notamment sur la sémiotique (de la médiation) de l’art, et sur ses propres objets de sens. La deuxième médiation, productrice d’objets de sens, ce sont les médias, appréhendés comme des pratiques complexes qui sont loin de se réduire à un canal de transmission de la communication ; on discute, comme exemple, la sémiotique (de la médiation) du cinéma. En général, on esquisse une sémiotique des médiations, en polémique avec le modèle de la *communication* dominant jusqu’ici, et en dialogue avec les autres disciplines qui étudient l’art et les médias.

**Abstract**

The purpose of the paper is to put forward a frame for the study of the « objects of meaning » as such, that is, not as given discourses, but rather as results of semiotic process of objectification. The paper argues that semiotics needs to concentrate on the *mediations* that construct and reproduce such objectifications. Amongst them, two mediations are illustrated. The first one is the mediation of the domains of social valorisation: art, law, science, etc. The paper notably discusses the semiotics of (the mediation of) art, and its objects of meaning. Media represent the second mediation, that is another level of production of objects of meaning. Thus, media are considered as complex practices, which are far from mere channels for the transmission of communication. As an example for this latter mediation, the paper discusses the semiotics of (the mediation of) cinema. On the whole, the paper drafts a *semiotics of mediations*, arguing against the *model of communication*, which is still dominant today, and engaging in a dialog with other disciplines that study art and media.

**Notice biobibliographique**

Gian Maria Tore est chercheur à l’Université du Luxembourg, où il enseigne la sémiotique des médias et l’analyse des films. Il enseigne également la sémiotique de l’art à l’Université Paul Verlaine – Metz et collabore avec la Cinémathèque de Luxembourg sur un programme permanent d’initiation au cinéma. Il a coédité *L’expérience. En sciences de l’homme et de la société* (Pulim, 2006) et travaille actuellement à la coédition de *Médias et médiations au Luxembourg* (Ed. Guy Binsfeld, avec Marion Colas-Blaise, à paraître 2011) et à la rédaction de *La figuration et l’expérience du cinéma* (Presses Universitaires du Septentrion, à paraître 2011).

**0. Introduction**

Après au moins un demi-siècle d’études textuelles et discursives méthodiques et ferventes, on peut se rendre compte que l’un des oublis les plus graves de la sémiotique porte sur *le rôle des médiations* qui, précisément, encadrent les textes et orientent les discours. Certes, la théorie de l’intertextualité et la théorie des genres ont essayé de faire état d’une sorte d’économie sémiotique qui à la fois traverse, entoure et relie les objets de sens, et notamment les textes et les discours. Ces théories ont même été intégrées dans les fondamentaux des sciences du langage ; par exemple, dans la théorie sémiotique générale de Rastier (2001), les genres se voient confier une place essentielle, puisqu’ils sont entendus dans un sens très vaste, comme l’ensemble de toute prescription réglant la production et l’interprétation textuelles. Quant à l’intertextualité, elle est, de fait, l’horizon permanent autant des sciences du langage, lorsqu’on se base sur une étude des phénomènes énonciatifs, que des sciences de la culture en général, lorsqu’on s’attache à toutes les formes de traductions, adaptations et dialogues qui tiennent et définissent la « culture » même ; et ainsi, par exemple, l’intertextualité se rapproche aussi de l’interdiscursivité et, par là, de polyphonie (voir Maingueneau 1996, nouv. éd. 2009, pp. 77-79). Mais malgré ces tendances bien établies à viser un horizon de circulation et fonctionnement de textes et discours, il semble qu’il n’y ait pas encore assez de place pour deux autres médiations : les médias d’une part, et les domaines sociosémiotiques de l’autre.

Par « médias », on entend ici, avant tout, les supports de l’attestation des discours *dans des pratique*s. C’est dire que les médias sont une médiation essentielle, non seulement technologique, mais aussi – on le souligne et on l’expliquera longuement dans les pages suivantes – sociosémiotique[[1]](#footnote-1).

Par « domaines sociosémiotiques », on entend ce qu’on appelle couramment art, pédagogie, politique, science, religion, droit, etc. ; autrement dit : les différentes formes et modes de *valorisation des pratiques sociales* y compris les pratiques médiatiques. Les domaines sont donc, avec les médias, une autre médiation essentielle pour la sémiotique des textes et des discours : une médiation où ces derniers deviennent des *objets sociosémiotiques*, des objets qui sont expérimentés dans des pratiques selon des statuts différents (c’est-à-dire qu'ils font sens en tant qu’ « objets d’art », « objets de droit », « objets sacrés », « documents », etc.)[[2]](#footnote-2).

Le proposde cet article sera d’expliquer que, jusqu’à présent, textes et discours ont été très peu étudiés *avec* ces deux médiations pratiques, et encore moins avec une prise en compte du rapport articulé qui lie ces dernières entre elles[[3]](#footnote-3). Il s’agira, dans l’argumentation qui suit, de proposer une approche sémiotique des médias *et* de l’art, au sein d’une sémiotique qui se positionne dans un champ de recherche pluridisciplinaire, voire interdisciplinaire. On soutiendra que, d’une part, la sémiotique est en reste par rapport à l’actualité épistémologique sur les questions médiatiques et artistiques, ainsi que des médiations en général ; et que, d’autre part, elle pourrait élaborer une perspective intéressante pour les autres disciplines, en raison de sa capacité à penser de manière structurelle et problématisante.

Pour examiner à la fois ces carences et ces possibilités de la discipline sémiotique, on proposera un double point de départ. Premièrement : l’observation que, dans tous les projets, les chantiers, les résultats des recherches sémiotiques, et au delà de quelques contributions rares et éparses, on manque encore d’une *sémiotique générale des médias*, ainsi que d’une *sémiotique de l’art* au sens vaste (à savoir une sémiotique non seulement des arts plastiques, mais de tous les arts, de tout ce que, précisément, d’après l’esthétique, on a appelé « l’art », au singulier[[4]](#footnote-4)). Deuxièmement : la thèse que la concomitance de ces deux manques n’est pas un hasard, mais réfléchit une même impasse épistémologique en amont. Plus exactement, l’impasse de l’approche sémiotique se trouverait à un niveau *intermédiaire* entre, d’une part, l’objet de sens étudié et, de l’autre, la généralité (voire l’ « universalité ») des propriétés de l’objet même. Tout se passe comme si, lorsqu’en sémiotique on étudie des objets du monde de l’art, les analyses ne cernaient pas, ou en tout cas ne définissaient pas, ce qui n’est pas généralisable à tout autre objet culturel. Par exemple, telles œuvres littéraires sont analysées selon leurs propriétés intertextuelles ou leurs jeux rhétoriques ; telles œuvres picturales ou photographiques, selon leurs tactiques iconiques ou stylistiques ; mais, toujours, on fait l’impasse sur la « peinture », le « roman », ou la « photo » en tant que tels. Et par là, on fait l’impasse aussi sur le « littéraire » ou l’ « artistique ». C’est dire que de telles études sont démunies de réponses à la critique suivante : rien n’exclut que tel jeu rhétorique, telle stylistique, ou telles iconicité ou intertextualité, ne puissent être trouvés aussi ailleurs, dans la sémiotique *d’un autre média,* et à la limite dans *un autre domaine de valeurs que celui de l’art*. Or, c’est à de telles impasses que la proposition d’une sémiotique des médiations voudrait parer.

La première partie de cet article creusera ce double point de départ général concernant le manque d’une sémiotique des médias et de l’art et la nécessité d’une sémiotique des « médiations ». La deuxième partie avancera dans l’explication de la médiation du domaine de l’art. La troisième et dernière partie expliquera une médiation ultérieure, qui interagit avec celle de l’art : la médiation des médias ; et pour ce faire, elle se focalisera sur l’exemple peut-être le plus controversé de « média » qui est aussi « art » : le cinéma. Dans ce cas, comme dans le reste de l’article, il sera question non pas de recenser la totalité des positions existantes (tâche ici pratiquement impossible et peu sensée), ni de développer une véritable théorie sémiotique. Plus modestement, on essayera de caractériser la discussion par une série de positions exemplaires, dans la sémiotique et dans les disciplines voisines ; et par là, de dessiner des pistes qu’il serait intéressant de développer en sémiotique, à l’égard et en connaissance des autres approches pratiquées aujourd’hui. C’est dans un tel but que la proposition d’une « sémiotique des médiations » sera pondérée et illustrée. Et pour le cas plus particulier des médiations médiatiques, tel le cinéma, on discutera le concept de « praxis sémiotique », notamment à partir de l’exemple de la « praxis du cinéma ».

**1. La question sémiotique des « médiations » (par-delà la « communication »)**

Premièrement, il est important de noter combien, de manière paradoxale, la science des procès et des systèmes de signification semble avoir du mal à réfléchir *directement* sur les médias ; combien la discipline qui enseigne l’opacité des productions langagières rend les discours presque transparents envers les supports et les pratiques de leurs textualisations. Aussi ne s’étonne-t-on pas du défaut actuel d’une sémiotique du cinéma, dont le projet demeure encore solidement associé à feu Christian Metz, et par conséquent à la linguistique structurale et à la psychanalyse[[5]](#footnote-5). On ne fait pas non plus grand cas du fait que la sémiotique de la télévision ait subi une refonte totalement narratologique[[6]](#footnote-6), ou que, à un niveau plus général, la « sémiotique de l’image » et la « sémiotique des médias et de la culture » soient encore fortement ancrées au vieux structuralisme des codes pratiqué dans les années 60[[7]](#footnote-7). Aucun le projet ambitieux d’une sémiotique de la peinture n’a été développé, dans les vingt dernières années, au-delà des études pionnières de Shapiro, Marin ou Damisch[[8]](#footnote-8), qui ont interrogé des questions fondamentales comme l’ « énonciation » ou la « langue » des tableaux, et de la perspective transcidiplinaire ouverte par Sonesson[[9]](#footnote-9). Et de surcroît, la sémiotique, face à l’intérêt général envers les nouveaux médias, n’apporte pas de contributions originales[[10]](#footnote-10). On peut même généraliser le propos, tous ces exemples nous y emmènent : la sémiotique semble manquer, d’une part, d’une vaste confrontation avec les intérêts et les avancements des disciplines voisines, notamment en ce qui concerne les questions de la « communication », et, d’autre part, d’un projet disciplinaire fort, comme semblent en témoigner les deux grands projets éditoriaux tout récents en langue française et anglaise – respectivement, un *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* (Ablali et Ducard, éds. 2009) et un *Routledge Companion to Semiotics* (Cobley, éd. 2010)[[11]](#footnote-11).

On l’évoquait comme deuxième point de départ pour cette discussion : la concomitance de l’absence d’une sémiotique des médias et d’une sémiotique de l’art au sens vaste n’est pas accidentelle. On peut soutenir qu’elles relèvent, toutes deux, d’une focalisation sur la médiation entre un objet de sens *particulier* et une éventuelle sémiotique *générale*, et il est alors difficile de penser et développer l’une sans l’autre. Dans ce cas, il s’agirait alors de pouvoir rendre compte du sens d’un objet non seulement en tant que *résultat* de théories ou catégories appliquées, mais aussi, et peut-être surtout, en tant que *cas* singulier et exemplaire à la fois. Il s’agirait en somme d’en problématiser les médiations sémiotiques.

On touche ici à une question que la sémiotique a ouverte assez récemment, et qui marquera sans doute le développement majeur de la discipline dans le futur. On peut la qualifier, de manière peut-être maladroite, de gestion collective du sens. Les efforts plus importants de sémioticiens comme Fontanille (2008) ou Rastier (2001 et 2002), ainsi que les nombreuses propositions de Basso (éd. 2006) vont précisément dans cette direction, élaborant des modèles assez fins et complexes pour penser les médiations de textes-objets. Ces études ouvrent la possibilité de penser et analyser de manière plus frontale les médias d’une part et les domaines sociosémiotiques, tel l’art, de l’autre (même s’il s’agit plus d’une possibilité épistémologique ouverte que d’une voie définie, assumée et empruntée par ces ouvrages).

Sans doute, pour en venir à dresser une sémiotique générale des médias et une sémiotique élargie de l’art, il faudrait, en amont, repenser le concept de « communication » : le développer, l’affiner, le critiquer, le dépasser. Car il n’est pas difficile de vérifier combien l’écrasante majorité des approches des médias et des objets de l’art se fait, au fond, dans la ligne du vieux modèle de Jakobson (1960) – devenu entre-temps le « modèle de la communication » par antonomase, bien au-delà des sciences du langage. C’est dire qu’encore aujourd’hui[[12]](#footnote-12), en sémiotique et en sciences humaines en général, il est rare d’échapper totalement à l’idée d’une « émission-production », d’une « réception », d’un « message » avec ses « codes ».

En sémiotique, ce modèle sert à penser la signification *en dehors du* texte (la circulation de ce dernier, les contrats sémiotiques et les tactiques rhétoriques qui le gèrent…) et même, parfois, l’économie interprétative *dans* le texte (les simulacres que celui-ci active, les mises en abymes de la situation de sa lecture… toutes des projections internes de la situation de « communication »). Dans les autres disciplines, le modèle sert à ouvrir rien moins que des champs entiers d’études. Ainsi en va-t-il par exemple pour l’approche qui semble avoir de plus en plus la cote dans les études cinématographiques, et pas seulement : l’approche dite de la « réception », qui s’attache à décrire comment une œuvre fait sens et vaut pour les différents publics, c’est-à-dire selon les manières de « recevoir » le « message » « transmis » par les « producteurs »… selon le modèle de la communication, donc[[13]](#footnote-13).

On discutera plus précisément de cette littérature dans un deuxième temps, lorsqu’on s’attardera sur le cas du cinéma ; pour l’instant, on se limitera à suggérer combien le modèle de la communication est trop rudimentaire pour rendre compte des médias et des domaines sociosémiotiques, lesquels, tout simplement, n’y trouvent guère de place. Dans le modèle de la communication, en effet, médias et domaines sont noyés dans les questions de la « production-transmission-réception », et bien sûr du soi-disant « canal » (mais peut-on étudier finement un média en le concevant comme un « canal » ?). Sans doute le concept de médiation constitue-t-il même un modèle antithétique à celui de la communication, comme il a déjà été montré ailleurs : d’abord dans les critiques et contre-propositions des travaux de maturité de Goffman (1974 et 1981, pp. 133-166) et de Luhmann (1984, ch. 4) ; ensuite dans les études qui s’en sont inspirées, comme celles de Goodwin et Goodwin (2004), qui retracent et relancent la perspective goffmanienne de la « participation » multimodale et multisémiotique des acteurs, ou de Basso (2007 et 2008a, pp. 89-125), qui, intégrant Goffman et surtout Luhmann, propose une approche de la communication précisément en tant qu’ensemble, entassements et interactions, de médiations perceptives, langagières, techniques, institutionnelles – proposition que cet article fera sienne[[14]](#footnote-14).

Parallèlement à l’attachement au modèle un peu simple de la gestion du sens proposé par le modèle de la communication, la sémiotique n’a pas développé de véritables approches de l’art. Encore une fois, les propositions plus fortes dans l’esthétique restent les thèses de Jakobson (1960), résumant à leur tour les propositions des formalistes russes[[15]](#footnote-15), sur l’usage « littéraire » de la langue ou sur la fonction « poétique » de la communication, avec notamment les études de Bakhtine et de Lotman sur l’importance foncière du principe « dialogique » dans l’art[[16]](#footnote-16). En outre, à voir la question de plus près, on peut aussi remarquer que la position canonique du sémio-structuralisme envers l’art est, depuis toujours, bien ambiguë. D’un côté, le sémio-structuralisme s’est construit précisément en se défaisant des cadres que l’esthétique traditionnelle a universellement adoptés, et adopte toujours, tels l’ « œuvre » ou l’ « auteur », mais aussi l’appréciation et le classement, l’adhésion et la canonisation pour des objets de sens[[17]](#footnote-17). D’ailleurs, le fait même de parler de l’art en termes de famille d’ « objets de sens » est bien le fruit d’une telle épistémologie dénivelante. De l’autre côté, le sémio-structuralisme s’est laissé comme seul outil pour penser l’art l’idée que celui-ci constituerait un écart, une dégrammaticalisation ou une intensification du monde dénivelé, ordinaire, des objets de sens. C’est là l’idée qui a guidé l’étude du « style », mais aussi l’étude du « littéraire » ; plus généralement, c’est là que se logent toutes les approches basée sur l’auto-référentialité de la communication artistique – approches qui, au fond, défendent une idée ancienne comme l’esthétique même[[18]](#footnote-18).

Or, c’est sans doute à cause d’une telle tradition épistémologique que la sémiotique, inattentive aux médias et aux médiations de l’esthétique, débouche sur des positions qu’on peut considérer insatisfaisantes aujourd’hui. Prenons en considération deux ouvrages différents mais classiques, respectivement dans les deux traditions sémiotiques : Eco (1979 et, sa proposition à jour, 1994), pour la tradition peircienne, et Bertrand (2000), pour la tradition saussuro-hjelmslévienne. Bertrand (2000) étudie la « sémiotique littéraire », voire « l’usage littéraire de la langue » (*ibid.*, p. 252) ; mais à bien y regarder, derrière cette invocation implicite de la théorie formaliste-jakobsonienne de la littérature (toujours elle !), il ne traite jamais du « littéraire ». Car, d’une part, il est question d’une série d’analyses littéraires ; d'autre part, on dessine une méthodologie et une théorie sémiotiques générales. Tout s’y passe comme si, entre la particularité des discours analysés et la généralité des approches et des concepts adoptés, le passage était immédiat : littéralement sans médiations. Par contre, s’attacher au « littéraire », ce serait faire place à une double médiation : premièrement, la médiation du média (qui est ici surtout la praxis du roman – on reviendra sur ce concept de praxis, qui entend rendre compte du média en tant que support *et* pratique de textualisation) ; deuxièmement, la médiation du domaine sociosémiotique (qui est ici la valorisation esthétique, l’activation du statut d’œuvre d’art qui investit les textes en question, et qui alors ne sont pas lus, traités ou controversés, par exemple comme des documents, ou comme des objets sacrés). Ne faisant aucun cas de cette double médiation sémiotique, l'ouvrage de Bertrand (*ibid.*), qui se voudrait un précis de « sémiotique littéraire », reste à peu près un traité de sémiotique générale, et plus précisément de sémiotique générale discursive ; et de ce point de vue-là, il est sans conteste un ouvrage remarquable.

Le même ordre de considérations peut être avancé aussi à partir d’un travail très différent de celui de Bertrand (*ibid.*) : les analyses d’Eco (1979 et 1994). Si dans ce cas, d’une manière plus prudente, il est prétendu que les objets d’étude sont les « textes narratifs » (*Id.* 1979), voire « fictionnels » (*Id.* 1994), on n’y analyse pas moins exclusivement des textes littéraires, alors que des films ou des discours publicitaires auraient tout aussi bien pu rentrer dans cette étude sur la narration ou la fiction en général. Ainsi, par une démarche qui, à cet égard, s’avère subreptice, une étude consacrée aux textes narratifs n’est pas moins un essai de sémiotique générale ; et elle n’offre pas, ni même ne signale, les moyens nécessaires à cerner l’objet « littéraire » dont en réalité elle s’occupe. Surtout, une telle étude se réalise en épousant, encore une fois, le modèle de la communication et la théorie dialogique – bien qu’explorés, ici, avec beaucoup d’acuité, et enrichis de la thèse herméneutique de la coopération du lecteur.

En somme, voici ce que l’approche sémiotique semblerait laisser de côté, de manière trop typique[[19]](#footnote-19) : les textes ou les discours en tant qu’*objets* de sens dans toute l’acception du terme, c’est-à-dire non pas en tant que réalités évidentes et transparentes, mais en tant qu’*objectivations* de pratiques sociosémiotiques, *objectalités* d’expériences compétitives ou ajustées, valorisées ou contestées, et cela suivant le statut que textes et discours assument lorsque, justement, ils deviennent objets de sens en circulation, en partage, en compétition… La sémiotique devrait rendre compte finalement de toute cette complexité. Car si son but, c’est de proposer des études qui sont des simulacres modélisants des procès de signification, et pas des comptes rendus d’expériences individuelles d’une part, ou des édifications de schémas universaux de l’autre, elle ne peut pas se passer d’une attention spéciale envers toute la série des filtres et des maillons – les médiations – qui produisent non pas l’individuel mais le *singulier* d’une part, et non pas l’universel mais le *multiple*, et même le *général* de l’autre. Car c’est bien par ces filtres et ces maillons que l’objet d’étude n’est pas incomparable, unique, ni, au contraire, comparable sous tous les paramètres ; c’est par ces filtres et maillons qu’il devient précisément un *cas*, un objet singulier et commensurable à la fois.

Il est question donc d’accepter d’intégrer une complexité majeure pour le respect même de l’épistémologie sémiotique. Car jusqu’ici, le propre de la sémiotique a bien été de concevoir des modèles médiateurs : que ce soit dans la tradition structuraliste postsaussurienne, avec par exemple cette médiation essentielle entre la langue et la parole qu’est le « discours »[[20]](#footnote-20), ou que ce soit dans la tradition pragmatiste peircienne, avec cette médiation fondamentale entre la règle et les faits qu’est l’ « abduction » (l’abduction étant, précisément, la médiation sémiotique qui transforme le fait en *cas* d’une nouvelle règle)[[21]](#footnote-21). On en faisait état au début de l’article, les études poststructuralistes typiques, notamment dans la littérature et dans la linguistique, s’attachent aussi à une autre médiation de base, l’ « interdiscursivité-intertextualité ». Or, il semble important de poursuivre une telle épistémologie selon d’autres dimensions, pour mieux rendre compte des objets de sens. Il s’agit précisément de combler l’écart entre, d’une part, les médiations discursives ou interdiscursives et, de l’autre, leurs objectivations reproduites et reconnues, valorisées et statuées (c’est là la médiation des domaines) ; ou entre, d’une part, les médiations abductives des sujets en situation et, de l’autre, les faits mêmes qui y sont expérimentés et objectivés (c’est là la médiation des praxis sémiotiques).

**2. La question (de la médiation) de l’art : le domaine de valorisation sociosémiotique**

*2.1. La définition problématique de l’objet sémiotique et le rôle du domaine*

Qu’on s’entende bien : il n’est pas tout à fait question d’introduire une ou deux nouvelles composantes de plus dans l’édifice théorique, de les nommer et de les définir ; mais plutôt de songer à des *dimensions* qui permettent de cerner plus finement les objets d’étude, à savoir les objets de sens : il est question de penser ces dimensions et, par là, de penser à travers elles. En somme, non pas étiqueter l’objet, mais voir et concevoir, justement dimensionner, ses problématiques sémiotiques. C’est là tout le propos d’une sémiotique des médiations.

Ainsi, pour commencer avec la médiation du domaine sociosémiotique, il est important de ne pas songer à une simple *identification* de ce qui serait de l’ « art », ou de la « politique », de la « science », etc. Il ne s’agit pas de s’attacher à une case de plus, de reconnaître une nouvelle identité. Certes, le tout premier pas, c’est de passer à l’objet sémiotique en tant que tel : non plus l’objet physique, qui est unique, mais un objet qui peut être démultiplié du fait d’être investi par plusieurs statuts sémiotiques à la fois. Ainsi, une même image peut être œuvre d’ « art », document « scientifique » et objet de « culte », et par là *ne pas être le même objet de sens*, tout en restant un objet physique unique. Il faut pouvoir expliquer la différence des modes de valorisation de l’objet, à savoir des modes de l’expérimenter dans les différentes pratiques et donc, finalement, des significations qu’il possède.

Mais l’objet cesse d’être unique, individuel, même dans le cas d’une seule valorisation sociosémiotique ; par exemple, lorsqu’une photo n’a que le statut d’objet d’ « art ». Car ce statut (qui contribue à rendre l’objet physique un objet sémiotique) porte avec lui une commensurabilité. Ainsi, telle photo, en tant que photo d’art, est commensurable avec les objets de l’ « art » ; donc avec des objets qui ne sont pas forcément des photos. Mais en même temps, elle se différencie d’autres objets physiques qui ne sont pas de l’ « art » ; par exemple des autres photos, qui pourraient lui ressembler énormément, du point de vue physique, et à la limite être identiques, mais n’avoir rien à voir avec le domaine de l’art. C’est là la fameuse question soulevée dans l’esthétique par Danto (1981) : il peut y avoir deux objets physiques parfaitement identiques, dont l’un serait « œuvre d’art » et l’autre objet « banal » ; par exemple, la *Brillo Box* de Warhol et la boîte Brillo qu’on achète au supermarché. Or, la première est commensurable avec, par exemple, une statue de Rodin, les autres (physiquement identiques) non.

Tout cela constitue une problématique. L’objet sémiotique, l’objet qui est géré, expérimenté, valorisé, fait sens par un ensemble d’ouvertures et de tensions envers d’autres objets. C’est pourquoi il ne peut pas être unique, ni universel. On dira plutôt qu’il est à la fois *généralisable et singularisable*; et que c’est entre ces deux voies que se joue sa commensurabilité, la solution (ouverte et renégociable) de ses médiations.

La médiation de l’art fait cerner un objet par rapport à une famille d’objets : à la fois par ce qui est général entre le premier et la seconde (un genre, un style, un discours…) et par ce qui est singulier seulement au premier, *envers* les autres (précisément en termes de réécriture du genre, négation à la stylisation, etc.). C’est dire que la médiation de l’art pose l’objet dans un champ problématique, et l’objet fait sens par ses (tentatives de) solutions, par son positionnement, ses réponses aux questions de genre, de style, etc. C’est pourquoi les médiations, telle que la médiation du domaine en premier lieu, rendent l’objet commensurable : général *et* singulier à la fois – *plus ou moins* général, *plus ou moins* singulier, selon le cas en question. Précisément, les médiations permettent de rendre l’objet *un cas*. Et c’est par là que l’objet sémiotique ne disparaît pas dans les questions qui permettent de le définir, ne s’y réduit pas entièrement, il ne loge pas dans une case avec laquelle, pourtant, il peut être important de le confronter.

Ce sont là des questions cruciales d’une sémiotique de l’art au sens vaste (c’est-à-dire aussi de la littérature, du cinéma, etc.) ; une sémiotique *de* l’art et pas *appliquée à* l’art. Ces questions ont d’ailleurs récemment été posées dans la théorie et la critique de l’art au sens restreint (c’est-à-dire les dits « arts plastiques »), par exemple par Didi-Huberman (1990). Et elles méritent d’être la base épistémologique d’une sémiotique des médiations en général, et des domaines sociosémiotiques avant tout.

Une sémiotique de l’art sait qu’une image, en dehors de l’art, ne répond plus à des questions de genres ou de styles. Elle fait sens non pas par rapport à ces généralisations problématiques de l’art, mais par rapport à celles du nouveau domaine. Par rapport aux généralisations de l’ancien domaine, les généralisations du nouveau domaine s’avèrent de deux types : soit elles sont tout autres, soit elles consistent en une redéfinition profonde des généralisations anciennes, qui alors prennent un tout autre sens. Si, par exemple, une image n’est plus considérée dans le domaine de l’art mais dans le domaine du droit, alors elle peut se trouver à répondre tantôt aux nouvelles questions de la propriété (l’image devient un « bien »), tantôt aux questions revisitées de la création (l’image est création, mais alors que dans l’art la « création » sert à mieux cerner la signification de l’image en tant qu’ « œuvre », dans le droit la « création » sert à protéger les droits de son auteur, qui en dispose comme de son « bien » - voir le concept juridique de propriété intellectuelle).

Ces exemples embryonnaires suffisent à illustrer que, une fois un objet abordé et expérimenté selon les questions *génériques* d’un domaine, tels le style ou la création artistiques pour le domaine de l’art, il devient par là même saisissable comme une solution plus ou moins *singulière* à de telles questions : un cas ; par exemple, *un cas dans l’art*. De même, cerné par d’autres qualifications génériques, comme être propriété ou œuvre de création selon le droit, l’objet vaudra alors comme un nouveau cas, *un cas juridique*, là aussi plus ou moins singulier.

Une telle approche, qui problématise l’objet de sens, s’engageant à étudier ce qui rend ce dernier et « objet » et « de sens », peut être éclaircie avec un exemple ultérieur. Que l’on songe à la fameuse étude de Greimas (1976), intitulée *Maupassant. Sémiotique du texte : exercices pratiques*: on se rend compte aisément qu’elle ne propose aucune question de généralisation/singularisation, et que c’est pour cette raison qu’elle devient un essai de sémiotique universalisante. En effet, elle consiste en une sémiotique presque sans médiations : elle ne saisit pas son objet précisément en tant qu’objet, mais étudie une nouvelle littéraire et en même temps, *immédiatement*, tout l’univers sémiotique. Et d’ailleurs, déjà le titre étrange est fort révélateur de la démarche subreptice : l’étude se voudrait de « Maupassant » alors qu’elle n’en analyse qu’une nouvelle ; et elle se voudrait du « texte », alors qu’elle applique un édifice théorique général, sans possibilité de singulariser le texte en tant que tel, et encore moins en tant qu’objet littéraire. Mais il s’agit là, bien sûr, d’une époque où la discipline sémiotique devait encore tester ses modèles ; d’où la grande importance du *Maupassant* pour la sémiotique greimassienne. Maintenant, l’important est de ne pas faire de cette démarche de vérification d’une théorie une procédure canonique, et de ne pas faire de la sémiotique une discipline *appliquée*. Il faudrait plutôt que, maintenant, la sémiotique soit une discipline *attachée*: près de l’objet de sens en tant que tel.

*2.2. La définition complexe du domaine de l’art*

Dans une telle perspective, aujourd’hui, les études sur les médiations des domaines, sur la manière dont la valorisation sociosémiotique fait la différence de sens des objets, commencent à devenir d'actualité ; mais la recherche en est encore à sa phase exploratoire. Eu égard aux images, on peut citer ici : sur les médiations qui traversent la photographie, les travaux de Basso et Dondero (2006) et Beyaert (2009) ; sur les médiations muséales et les domaines concernés, Colas-Blaise et Tore (2011). On peut aussi rappeler que Latour (1990) a déjà avancé des perspectives sur la différence entre la médiation de l’art et celle de la science par rapport aux images, relancées récemment (*Id.* 2005, ch. 5) par une confrontation plus générale entre la médiation de la science et celle du droit[[22]](#footnote-22). Il n’en reste pas moins que, à l’heure actuelle, l’étude sémiotique des domaines ne peut absolument pas se faire sans une prise en compte des approches des autres disciplines. Ainsi en va-t-il pour le domaine de l’art : que ce soit dans l’esthétique analytique ou dans la sociologie de la culture, nombreuses sont les études récentes qui, en dehors de la sémiotique, visent à rendre compte des « langages » ou des « jeux » de l’art – autrement dit, à soulever des questions typiquement sémiotiques.

L’ensemble des ces études a été recensé et analysé de manière fine par Basso (2002). Il importera ici de discuter le périmètre des questions qu’elles soulèvent afin de rendre compte de la médiation de l’art. Dans une telle perspective, il apparaît que, si la sémiotique risque de s’attacher trop aux discours, oubliant de spécifier et analyser leurs objectivations « artistiques », en dehors de la sémiotique on risque de choisir entre deux extrêmes opposés et de rendre compte de la médiation de l’art soit en amont des objets d’art et leurs discours, soit en aval. En effet, soit, dans l’approche esthétique, on s’intéresse trop à l’ « art », presque au détriment des objets ; soit, dans l’approche sociologique, on penche trop pour les échanges d’« objets » entre acteurs, arrivant à négliger l’autonomie du discours esthétique. En somme, d’une part, la voie esthétique viserait aux conceptions et aux problématisations de l’expérience dans l’art ; de l’autre, la voie sociologique s’intéresserait aux pratiques de l’art et surtout aux relations avec ses objets et entre sujets impliqués. Et à s’en tenir aux diagnostics actuels[[23]](#footnote-23), l’art contemporain aussi semblerait être tantôt « esthétique », art du sublime et de la catastrophe, tantôt « sociologique », art du relationnel et de la proximité.

Un tel horizon épistémologique peut être aisément exemplifié par le cas des études cinématographiques françaises – ce qui servira à préparer la discussion qui suivra sur les médiations du « média » et de l’« art » du cinéma. Si aujourd’hui on manque d’une sémiotique du cinéma, pour analyser les textes-films, on voit se définir de plus en plus une véritable dichotomie disciplinaire, souvent assumée par les deux parti(e)s. Un(e) parti(e) des études cinématographiques actuelles serait constituée par des positions telles que celles défendues par Aumont (1996), Liandrat-Guigues et Leutrat (2001), Vancheri (2002), repères illustres de la voie esthétique, où l’accent est mis sur les propositions théoriques (ce qui en fait l’intérêt), mais aux dépens de la méthodologie d’analyse des films. L’autre parti(e) des études cinématographiques se constituerait en véritable opposition à la voie esthétique, par la revendication à identifier le cinéma à ce que les acteurs sociaux (différents publics, organismes et institutions, professionnels y compris les réalisateurs) « font avec lui » ; on compte alors des études tels Jullier (2002b), Esquenazi (2004), Montebello (2005), Sellier (2005), Jullier et Leveratto (2010)[[24]](#footnote-24).

Si la sémiotique du cinéma n’existe pas[[25]](#footnote-25), ni une sémiotique de l’art en général, il existe, bien sûr, plusieurs études sémiotiques des textes artistiques ; et elles tendent à se rapprocher tantôt de l’une de ces deux voies, tantôt de l’autre. Tantôt, face aux textes artistiques, les études sémiotiques se rapprochent de l’esthétique par une voie *critique*, visant les conceptualisations de l’expérience esthétique ; tantôt elles se rapprochent d’une sensibilité microsociologique par une voie *esthésique*, s’intéressant aux relations aux objets de l’art. Dans sa voie critique, proche de l’esthétique, la sémiotique actuelle s’adresse à l’art passant au crible les notions positivistes de l’histoire de l’art (tels le contexte, l’auteur, le genre, le style…), les « déconstruisant », ou en tout cas à les réinvestissant moyennant une épistémologie constructiviste[[26]](#footnote-26). Dans sa voie *esthésique*, la sémiotique tend à s’opposer à la première voie : elle renverse son approche formaliste par une focalisation sur les questions perceptives, épousant une épistémologie décidemment phénoménologique[[27]](#footnote-27).

Ces deux voies empruntées par la sémiotique ne sont pas forcément exclusives l’une de l’autre ; ainsi Fontanille (1999a) a eu l’originalité de parcourir la voie critique de manière assez complète et, en même temps, de la réinvestir par une épistémologie phénoménologique, voire esthésique. Mais, telles quelles, ces deux voies ne suffisent pas à une sémiotique de l’art, c’est-à-dire à une sémiotique des médiations du domaine de l’art et des praxis qui la traversent (praxis du roman, du cinéma, de la photo, du théâtre, etc.). Non pas que ces deux voies doivent être rejetées ; il est question, au contraire, de les développer et de les pousser plus loin, en explorant et gardant leur articulation *commune*, et non pas en les présentant comme deux alternatives. La voie critique devrait devenir une approche carrément *sémiologique* de l’art, c’est-à-dire une approche problématisante, attentive aux valorisations en jeux ; la voie esthésique, une approche foncièrement *expérientielle*, c’est-à-dire une approche pratique, attachée aux compétences et performances des acteurs dans leurs implications avec les objets d’art. Et les deux approches devraient s’articuler, dans une sorte de *sémiologie de l’expérience artistique* et de *sémiologie expérimentale de l’art*.

Il n’y a là rien d’inédit : une telle définition double de l’art, sémiologique et expérientielle, a déjà été soutenue, en quelque sorte, par des approches voisines de la sémiotique, telle celle de Culler (1997), où on argumente par exemple que, dans la définition de l’art de la « littérature »,

nous avons affaire à deux perspectives différentes qui s’empiètent, s’entrecroisent, mais ne semblent pas atteindre une synthèse : nous pouvons concevoir les œuvres littéraires comme des langages avec des propriétés ou des traits particuliers [voie esthétique, voire sémiologique], et nous pouvons concevoir la littérature comme le produit de conventions et d’un certain type d’attention [voie pratique, expérientielle] (p. 28, nous traduisons).

Mais on voit que l’originalité de la sémiotique ici serait, encore une fois, sa vocation à, précisément, articuler les deux perspectives ensemble, là où pour le déconstructionnisme de Culler « aucune des deux perspectives ne réussit à incorporer l’autre : il faut faire des aller-retours entre elles » (*ibid.*). Car, en dehors de la sémiotique, la « littérature » ou n’importe quelle autre objectivation artistique serait, d’une part, eu égard à la pratique et aux expérience des acteurs, « une étiquette institutionnelle qui nous donne raison de nous attendre à ce que les résultats de nos efforts, “ça vaut la peine” » (*ibid.*, p. 27) ; de l’autre, eu égard à une orientation plus esthétique, « une structure spéciale d’exemplarité activ[é]e » (*ibid.*, p. 36). Mais dans la sémiotique, on peut relever le défi, soutenant qu’il n’y a pas d’alternative indécidable, et que, au contraire, il est question de rendre compte d’*une cooccurrence ou une concurrence*: d’une problématique, d’une dynamique complexe, d’un ensemble de médiations.

Au sein d’une sémiotique des médiations des domaines, une approche qui séparerait le sémiologique et l’expérientiel ne pourrait que déboucher sur un réductionnisme. En effet, si on part de l’expérience, il semble clair qu’aucune implication spéciale de celle-ci ne saurait être propre au domaine de l’art, et que donc il faille une sémiologie de l’expérience (en tant qu’) esthétique. Par exemple, si on estime, avec Culler, que l’expérience esthétique est une question d’intensification et gratification de l’attention, alors il est évident que cela pourrait être aussi valable pour l’expérience dans le domaine de la religion ou de l’éducation. Certes, on pourrait argumenter que le domaine de l’art s’approprie cette implication de l’expérience *à sa manière*: qu’elle donne une valeur particulière à (la valeur) de l’attention, qu’elle oriente et évalue différemment l’engagement des acteurs à moduler leur compétence et à se mettre à l’épreuve dans l’altération de leurs affectes et de leurs connaissances. Cette *manière propre* du domaine de l’art, ce serait alors, par exemple, la valorisation de l’*exemplarité* des expériences activées. En effet, dans l’art, une expérience vaut en tant qu’exemplification d’autres expériences[[28]](#footnote-28). C’est là ce qu’on appelle l’autoréflexivité de l’art, qui se pousse jusqu’à s’expliciter, s’inscrivant et se mettant en scène dans les objets mêmes (c’est la vaste question de la mise en abyme)[[29]](#footnote-29). Mais alors, dans la manière dont l’expérience (l’attention, l’esthésie, ou bien d’autres choses) est valorisée dans l’art, on retrouve des questions qui sont précisément esthétiques, qui sont les traits d’une sémiologie de l’art. Ainsi, la boucle est-elle bouclée : la voie sémiologique et la voie expérientielle s’impliquent et s’expliquent mutuellement. Elles sont les deux faces du même processus : la médiation de l’art.

En conclusion, une sémiotique (de la médiation) de l’art procéderait sur une double voie, qui lui assurerait sa complexité et lui empêcherait des réductionnismes courants. D’une part, il s’agirait de suivre une sémiologie de l’art, qui viserait à rendre compte d’un ensemble d’*orientations et régularisations de l’expérience* dans l’art, telles l’exemplarité des sensations, l’autoréflexivité des discours des œuvres – et il faut bien souligner ici, contre tous les malentendus dont cette épistémologie de la « règle » est victime, qu’il s’agit de prescriptions et pas de proscriptions, d’orientations et pas de commandements, de régularisations et pas de fixations[[30]](#footnote-30). D’autre part, c’est bien d’expériences qu’il s’agit : une approche de l’art qui s'intéresse seulement à conceptualiser et analyser un ensemble de questions et propriétés, une esthétique qui parle de l’exemplarité du « beau » ou du « bouleversant », ou de l’autoréflexivité d’un « genre » ou d’une poétique d’ « auteur », tout cela ne peut pas rendre compte de *comportements, engagements et esthésies*, c’est-à-dire de mises en question des acteurs en situations.

**3. La question (de la médiation) du média : la praxis sémiotique**

*3.1. La définition problématique du média*

D’abord, on a défini l’approche problématisante (généralisante/singularisante) d’une sémiotique des médiations face aux objets de sens ; ensuite, on a proposé une définition plus précise de la médiation des domaines (nœud de valorisations/expériences), et on s’est focalisé notamment sur le domaine de l’art. La question qu’on se posera maintenant sera moins de creuser dans la définition suggérée du domaine de l’art que d’avancer dans la possibilité d’entasser les médiations : d’ajouter, à la médiation de l’art, la médiation du média, et de discuter l’articulation de celle-ci avec celle-là, au sein d’une sémiotique des médiations. Comment ne pas perdre la complexité qu’on vient de mettre en place, comment intégrer les médias dans une sémiotique plus générale des médiations ? Par exemple, comment concevoir ensemble *et* distinctement la médiation de l’art et la médiation (de l’art) du cinéma ? Autrement dit, comment ne pas concevoir le cinéma comme un canal qui véhicule des messages « artistiques » (ou « politiques », « économiques », etc.) selon la vieille épistémologie de Jakobson encore fortement actuelle ?

La solution qu’on présentera résidera dans le concept de « praxis ». On parlera de la praxis de tel média ou de tel autre. On argumentera qu’on gagne à concevoir le média, à savoir ce qu’on appelle « le » cinéma (ou « la » télévision, ou même « le » roman, « la » danse, « le » théâtre, etc.), non pas comme un canal pour une certaine communication, ou un support, mais plutôt comme des pratiques particulières, régulières, organisées : des praxis.

Tout d’abord, il faut expliquer la différence entre « pratique » et « praxis ». Il faut voir que le concept de « pratique » est trop générique car, d’un certain point de vue, tout est susceptible d’être appréhendé par sa dimension pratique, et par là en tant que pratique... Taper un texte sur un clavier, se promener avec un ami, ranger des livres, ce sont bien des pratiques, mais elles n’ont rien de comparable, épistémologiquement, avec le visionnage d’un film, ou une visite muséale, précisément parce que ces dernières cumulent un ensemble de médiations, qui vont de la perception (on voit un film différemment qu’une exposition) à la valorisation sociosémiotique (on évalue un film différemment qu’une vidéo de caméra de surveillance[[31]](#footnote-31)). Le concept de « praxis » entend rendre compte du fait que ces dernières pratiques qu’on vient d’évoquer sont des « pratiques » dans un sens bien particulier : elles portent avec elles une régularité et une complexité expérientielle *et* sémiologique. Et que c’est en tant qu’*ensemble* de médiations de telle sorte qu’il faut les cerner.

Encore une fois, l’épistémologie sémiotique trouverait ici sa place, face aux autres approches qui, on l’a vu et on le verra de nouveau à l’instant, considèrent ces questions séparément. Ainsi, dans les études du cinéma, le rôle d’une sémiotique du cinéma (encore à venir) serait d’expliquer, par exemple, que le sens d’un film est autant dans l’engagement expérientiel du spectateur, qui doit *reconnaître* des figures fragmentées ou disproportionnées du fait des cadrages et des montages, que dans la valorisation esthétique, qui pousse à *apprécier* les styles d’un « auteur » ou d’une époque. La « praxis » du cinéma est donc cette pratique sémiotique de la perception-évaluation : une pratique qui, au lieu de séparer le cognitif et l’émotionnel de la sophistication culturelle, prévoit que, par exemple, *on voie le style* dans un film, on *s’émeuve de l’harmonieux ou du sublime* qu’on attribue aux images ;et que cela puisse aussi constituer en quelque sorte le sens ultime du « cinéma ».

Pour présenter le concept sémiotique de « praxis » sous un autre angle, on peut souligner que ce dernier sert à répondre aux vieilles questions du « langage » de l’art, ou de tel média ou tel autre – questions qui, telles qu’on en a hérité aujourd’hui, sont à la fois « idées courantes fort communes » et « discours qui n’explique rien du tout » (Harrison 1998, p. 200, nous traduisons) ; surtout, des questions qui, à tort, ont provoqué la grande éclosion et puis l’assèchement de la sémiotique en dehors des sciences du langage. On se souviendra que le premier vaste chantier de sémiotique « appliquée », comme on la nommait à l’époque, a commencé aux débuts des années 60 précisément autour de la question du langage du cinéma. Le sens du projet d’une sémiotique du cinéma a été, alors, de chercher dans ce dernier une essence conventionnelle et grammaticale (normative, ou même seulement descriptive mais caractérisante) : bref, ce qu’on considérait être une « langue ». Sans ressusciter ici les tenants et les aboutissants de ce questionnement[[32]](#footnote-32), on peut retenir qu’il s’en est suivi une focalisation exclusive tantôt sur la médiation langagière, une prétendue grammaire du média, tantôt sur la médiation du média lui-même, une sorte de primauté du support, voire de la technologie qui définirait ce dernier. C’est là le débat, qui a fait date, entre les positions sémiologiques et les positions ontologiques, parfois même mélangées entre elles, comme dans le fameux cas de Pasolini (1972, partie « cinéma ») ; parfois, plus rarement, critiquées en faveur d’une approche qui cherche une interaction entre les différentes médiations, à savoir langage, technologie, esthétique, institutions… comme dans les positions de Comolli (1971-1972) et surtout de Burch (1969), le premier à proposer le concept de « praxis du cinéma »[[33]](#footnote-33).

Un tel questionnement demande encore des réponses aujourd’hui, ne fût-ce que pour le fait qu’il demeure bien présent, même (surtout ?) chez les opposants à la sémiotique, qui veulent encore montrer qu’il n’y a pas lieu de faire un grand cas d’un « langage » du cinéma, ni même d’un « média » cinéma. Ainsi, l’un des plus importants savants des études cinématographiques actuelles, Carroll, fervent cognitiviste, s’adonne avec beaucoup d’arguments à illustrer que, d’une part, « le film n’est pas un langage » (formulation qui trahit la mécompréhension de la question)[[34]](#footnote-34) et que, de l’autre, le cinéma n’est pas définissable en tant que média (un média étant entendu par lui comme simple support technologique, sans prise en compte de la pratique)[[35]](#footnote-35). Fort logiquement, une fois des conceptions restrictives et exclusives des médiations, langagières et technologiques, empruntées et puis abandonnées, Carroll doit poser une autre entité théorique qui fonctionne comme une véritable archi-médiation, c’est-à-dire médiation de plusieurs médiations, catégorisation complexe : l’ « image mouvante ». Celle-ci serait

devenue finalement une forme dominante d’expression et communication, […] un phénomène transmédiatique […] : en fait, les stratégies bien familières d’articulation – comme le montage parallèle, le montage basé sur les points de vue, le zoom et le panoramique – peuvent être implémentées à travers les médias, que ce soit du celluloïd ou la bande vidéo. En d’autres termes, ce dont l’image mouvante est faite est moins important que ses dispositifs, stratégies et fonctions caractéristiques (Carroll, 2003, p. xxi, nous traduisons).

C’est dire que ce que Carroll enlève au média et aux langages, réduits respectivement à un simple support technologique et à l’essence prétendue du film, il doit l’attribuer à quelque chose d’autre :  une famille de pratiques qui se caractériseraient par ce qu’on peut définir comme, précisément, une sémiotique du cinéma au sens fort : une « forme dominante d’expression et de communication », qui inclut même une véritable grammaire visuelle pour régler le cadrage et le montage, et une sémiologie de « dispositifs, stratégies et fonctions caractérisants ». Carroll en arrive même à concevoir cette famille comme un ensemble d’ « *artforms* »[[36]](#footnote-36), et il donne une place essentielle à l’expérience de l’ « évaluation » à laquelle celles-ci disposeraient, c’est-à-dire à une catégorisation de l’image mouvante qui soit pertinente du point de vue historique et, finalement, interprétatif[[37]](#footnote-37) – activité anti-naturalisante, sémiotique, s’il y en a[[38]](#footnote-38).

La position de Carroll est exemplaire au moins à deux égards. Premièrement, se voulant une approche anti-sémiotique des médias et de l’art, elle illustre bien les malentendus que la sémiotique même a contribué à alimenter, dans sa confrontation avec les « médias » et l’ « art ». Deuxièmement, la position de Carroll montre malgré elle que, même à vouloir épouser une épistémologie naturalisante, à savoir une conception qui enlèverait toute place à ce qu’on appelle ici les « médiations », on finit par devoir poser, dans les faits, une sorte d’archi-médiation, à savoir une sémiotique même lourdement définie. Or, il n’est pas besoin d’être plus royaliste que le roi : être plus « médiationniste » que la théorie des médiations qu’on refuse à une sémiotique du cinéma, être plus constructivistes que le constructivisme qu’on critique dans la sémiotique[[39]](#footnote-39). Il suffit de cerner le cinéma, ou n’importe quel média, comme une pratique particulière de médiations qui dépassent un support-technologie, et qui incluent des réglages sémiotiques, qu’il s’agisse de réglages du langage audiovisuel, à savoir les « stratégies bien particulières d’articulation » faites de cadrages et montages, ou de réglages d’ordre sociosémiotiques, concernant le statut d’ « *artform* ». Il suffit de voir, en cet ensemble de « dispositifs, stratégies et fonctions caractéristiques » (toujours pour reprendre les mots de Carroll), précisément une sémiotique – la sémiotique du cinéma. En somme, il est important de considérer que sémiotique « du cinéma » ne veut pas dire : sémiotique de tel support médiatique, ou de tel langage codifié ; mais : sémiotique de telle praxis, à savoir d’un certain ensemble de médiations.

L’approche sémiotique permettrait de concevoir une praxis, telle que le cinéma, comme un ensemble particulier, *à savoir plus ou moins singulier et plus ou moins généralisable*, de médiations. C’est là la question qu’on vient d’illustrer à propos de la médiation du domaine : maintenant, on la relancera à propos de la médiation du média. Car il est clair qu’une position comme celle de Carroll (mais les exemples pourraient se multiplier longuement – on en citera d’autres tout de suite) manque de *problématiser* le cinéma, qui est immédiatement *identifié* à tel support ou à tel langage, ou alors *dissolu et fait disparaître* dans quelque chose qui est déjà général, telle l’image mouvante. La suite de cet article essayera d’illustrer qu’aborder le cinéma comme praxis permet de rendre compte de la singularité/généralité non seulement du cinéma, mais aussi de ses objets (les textes filmiques) et ses sujets (les spectateurs). Cela permettra de suggérer la place et le rôle d’une sémiotique du cinéma, et plus généralement d’une sémiotique des médiations.

*3.2. La définition problématique de la praxis du cinéma*

Le rôle du cinéma dans les études des médiations est un fait historique : le cinéma est la pratique médiatique qui a produit et produit encore le plus de discussions à la fois sur sa nature artistique et sur son fonctionnement en tant que média. De plus, au cours des vingt dernières années, après le déclin du projet d’une sémiotique du cinéma, les études cinématographiques sont entrées dans une redéfinition pluraliste, qui ne consiste pas en autre chose qu’une revendication d’une démultiplication des médiations qui font le « cinéma ». Ces études ont ouvert ainsi un ensemble de nouveaux champs dans les *Cinema Studies*, thématisant :

1. *La médiation perceptive au cinéma*: c’est le surgissement du questionnement cognitiviste, qui a consisté, précisément, à contester, suspendre ou subordonner, toutes les autres médiations de l’expérience audiovisuelle[[40]](#footnote-40) ;
2. *La médiation à la fois langagière* *et* *institutionnelle*: c’est notamment le chantier fécond ouvert sur le cinéma des origines, qui explore la question plus vaste de la stabilisation du « langage » et de l’« institution » du cinéma[[41]](#footnote-41) ;
3. Finalement, les différentes *médiations sociosémiotiques*: c’est « le vaste corpus de travaux qui approchent le film dans le termes de sa participation à la construction d’identités culturelles (notamment celles de genre, race et ethnicité) »[[42]](#footnote-42), puisque

Aujourd’hui, il est accepté que la fonction du film dans notre culture va bien au-delà de celle d’une simple exhibition d’un objet esthétique. […] Les films nous donnent un plaisir qui réside dans le spectacle de sa propre représentation sur l’écran, dans notre reconnaissance des stars, des styles et des genres, et dans notre jouissance de participer à l’événement en soi d’aller au cinéma. […] Les films populaires deviennent partie de notre culture personnelle et partagée, de notre identité.[[43]](#footnote-43)

Autrement dit, l’approche esthétique et langagière du cinéma devient aujourd’hui une des approches possibles, à côté de ses valorisations en tant que pratique de divertissement, pratique politique, pratique économique, etc.[[44]](#footnote-44)

Dans toutes ces nouvelles approches du cinéma, la question du média, à savoir de la pratique autour du support technologique, est constamment présente : tantôt on vise explicitement à l’amoindrir, comme dans l’approche cognitiviste ; tantôt on insiste sur son historicisation, comme dans les approches qui interrogent l’institution et l’institutionnalisation du cinéma. Aussi est-il évident qu’une nouvelle approche sémiotique du cinéma devrait avancer un modèle qui prenne en compte le support technologique de manière frontale et ouverte à la fois.

A cet égard, par rapport aux postions d’un Carroll ou à la littérature actuelle en général, la première question dont la sémiotique doit rendre compte, c’est qu’il y a « cinéma » non seulement grâce au cinématographe, ou à son alternative historique, le kinétoscope, mais aussi grâce aux projections vidéo ou IMAX. Et qu’il y a du « cinéma », ou en tout cas *expérience du même film*, à savoir des mêmes champs/contrechamps, des mêmes voix off, des mêmes styles, etc., dans la salle noire comme à la télévision ou sur un écran portable. Autrement dit, on n’a pas besoin d’identifier d'abord le cinéma à seulement un de ces supports, et ensuite de poser une médiation générale en dessus d’eux tous (telle l’ « image mouvante »). Certes, tel support ou tel autre, constituent une médiation technologique qui contribue à définir la praxis du cinéma, car chacun d’eux fait voir et écouter de manière différente ; et il y a lieu de s’interroger sur cette différence. Mais avant tout, il y a lieu d’insister sur le fait que d’autres médiations que le support interviennent et interagissent dans la définition de la praxis du cinéma. Et que le cinéma *est l’ensemble*, problématique, à savoir ouvert, de ces médiations. Ce qui veut dire que, à l’encontre d’une thèse bien répandue aujourd’hui sur la « fin du cinéma », le cinéma ne cesse pas d’exister avec l’abandon de l’écran de projection dans la salle noire[[45]](#footnote-45). Tout simplement, les champs/contrechamps/hors-champs ou les voix in/off/over, bref les médiations langagières et artistiques propres de l’expression cinématographique, du fameux « art du cinéma », sont présentes autant dans une projection dans la salle noire que sur un écran d’iPad ou à la télévision. Cet ensemble de médiations traverse les médiations exclusivement technologiques. Elles reproduisent, même en dehors de la technologie de la salle de projection, l’objet « film » et le sujet « spectateur de film », c’est-à-dire la praxis du cinéma.

Ces médiations ne reproduisent-elles pas aussi les objets et les sujets propres à d’autres praxis audiovisuelles ? Autrement dit : les champs/contrechamps/hors-champs ou les voix in/off/over fonctionnent-ils, sont-ils présents, font-ils sens[[46]](#footnote-46), aussi pour l’expérience d’un talk-show, d’un journal télévisé, d’un jeu vidéo, ou d’un audiolivre avec texte qui défile ? C’est là une autre manière de se demander combien il y a du « cinéma » en dehors de la praxis du cinéma, une fois posé que la praxis d’un média persiste à travers la différence du média-support. Une question équivalente serait, par exemple : est-ce qu’un journal télévisé ou une conférence vidéo projetés dans une salle noire de cinéma deviennent du « cinéma » ?

En réalité, la réponse est simple si on prend soin de bien distinguer deux questions concomitantes qui se posent dans ces exemples. La première concerne l’autonomie de la praxis, sa *singularité*, pour laquelle la praxis fait sens en tant que telle même alors qu’elle résout *différemment* l’une ou l’autre de ses médiations. Il y a « cinéma » même si on change de médiation technologique, on vient de le souligner ; mais aussi si, tour à tour, on change les autres médiations. Il y a cinéma non seulement par téléchargement (différente médiation technologique), mais aussi par succession d’images fixes avec son ajouté, tel un diaporama avec récit, comme dans *La jetée* de Chris Marker, qui est considéré comme un chef-d’œuvre du « cinéma » (avec donc une différente médiation langagière) ; et bien sûr, il y a cinéma « underground » aussi (différente médiation institutionnelle), et cinéma qui est fait pour la propagande (différente médiation sociosémiotique)… Or, toutes ces questions sur l’autonomie de la praxis, de sa singularité, ne doivent pas être confondues avec un autre ensemble de questions, qui sont concomitantes et tout aussi centrales : les questions sur la *généralisabilité* de la praxis, à savoir le fait que les solutions aux médiations différentes puissent être *empruntées* par d’autres praxis. Ainsi, Manovich (2001) a bien montré que l’écran (médiation technologique, et puis langagière) est une solution pour la visualisation des images qui a traversé des praxis différentes, et où la praxis du cinéma a joué un rôle clé[[47]](#footnote-47). Ainsi Damisch (1987, nouv. éd. 1993) a argumenté que la perspective (médiation langagière, et ensuite technologique) est une solution propre à la praxis de la peinture, mais qui a traversé aussitôt, et traverse encore, les praxis architecturale, théâtrale, philosophique, psychanalytique… et, ajoutera-t-on ici, cinématographique, entre autres.

D’ailleurs, ce sont ces mêmes études, sur les nouveaux médias ou sur les praxis artistiques traditionnelles, qui montrent le pouvoir heuristique de penser ce qu’ici on appelle « praxis » et qu’on conçoit comme *un ensemble de médiations qui re-produisent un objet de sens et un sujet*, comme on vient de l’évoquer tout au long de cet article (on a traité, par exemple, de l’objet « d’art », ou du film, d’une part ; et des perceptions-appréciations, des attentes-implications, qui définissent donc la subjectivité pratique de l’autre). Ainsi Baxandall (1972) a pu se réclamer d’un « œil du Quattrocento », avec une formule lourde d’implications épistémologiques. En effet, son étude démontre l’avantage de cerner la peinture comme une praxis, comme un ensemble de médiations (techniques, langagières, institutionnelles, sociosémiotiques), qui produisent, font voir et apprécier en même temps, des images. Tel objet produit par la praxis, par exemple tel tableau, ou telle construction architecturale, peut être alors expliqué en tant que *solution* aux différentes médiations qu’il doit opérer – lesquelles n’impliquent pas seulement la réalisation de l’objet, le tableau par exemple, mais aussi celle du sujet, l’ « œil du Quattrocento » par exemple[[48]](#footnote-48).

Que le cinéma soit une praxis, cela veut dire qu’il est une pratique sémiotique qui, à chaque fois, contrôle, par des médiations différentes, des objectivations particulières d’une part (des films, mais aussi des sketchs, des séquences, des bandes d’annonce, des séries… ou encore des « œuvres », des « chefs-d’œuvre ») et des subjectivations particulières d’autre part (des spectateurs, à savoir des comportements face à un écran avec du son, des appréciations… en somme des expériences cinématographiques). Ce contrôle se joue « à chaque fois » : il est variable quant aux différentes solutions pour telle ou telle médiation. Il est problématique.

Le « cinéma », c’est l’ensemble diachronique et synchronique des solutions à ces problématiques. L’ensemble est forcément singulier (c’est pourquoi il définit le « cinéma », par rapport à d’autres pratiques) ; mais les solutions des différentes médiations (comment accorder les sons aux images ? comment se tenir face à une image ? est-on face à une « œuvre » ou à un « objet de divertissement » ? etc.) sont généralisables à d’autres pratiques.

« Le » cinéma peut donc être défini avec un déterminatif singulier : il se réalise de manière foncièrement plurielle, *multiple*, on vient de l’admettre ; mais il peut être saisi en tant que *telle multiplicité*, en tant que *tel ensemble problématique* qui adopte tantôt une solution, tantôt l’autre. À cet égard, il est aisé de songer à des solutions récurrentes et qui donc font sens comme « normales », « régulières » au sens statistique. Et poser ces solutions comme des orientations pour la re-production de nouveaux objets et sujets, lesquels auront alors un sens en tant que confirmation ou opposition à elles. En tant que répétition ou innovation, stabilisation ou bouleversement.

Avec ces outils conceptuels, on peut répondre aux questions initiales et statuer que, *actuellement*, la projection dans la salle noire est encore la solution technologique « normale », alors que d’autres solutions sont en train de se normaliser de plus en plus. Cela étant, puisque les médiations interagissent dans la praxis, on devrait aussi (voire surtout) s’intéresser au fait que, *actuellement*, la salle noire fait mieux voir-entendre-apprécier le hors-champ ou la voix off, c’est-à-dire les solutions « normales » du cinéma à la médiation langagière. À présent, la salle noire interagit mieux avec ces dernières qu’un écran portable transporté dans un métro ou la télévision dans un foyer domestique. Et il faudrait aussi s’intéresser au fait que, autant la salle noire reproduit mieux l’expérience du hors-champs, autant le hors-champs ou la voix off, ou tout ce qui permet l’expérience perceptive et esthétique du soi-disant « espace filmique », ont demandé *historiquement* un espace de concertation silencieuse[[49]](#footnote-49)…Ainsi, la dernière portée d’une telle approche constructiviste, c’est, on le voit, d’intégrer aussi la dimension historique dans la praxis sémiotique

**Références bibliographiques**

Ablali, Driss et Ducard, Dominique (éds.) (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion.

Altman, Rick (1999), « De l’intermedialité au multimédia : Cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, 10/1, pp. 37-53.

Andrew, Dudley (éd.) (1989), numéro « Cinema and Cognitive Psychology », *IRIS*, 9.

Aumont, Jacques (1996), *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier.

Aumont, Jacques et Marie, Michel (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. 2008.

Bakhtine, Michaïl (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetski pisatel’ ; tr. fr. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 ; nouv. éd. 1998.

Bal, Mieke et Bryson, Norman (1991), « Views and Overviews : Semiotics and Art History », *Art Bulletin*, 73/2, pp. 174-208.

Basso, Pierluigi (2002), *Il dominio dell’arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.

— (2003), *Confini del cinéma. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.

* (2006), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS ; nouv. éd. 2008.
* (éd.) (2006), numéro « Testo – Pratiche – Immamnenza », *Semiotiche*, 4.
* (2007), « Di mediazione in mediazione : Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible*, 3, pp. 11-55.
* (2008a), *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli.
* (2008b), *Vissuti di significazione. Per una semiotica viva*, Pisa, ETS.

Basso, Pierluigi et Dondero, Maria Giulia (2006), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi ; nouv. éd. *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011, à paraître.

Baetens, Jan (2009), « Etudes culturelles et analyse médiatique : Autour du concept de re-médiation », *Recherches en communication*, 31, pp. 79-91.

Baxandall, Michael (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press ; tr. fr. *L’œil du Quattrocento. L’usage de la peinture dans l’Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

— (1985), *Patterns of Intention*, Yale University Press ; tr. fr. *Formes de l’intention. Sur l’explication historique des tableaux*, Nîmes, Chambon, 1991.

Benveniste, Emile (1969), « Sémiologie de la langue », *Semiotica*, I, pp. 1-12, et II, pp. 127-135 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale. 2,* Paris, Gallimard, 1974, ch. III.

­­— (1970), « L’appareil formel de l’énonciation », *Langages*, 17, pp. 12-18 ; repris dans *Problèmes de linguistique générale. 2,* Paris, Gallimard, 1974, ch. V.

Bertrand, Denis (1993), « L’impersonnel dans l’énonciation – Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, 21/1, pp. 25-32.

— (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

Beyaert, Anne (2009), *L’image préoccupée*, Paris, Lavoisier.

Beylot, Pierre (2000), *Quand la télévision parle d’elle-même. 1958-1999*, Paris, L’Harmattan-INA.

Bignell, Jonathan (1997), *Media Semiotics. An Introduction*, Manchester University Press ; nouv. éd. 2002.

Bolter, Jay D. et Grusin, Richard (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.

— (1989), *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press.

Bordwell, David et Carroll, Noël (éds. 1996), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press.

Buckland, Warren (1999), « Film Semiotics », *in* Miller et Stam (éds.), *A Companion to Film Studies*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 84-104.

Burch, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.

— (1991), *La lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan.

Carroll, Noël (2003), *Engaging the Moving Image*, New Heaven-London, Yale University Press.

Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

Cayala, Olivier (éd.) (1993), numéro « La qualification : Ou la vérité du droit », *Droits*, 18.

­— (éd.) (1995), numéro « La fiction », *Droits*, 21.

Chateau, Dominique (2006), *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Cobley, Paul (éd.) (2010), *Semiotics. Routledge Companion*, New York, Routledge.

Colas-Blaise, Marion et Tore, Gian Maria (2011), « Les pratiques muséales : Une étude sémiotique sur l’expérience spectatorielle et ses médiations », *Degré*, à paraître.

Cometti, Jean-Pierre (2000), *Art, modes d’emploi. Esquisses d’une philosophie de l’usage*, Bruxelles, La Lettre volée.

Comolli, Jean-Louis (1971-1972), « Technique et idéologie » (article publié en plusieres parties), *Cahiers du cinéma*, 229 à 231, 233 à 235, 241.

Compagnon, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.

Culler, Jonathan (1997), *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press.

Currie, Gregory (1995), *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Sciences*, New York, Cambridge University Press.

Damisch, Hubert (1987), *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion ; nouv. éd. 1993.

Danesi, Marcel (2000), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communication*, University of Toronto Press.

— (2010), « Semiotic of Media and Culture », *in* Cobley (éd.), *Semiotics. Routledge Companion*, New York, Routledge, pp. 135-149.

Danto, Arthur (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press ; tr. fr. *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit.

Dondero, Maria Giulia (2007), *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi ; tr. fr. *Le sacré dans l’image photographique. Etudes sémiotiques*, Paris, Lavoisier, 2009.

— (2008), « Le support médiatique du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731> (consulté le 27/08/2010).

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani; tr. fr. *Lector in fabula. Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 ; nouv. éd. Librerie Générale Française, 1988.

— (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi ; tr. fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.

— (1994), *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press ; tr. fr. *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.

Elsaesser, Thomas et Hagener, Malte (2007), *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius.

Esquenazi, Jean-Pierre (2004), *Godard et la société française des années 60*, Paris, Armand Colin.

— (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l’interprétation*, Paris, Armand Colin.

Fish, Stanley E. (1980), *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press.

Floch, Jean-Marie (1986), *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

Fontanille, Jacques (1999a), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.

­— (1999b), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM ; nouv. éd. 2003.

* (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

Fontanille, Jacques et Zilberberg, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

Gaudreault, André (2008), *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions.

Gaudreault, André et Gunning, Tom (1989), « Le cinéma des premiers temps : Un défi à l’histoire du cinéma ? », *in* Aumont *et al.* (éds.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 49-63.

Gaudreault, André et Marion, Philippe (2000), « Un média naît toujours deux fois », *Société et Représentations*, pp. 21-36.

— (2007), « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, 17/2-3, pp. 215-232

Geninasca, Jacques (1997), *La parole littéraire*, Paris, PUF.

Genin, Christophe (1998), *Réflexions de l’art. Essai sur l’autoréférence en art*, Paris, Kimé.

Goffman, Erwing (1974), *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row; tr. fr. *Les* *cadres de l’expérience*, Paris, Minuit, 1991.

* (1981), *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; tr. fr. *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.

Goodman, Nelson (1968), *Langages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs-Merrill ; tr. fr. *Les langages de l’art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990.

— (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett ; tr. fr. *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992.

Goodwin, Charles et Goodwin, Marjorie H. (2004), « Participation », *in* Duranti (éd.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 222-244.

Greimas, Algirdas J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte : Exercices pratiques*, Paris, Seuil.

Harrison, Andrew (1998), « Medium », *in* Kelly (éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York-Oxford, Oxford University Press, vol. 3.

Hermitte, Marie-Angèle (1998), « Le droit est un autre monde », *Enquête*, 7, pp. 17-38.

Jakobson, Roman (1960), « Closing Statement : Linguistics and Poetics », *in* Sebeok (éd.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, p. 350-377 ; tr. fr. *in* *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963, ch. 11.

Joly, Martine (2009), « Sémiotique de l’image », *in* Ablali et Ducard (éds.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, pp. 127-132.

Jost, François (1992), *Un monde à notre image. Enonciation, Cinéma, Télévision*, Paris, Klincksieck.

— (2009), « Sémiologie du cinéma et de la télévision », *in* Ablali et Ducard (éds.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, pp. 133-143.

Jullier, Laurent (2002a), *Cinéma et cognition*, Paris, l’Harmattan.

— (2002b), *Qu’est-ce qu’un bon film ?*, Paris, La Dispute.

Jullier, Laurent et Leveratto, Jean-Marc (2010), *Cinéphiles et cinéphilies*,Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, Cathrine (1980), *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin ; nouv. éd. 2002.

Klinkenberg, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.

Lacasse, Germain (2000), *Le bonimenteur des vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Montréal-Paris, Nota Bene-Méridiens Klincksieck.

Latour, Bruno (1990), « Quand les anges deviennent de biens mauvais messagers », *Terrain*, 14, pp. 76-91 ; repris *in* *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, pp. 226-252.

— (2002), *La fabrique du droit. Une ethnographie du conseil d’état*, Paris, La Découverte.

Liandrat-Guigues, Suzanne et Leutrat, Jean-Louis (2001), *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck.

Lotman, Iouri (1990), *Universe of Mind. A Semiotic Thoery of Culture*, Bloomington, Indiana University Press ; tr. fr. part. *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.

Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundiss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Maingueneau, Dominique (1996), *Les termes de l’analyse du discours*, Paris, Seuil ; nouv. éd. 2009.

Manovich, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Marin, Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994 (recueil 1971-1992).

Mayer, Michel (2008), *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l’argumentation*, Paris, Fayard.

Michaud, Yves (2003), *L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique*, Paris, Stock.

Missika, Jean-Louis (2006), *Fin de la télévision*, Paris, Seuil.

Montebello, Fabrice (2005), *Le cinéma en France. Depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin.

Morizot, Jacques et Pouivet, Roger (éds.) (2007), *Dictionnaire d’esthétique et de philosophie de l’art*, Paris, Armand Colin.

Odin, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.

— (éd.) (1995), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck.

— (éd.) (2007), numéro « La théorie du cinéma : Enfin en crise ? », *Cinémas*, 17/2-3.

Ouellet, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges-Montréal, PULIM-Septentrion.

Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti (recueil 1964-1971) ; tr. fr. *L’expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

Rancière, Jacques (2001), *La fable cinématographique*, Paris, Seuil.

— (2004), *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée.

Rastier, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.

­— (2002), « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures », *in* Rastier et Bouquet (éds.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, pp. 243-267.

Sellier, Geneviève (2005), *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions.

Shapiro, Meyer (1982), *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard (recueil 1940-1969).

­­— (1996), *Words, Scripts and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller (recueil 1969-1976); tr. fr. *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.

Shiner, Larry (2003), *The Invention of Art. A Cultural History*, University of Chicago Press.

Sonesson, Göran (1989), *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund University Press.

Spies, Virginie (2004), *La télévision dans le miroir. Théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L’Harmattan.

Staiger, Janet (2000), *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, NYU Press.

Stam, Robert *et al.* (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London-New York, Routledge.

Strauven, Wanda (éd.) (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press.

Strowell, Alain (1993), « L’œuvre selon le droit d’auteur », *Droits*, 18, pp. 79-88.

Thomas, Yan (éd.) (1998), numéro « Les objets du droit », *Enquête*, 7.

Taylor, Charles (1992), « To Follow a Rule », *in* Hjort (éd.), *Rules and Conventions*, Baltimore, Johns Hopkins Press ; tr. fr. « Suivre une règle », *Critique*, 51/579-580, 1995, pp. 554-572.

Todorv, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.

— (éd.) (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.

Tore, Gian Maria (2007a), *Expérience et figuration au cinéma. Pour une sémiotique audiovisuelle*, thèse de doctorat en sciences du langage, Université de Limoges.

— (2007b), « Le problème du cinéma : La question du langage, la solution de Sokurov », *in* Ustünipek (éd.) *Cultures of Visuality*, *AISV-IAVS Papers,* vol. II, p. 751-762.

— (2008), Compte-rendu de « Pierluigi Basso Fossali, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS, 2006 », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2541> (consulté le 09/10/2010).

— (2010), « Fin de la théorie du cinéma ? Considérations sur l’épistémologie actuelle des études en cinéma », in Beylot *et al.* (éds.), *Faire de la recherche en cinéma et en audiovisuel*, Presses Universitaires de Bordeaux, à paraître.

Turner, Graeme (1988), *Film as Social Practice*, London-New York, Routledge ; nouv. éd. 2006.

­— (éd.) (2002), *The Film Cultures Reader*, London-New York, Routledge.

Vancheri, Luc (2002), *Film, forme, théorie*, Paris, L’Harmattan.

Walton, Kendall (1970), « Categories of Art », *The Philosophical Review*, 79, pp. 334-367 ; tr. fr. « Catégories de l’art », *in* Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, pp. 83-129.

Watson, James (1998), *Media Communication. An Introduction to Theory and Process*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan ; nouv. éd. 2008.

Zinna, Alessandro (2004), *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.

1. Lorsqu’on affirme, ici, qu’une sémiotique des médias reste à faire, on entend « média » dans ce sens complexe de support *et* pratique. Ainsi, il est vrai qu’un courant récent, dit « sémiotique des objets », s’est poussé jusqu’à une étude de l’objet-support, et donc aussi de l'objet-média ; mais cette approche, bien qu’importante dans son attachement à la morphologie des objets et à leur praxéologie, manque précisément d’une prise en compte simultanée de la pratique sociale. De la sorte, elle tend à déboucher sur une sophistication de l’approche intertextuelle et générique, comme niveau final de la médiation : voir Zinna (2004, p. 285 ss.). [↑](#footnote-ref-1)
2. Basso (2002) est, à ce jour, le seul recensement systématique de « la question de l’art » d’un point de vue sémiotique, au sein d’une argumentation de la nécessité de prendre en compte et définir le « domaine de l’art ». [↑](#footnote-ref-2)
3. Pour un exemple rarissime d’interrogation du rapport entre média (en l’occurrence, la photographie) et domaines (l’art d’une part et le sacré de l’autre) : voir Dondero (2007). [↑](#footnote-ref-3)
4. Récemment, on assiste à un intérêt pour « l’art » au singulier, bien que d’une manière éparse et controversée. Voir en langue française le diagnostic de Rancière (2004), et en langue anglaise le riche parcours historique de Shiner (2003) : deux analyses différentes qui, actuellement, définissent et problématisent précisément le « domaine de l’art ». [↑](#footnote-ref-4)
5. En témoignent « la » référence des études cinématographiques français : Aumont et Marie (2001, nouv. éd. 2008, entrée « sémiologie »). Pour plus de détail sur l’identification encore écrasante de la sémiotique du cinéma à la linguistique structurale : voir la discussion de Buckland (1999). [↑](#footnote-ref-5)
6. Explicitée dans Jost (2009). [↑](#footnote-ref-6)
7. Voir respectivement Joly (2009) et Danesi (2010) – à qui nous empruntons les deux dictions. Voir aussi, toujours à titre d’exemples internationaux actuels, la démarche empruntée par la *Media Semiotics* proposée par Bignell (1997 ; nouv. éd. 2002) ou par la partie sémiotique de l’approche plus sociologique et « culturelle » de Watson (1998 ; nouv. éd. 2008, ch. 2 « The Language of Study » et ch. 6 « Narrative : The Media as Storytellers »). [↑](#footnote-ref-7)
8. Voir les recueils Shapiro (1982 et 1996) et Marin (1994), ainsi que Damish (1987 ; nouv. éd. 1993). [↑](#footnote-ref-8)
9. Voir Sonesson (1989). [↑](#footnote-ref-9)
10. Pour une future sémiotique des (nouveaux) médias, les livres de repère seraient probablement des ouvrages non sémiotiques, tels Manovich (2001) ou Bolter et Grusin (1999). Voir à cet égard la proposition de Baetens (2009). [↑](#footnote-ref-10)
11. Pour se borner ici à quelques aspects critiques de ces deux projets éditoriaux, même sans prendre en compte les contenus, on remarquera que le *Routledge Companion*, sur 30 pages de bibliographie dense, ne cite aucun titre français paru dans les vingt dernières années (sauf ceux de J. Petitot et de J. Kristeva, outre des articles historiographiques de M. Arrivé). Cela est encore plus remarquable dans la mesure où un chapitre entier du *Companion* a été consacré à « The Saussurean Heritage », avec une partie importante sur l’ « Ecole de Paris » (où, sous les soins d’A. Hénault, aucun nom de l’ « Ecole » n’est fait non plus…). Quant au *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, il consiste en une accumulation de parties hétérogènes : de la sorte d’hendiadys ésotérique du titre aux entrées du glossaire, répétées en doublon lorsqu’elles concernent deux auteurs différents (qui alors tantôt réécrivent la définition avec une simple variation, tantôt définissent le même terme d’une manière tout à fait incompatible). Pour passer aux questions de fond qui intéressent cet article, on remarquera que le *Routledge Companion* ne présente aucune sémiotique de l’art, même pas dans une entrée de son volumineux glossaire final ; et quant à son chapitre « Semiotics of Media and Culture » (Danesi 2010), ainsi que les chapitres du *Vocabulaire* concernant les images (Joly 2009) et les médias (Jost 2009), nous venons de les évoquer dans la discussion. Enfin, pour un autre exemple éloquent de l’absence de projet cohérent et actuel sur une sémiotique des médias et de l’art, et en général de la communication : voir le dictionnaire encyclopédique que Danesi (2000) a consacré à ces sujets. [↑](#footnote-ref-11)
12. Plus de vingt ans après, Kerbrat-Orecchioni (1980, nouv. éd. 2002, pp. 13-32), classique français de la linguistique, a cru bon de laisser la présentation critique du modèle de la communication de Jakobson comme point de départ de l’étude sur l’énonciation. [↑](#footnote-ref-12)
13. Il s’agit là de l’option épistémologique de fond même d’ouvrages d’ambitions aussi générales que Esquenazi (2007). [↑](#footnote-ref-13)
14. En sémiotique, pour une présentation et discussion du modèle de la « communication » : Klinkenberg (1996, ch. II) ; pour une analyse fort critique : Basso (2008a, voir pp. 78-85). Voir aussi Kerbrat-Orecchioni (1980 ; nouv. éd. 2002)*.* [↑](#footnote-ref-14)
15. Voir Todorov (éd. 1965). [↑](#footnote-ref-15)
16. Voir Bakhtine (1963), Todorov (1981), Lotman (1990). [↑](#footnote-ref-16)
17. Pour une discussion, qui est à la fois définition et bilan actuel, d’une telle mise en question des pratiques traditionnelles de « la critique » et de « l’histoire » littéraires de la part du sémio-structuralisme (« la théorie » littéraire) : voir Compagnon (1998). [↑](#footnote-ref-17)
18. Pour une critique de la conception du « littéraire » comme détournement ou déstructuration de la signification « ordinaire » : voir Fish (1980, ch. 3 « How Ordinary Is Ordinary Language ? »). Sur l’autoréférence de l’art (chez Jakobson, entre autres) comme propre de la tradition esthétique depuis le romantisme jusqu’à nos jours : voir Cometti (2000, ch. 3 « L’absolu poétique »). [↑](#footnote-ref-18)
19. « Typique » ne veut pas dire constant, bien sûr, mais simplement accepté et attendu même dans les études plus sagaces (et donc justement critiqué par d’autres disciplines). Ainsi par exemple, chez Dondero (2007 et 2008), pour avancer dans une sémiotique de la photographie, il a fallu passer par un examen critique des études sémiotiques de repère sur la photographie et le visuel (dont : Floch, 1986), paradoxalement indifférentes aux médiations du média et du domaine. [↑](#footnote-ref-19)
20. Les articles historiques de Benveniste sur le développement du saussurisme vers une étude des dimensions textuelles et discursives d’une part (voir *Id.* 1969) et des dispositifs énonciatifs de l’autre (voir *Id.* 1970) sont précisément des revendications de la nécessité de prendre en compte des médiations, entre langue et signes, ou entre langue et sujets. [↑](#footnote-ref-20)
21. Voir Eco (1984, I, § 11). [↑](#footnote-ref-21)
22. Le droit est l’un des domaines qui, en tant que tel, a été le plus théorisé et interrogé en temps récents, dans une littérature qui est des plus passionnantes pour la compréhension de la médiation sociosémiotique en général. Pour se borner à quelques titres fort éloquents, on peut citer : un numéro sur « Les objets du droit » (Thomas, éd. 1998), avec un article dont la thèse est que « Le droit est un autre monde » (Hermitte 1998) ; un numéro sur « La qualification, ou la vérité du droit » (Cayala, éd. 1993), avec un article sur la manière dont le droit définit l’ « œuvre d’art » (Strowel 1993) ; un numéro sur la « fiction » propre du domaine du droit (Cayala, éd. 1995). On soulignera aussi que Basso (2008b, ch. 21) a rédigé un premier projet de sémiotique du domaine du droit. [↑](#footnote-ref-22)
23. Voir Michaud (2003), Rancière (2004). [↑](#footnote-ref-23)
24. A ce panoramique bipolaire, il faut ajouter au moins : du côté de l’esthétique, l’approche (plus rare) proprement inscrite dans la discipline philosophique de l’esthétique, voir Chateau (2006) et la perspective forte (qui fait du cinéma le triomphe ultime de l’esthétique de la *Romantik*) de Rancière (2001) ; du côté plus sociologique, l’approche qui se précise désormais comme « étude de la réception », dont un titre qui n’est pas français mais devient de plus en plus influent (et qui montre aussi les ambitions et les limites de cette approche envers l’analyse du texte-film) est Staiger (2000). [↑](#footnote-ref-24)
25. On se permet, ici, de renvoyer au projet de Tore (2007a). Basso (2003) a proposé un premier balayage de questions pour une sémiotique du cinéma *actualisée*, et (*Id.* 2006, nouv. éd. 2008) a fourni un premier exemple d’analyse systématique d’un corpus (toute l’œuvre de David Lynch), selon l’approche « figurale ». Pour une intégration de l’approche figurale au sein de la théorie sémiotique et de la sémiotique du cinéma : voir Tore 2008. [↑](#footnote-ref-25)
26. Exemple très clair : l’ambitieux recensement de Bal et Bryson (1991). [↑](#footnote-ref-26)
27. Exemple classique dans la sémiotique structurale récente : Geninasca (1997) – où l’on notera, ici aussi, le rôle essentiel joué par la conception « dialogique » des faits esthétiques (sans que, par ailleurs, Bakhtine et Lotman, ou mieux l’épistémologie d’une telle conception, ne soit jamais nommée, et donc discutée). Ouellet (2000) est sans doute celui qui a poussé plus loin cette voie esthésique moyennant un réinvestissement phénoménologique (et aussi cognitiviste) de la sémiotique du discours. [↑](#footnote-ref-27)
28. La question de l’art comme exemplification (perceptive, cognitive et affective) a été très défendue par Goodman (1968, voir ch. II, et 1978, *passim*). [↑](#footnote-ref-28)
29. Sans toucher ici à cette question, on se limitera à signaler que, au-delà du discours plus proprement esthétique, la question de la réflexivité dans l’art ou par rapport aux médias a, ici et là, une nouvelle actualité dans la littérature francophone : voir Genin (1998) sur l’art, et Beylot (2000) et Spies (2004) sur la télévision. [↑](#footnote-ref-29)
30. On s’alourdit à souligner ces questions contre les mésententes dont le sémiostructuralisme est constamment l’objet. Ces questions sont les mêmes qu’on trouve au cœur des philosophies d’un Wittgenstein ou d’un Merleau-Ponty : elles concernent la régularité du « comportement », à savoir la régularité incorporée et irréfléchie, l’arrière-fond implicite, qui précisément fait un « comportement », une « conduite » en tant que tels. Or, elles ne doivent pas être mélangées avec des questions qui sont d’un tout autre ordre, et qui concernent la capacité des acteurs à expliciter et énoncer les régularités de leur comportement. L’intelligence dans la *représentation* (la capacité de l’acteur d’expliciter sa conduite) n’a pas forcément la priorité sur l’intelligence dans l’a*ction* (l’efficacité de la conduite même). Cette dernière est loin de se réduire à une représentation assumée, puisqu’elle est aussi, surtout, geste, coordination, phrasé. Et d’ailleurs, la régularité pratique est bien ce qu’il faut supposer pour qu’il y ait, dans les actions des acteurs, une forme qui soit généralisable, c’est-à-dire partageable. Ainsi, le tort de nombre de sociologues culturels, dénonciateurs d’une approche « surplombante » par rapport à la conscience des acteurs, et donc critiques féroces des structuralismes, c’est d’adopter une épistémologie qui prime de toute manière la représentation sur l’action (si on agit, il faut pouvoir en donner la représentation ; si on donne une bonne représentation, cela veut bien dire qu’on agit sans failles). Pour une exposition succincte tout cela : voir Taylor (1992). [↑](#footnote-ref-30)
31. Jost (1992, p. 34 et p. 77) discute ce cas particulier, dans un livre qui vise à une refonte de la question de l’énonciation audiovisuelle en étude de la médiation – mais qui ne prend pas assez en compte les médiations langagières : ainsi, la vidéo de surveillance n’étant pas « œuvre », ni même « récit », n’aurait pas de signification selon lui. [↑](#footnote-ref-31)
32. Pour donner les extrêmes d’une riche littérature : voir d’une part le panorama historique de Casetti (1993) et de l’autre la synthèse encyclopédique de Stam *et al.* (1992) sur les acquis des débats. Odin (1990) a probablement proposé la dernière tentative importante de discuter l’hypothèse du « langage » du cinéma. (La distinction entre « langue » et « langage » du cinéma, ainsi que la notion de « codes » est aussi partie ces débats – et on ne pourra pas s’y attarder ici.) [↑](#footnote-ref-32)
33. Pour une première présentation du concept de « praxis du cinéma », et notamment en discutant la fameuse question du langage du cinéma : voir Tore 2007a et 200b. [↑](#footnote-ref-33)
34. Voir Carroll (2003, ch. 2 « Film, Attention, and Communication : A Naturalistic Approach »). [↑](#footnote-ref-34)
35. Voir *Ibid.* (ch. 1 « Forget the Medium ! »). [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid.* (*passim*). [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid.* (ch. 7 « Introducing Film Evaluation »). [↑](#footnote-ref-37)
38. L’évaluation d’un objet comme actualisation des catégories pertinentes pour le com-prendre est précisément la négation des propriétés apparentes, immédiates, de l’objet – à supposer que celles-ci existent. C’est la thèse de l’article fondateur de Walton (1970). Sur l’anti-naturalisme de l’évaluation comme catégorisation pertinente : voir aussi Morizot et Pouivet (éds. 2007, entrée « catégories de l’art »). [↑](#footnote-ref-38)
39. La critique du prétendu constructivisme lourd du sémiostructuralisme, de la part des approches naturalisantes du cinéma, se résume dans le manifeste aussi volumineux qu’ambitieux *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Bordwell et Carroll, éds. 1996). Pour un bilan récent de cette question épistémologique : voir la parution intitulée *La théorie du cinéma. Enfin en crise ?* (Odin, éd. 2007). [↑](#footnote-ref-39)
40. Pour cela, on renvoie ici à la discussion de Tore (2010). Et on rappelle que les premières études importantes dans cette direction ont été Bordwell (1985 et 1989), Andrew (éd. 1989), Currie (1995). En langue française, cette approche, presque inexistante encore aujourd’hui, commence avec la mise au point générale de Jullier (2002a). [↑](#footnote-ref-40)
41. Pour un panoramique historique et actualisé de ce chantier, intéressé à tout ce qui a été appelé « cinéma des attractions » : voir Strauven (éd. 2006). Ici, on rappellera au moins Gaudreault et Gunning (1989), Burch (1991), Altman (1999), Lacasse (2000), Gaudreault et Marion (2000 et 2007), Gaudreault (2008).  [↑](#footnote-ref-41)
42. Turner (1988, nouv. éd. 2006, p. xvi, nous traduisons). [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ibid.* (pp. 3-4). [↑](#footnote-ref-43)
44. On a déjà fait état, plus haut, du partage entre une radicalisation de l’approche esthétique du cinéma et un ensemble d’études qui, notamment en France, se positionnent contre celle-là. Ici, on peut citer Turner (éd. 2002) : vaste éventail d’approches qui exemplifient les études cinématographiques, où l’esthétique prend une place réduite. [↑](#footnote-ref-44)
45. On citera ici les études actuelles sur la télévision qui, malgré leur tradition totalement différente par rapport aux études sur le cinéma, tendent aussi à prendre la médiation technologique comme point de départ et, partant, à s’interroger aujourd’hui sur la « fin de la télévision », imputée au changements des modes d’émission des programmes : voir Missika (2006). [↑](#footnote-ref-45)
46. Le concept sémiotique de « présence » joue un rôle clé dans une épistémologie de la praxis : il définit le jeu d’articulations, et de tensions qui s’ensuivent, entre virtualités/actualités/potentialités/réalités, et donc entre effets objectivants/subjectivants : voir Fontanille et Zilberberg (1998, ch. 5 « Présence », ch. 7 « Praxis Enonciative » et *passim*) et Fontanille (1999b, nouv. éd. 2003, ch. « Enonciation »). Cette littérature constitue une première contribution au concept de « praxis » dans la tradition sémio-structuraliste, où il a été question d’enrichir et dépasser la seule « énonciation » pour rendre compte des productions sémiotiques. Voir aussi Bertrand (1993). [↑](#footnote-ref-46)
47. Pour cela, Manovich, dans son ouvrage général sur les nouveaux médias consacre une place essentielle au cinéma : voir le dernier chapitre de Manovich (2001, ch. 6 « What Is Cinéma ? »), où le « cinéma » est justement redéfini. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ce parti théorique d’étudier une « œuvre » comme un ensemble de solutions (objectivantes/subjectivantes) à une « problématique » est encore plus explicite dans Baxandall (1985) ; mais on le retrouve, moins développé, plus limité, à travers différentes études actuelles en sciences humaines : voir l’approche rhétorique proposée par Mayer (2008) ou la nouvelle esthétique du cinéma chez Aumont (1996) ou dans l’approche de Elsaesser et Hagener (2007). [↑](#footnote-ref-48)
49. La littérature sur cette question de la médiation du support *dans l’ensemble* d’une praxis est encore embryonnaire. Outre le chantier de recherche sur le « cinéma des origines », déjà évoqué, on citera ici l’étude d’Odin (éd. 1995) sur « le film de famille », ainsi que les perspectives de Elsaesser et Hagener (2007, *passim*) sur les effets esthétiques et conceptuels de l’évolution technologique du « cinéma ». [↑](#footnote-ref-49)