
**PRATIQUES ÉMERGENTES
ET PENSÉE DU MÉDIUM**

EXTENSIONS SÉMIOTIQUES

Collection dirigée par Sémir Badir (FNRS, Liège)

« Extensions sémiotiques » est une collection éditoriale consacrée à l'accroissement des domaines d'application des concepts sémiotiques. Elle offre en particulier une plate-forme d'attentions et de complémentarités entre pensées sémiotiques et études relatives aux pratiques culturelles contemporaines.

Sous la direction de
Sémir Badir
& François Provenzano

PRATIQUES ÉMERGENTES ET PENSÉE DU MÉDIUM



*Ouvrage publié avec le soutien financier de l'ANR CEMES
(Programme CULT 2013 - 005).*

D/2017/4910/01

ISBN : 978-2-8061-0323-9

Academia-L'Harmattan s.a.

Grand'Place, 29

B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

www.editions-academia.be

Pour une sémiotique des pratiques émergentes, ou : à quoi pense un médium ?

Sémir Badir & François Provenzano

1. La corrélation sémiotique des idées et des techniques

Pendant longtemps, trop longtemps, on a pu imaginer, en histoire des arts et en celle des sciences, une succession d'écoles, de mouvements, d'idées audacieuses, qui se répondent, se font querelle, approfondissent une voie ou créent l'événement, sans que les outils techniques qui entrent dans la production artistique et scientifique soient jamais évoqués pour leur contribution à l'acte créateur ou à la découverte. C'est frappant en ce qui concerne l'histoire de la littérature comme pour celle de la philosophie, logique et mathématique comprises, un peu moins il est vrai pour celle des arts plastiques ou pour les sciences du vivant. Toutefois, quand même les inventions techniques ne sont pas passées complètement sous silence, elles sont données comme des faits, des événements indiscutables sectionnant la ligne historique de l'art et du savoir, sans que la création théorique ou esthétique ait la possibilité de faire retour sur la technique. De fait, si l'apparition de l'objet technique est présentée comme un fait historique et non comme un construit socioculturel, alors il n'y a rien, presque rien à penser de la technique. Certes des pensées de la technique existent. Elles sont ordinairement marginalisées et très largement sous-employées, qu'elles émanent de philosophes, tel François Dagognet, de spécialistes de la communication, comme Yves Jeanneret, ou de spécialistes de techniques particulières (Jack Goody pour l'écriture, par

exemple), pour le motif qu'elles ne se sont pas rendues nécessaires. Aussi est-ce l'organisation générale des savoirs et des arts qui constitue à la fois le moyen et l'enjeu d'une prise en compte véritable des techniques.

Telle est en tout cas la perspective à laquelle les auteurs du présent volume entendent apporter leur contribution. Comme on vient de l'annoncer, cette perspective sert à la fois de condition d'intelligibilité des travaux présentés et d'horizon de leur apport : de condition d'intelligibilité, dans la mesure où elle fait état de positions épistémologiques spécifiques ; d'apport visé, puisqu'il s'agit moins dans ces travaux, c'est-à-dire pas principalement, de délivrer un savoir érudit sur des objets encore peu étudiés que de montrer comment ces objets sont marginalisés, sinon ignorés dans leur existence même, en raison d'une configuration disciplinaires des connaissances où la technique entre pour une part mineure, bénigne.

On peut qualifier la perspective choisie par les auteurs de cet ouvrage de *sémiotique*, à condition de ne pas adjoindre par ce qualificatif la contrainte d'une méthode particulière ni des velléités de ralliement disciplinaire. Ce qui est pointé par le terme de sémiotique, c'est simplement cette hypothèse théorique selon laquelle toute idée est corrélative d'une forme d'expression et que toute forme d'expression est également corrélative d'une idée, de sorte qu'il ne peut y avoir de pensée historique ou théorique de l'art et des sciences sans une pensée qui touche également à leur expression, ni, en retour, de pensée de l'expression, notamment technique, sans compréhension (au sens étymologique) des idées artistiques ou scientifiques. Le mot important ici est celui de *corrélacion* : contre toute approche qui croit pouvoir marginaliser un vecteur de production en le remisant dans le « contexte » pour au contraire glorifier, en l'objectivant, une « valeur » (l'histoire étant l'un des moyens ordinaires et privilégiés de mise en valeur de ce qui a été érigé en objet), la perspective sémiotique montre que toute objectivation, en particulier les objectivations idéologiques comme celles de l'art, de la science, des idées ou même de la technique, fait l'impasse sur le fonctionnement réel d'émergence et de développement des *pratiques culturelles*. Ainsi, pour chaque « objet » considéré, il convient de détisser

l'écheveau de ses valeurs et de faire sortir de l'ombre ou de l'oubli l'évidoir sur lequel cet objet a pris forme. Par exemple, comme s'emploient à le montrer ici-même Sarah Labelle et Elena Mouratidou, le *mooc*, la formation ouverte et à distance, compose avec les plates-formes numériques assurant son opérabilité sur le réseau Internet un agrégat de valeurs et de techniques à la fois discernables et interdépendantes ; autrement dit se forme une corrélation qui, parce que l'identité du mooc n'est pas stabilisée d'emblée, existe actuellement dans une variété de pratiques culturelles, lesquelles, seules, ont donné réalité au programme de diffusion massive à l'origine de l'invention et de la mise en circulation du mooc (comme on sait, ce terme de *mooc*, modelé par un acronyme anglais, tient sa première lettre du mot *massive*). Le mooc ne peut être objectif que s'il acquiert de la visibilité en tant que tel, au fur et à mesure qu'il trouve des utilisateurs, des « sujets » dont l'identité s'établit de manière à la fois collective (la comptabilité des usages étant devenu un vecteur majeur d'identification, donc un instrument de valeur) et individuelle (car ce n'est pas n'importe quel rapport à la technique que forge le mooc).

Il n'est pas étonnant si pour la plupart des auteurs de cet ouvrage la réflexion menée par Bruno Latour serve de référence, d'autant que celui-ci reconnaît volontiers envers la sémiotique, plus qu'une dette, un *ancrage*, même si sa pensée s'est déployée dans des termes empruntés à bien d'autres courants théoriques que la sémiotique, sur des domaines plus vastes et pour des enjeux plus larges que ceux conçus par les sémioticiens. Le projet philosophique de Latour implique d'amoindrir les divisions selon lesquelles est élaborée en Occident l'organisation générale des arts et des savoirs, leur épistémologie, sinon même leur « métaphysique ». Introduire dans cette organisation, ainsi qu'il le fait, des « quasi-objets » et des « quasi-sujets », ce n'est pas mener une déconstruction radicale des sujets et des objets (comme le cartésianisme puis le kantisme les ont soudés à la pensée occidentale) ; il s'agit plutôt de réguler les modes d'existence des uns et des autres au sein de fonctionnements qui, quoique stabilisés, n'en sont pas moins variables et ôtent, de ce fait, à la radicalité de leur distinction. On peut dès lors concevoir des « êtres techniques » sur un mode

semblable à celui qui nous érige en êtres humains : eux comme nous se rendent identifiables à travers les pratiques culturelles où ils se voient attribuer des fonctions spécifiques. Ce faisant, Latour non seulement donne à penser la technique mais il l'intègre dans une synthèse organisant — c'est-à-dire *réorganisant* — les « êtres » dans les pratiques tenues pour artistiques et scientifiques — pas rien qu'elles d'ailleurs, car il n'y a pas lieu d'avoir de la culture une vision restreinte (en cela typique d'une certaine « Modernité » de l'Occident), mais également les pratiques politiques, religieuses, juridiques ou économiques.

De l'histoire des idées que stigmatisait Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* à l'anthropologie des Modernes proposée par Latour, il n'y a pas un chemin unique, fût-il contourné, mais un afflux de parcours, de *passages*, traçables sur la carte des savoirs dans la mesure où cette carte peu à peu les rend reconnaissables. Le présent ouvrage creuse un de ces passages.

2. Des pratiques émergentes

Christophe Genin énonce ici-même des critères définitionnels selon lesquels il est possible de parler d'émergence dans le domaine culturel : (i) il convient qu'une vitesse, de surgissement ou d'avènement, soit introduite dans le cours du temps ; (ii) cette vitesse est provoquée depuis le « sous-sol », un niveau de formation sous-jacent à un état de culture donné et (iii) produite en toute apparence selon des forces immanentes au domaine considéré ; (iv) le changement opéré est reconnu par la communauté concernée. Ainsi le *street art* a-t-il émergé lorsqu'au lieu d'actions sporadiques des convergences, d'abord locales, puis globalisées, accélèrent la visibilité de graffitis urbains pratiqués avec des intentions esthétiques ; mais cette visibilité en elle-même ne suffit pas : il faut encore qu'elle s'adresse à ceux qui, pour reprendre les catégories praxéologiques de Genin, ont le pouvoir d'« adouber » le *street art* et d'« intercéder » en sa faveur ; d'autres personnes en somme que les passants et les résidents, et qui sont habilitées à tenir un discours au nom d'une communauté, en particulier celle des

artistes, des intellectuels ou des pouvoirs publics, sur ce qu'il y a à voir au juste.

L'émergence forme un bon angle pour rendre compte des pratiques culturelles en relation avec leur dimension technique. Elle se substitue à l'acte solipsiste du créateur ou du découvreur aussi bien qu'à l'apparition, généralement décrite comme purement intellectuelle, d'un mouvement artistique ou scientifique. Le plus souvent, c'est parce qu'elles relèvent d'un même dispositif technique que les productions culturelles sont d'abord assemblées, même si des subdivisions thématiques, chargées de valeurs symboliques (distinction, spécification, style...), peuvent venir occulter cette convergence technique. L'émergence avive la nécessité de ce dispositif en impliquant non seulement les producteurs mais aussi les usagers, interprètes ou consommateurs, dès lors que tous sont habilités, en puissance, à être des « techniciens ». La technicisation des usages, qui prend tout son sens à l'ère du Web 2.0, n'en est pas moins vraie des œuvres supposées « analogiques » : même une image photographique, en raison de sa bi-dimensionnalité, appelle de la part de son regardeur un voir technique¹. Autrement dit, pour espérer expliquer comment une pratique culturelle émerge, il faut renoncer à l'isolement de son objet, « l'œuvre » splendide des producteurs, et avec lui à toute théorie d'émission – réception du « message » contenu dans cet objet ; il convient au contraire de comprendre de quels instruments sont dotés les praticiens, producteurs comme utilisateurs, ainsi que les fonctions dont ils sont investis, à commencer justement par celles, éminemment négociables, de « producteur » et d'« utilisateur ». Par exemple, pour bien décrire l'émergence du roman-photo, tel que le fait ici-même Jan Baetens, il faut avoir en tête l'insuccès qui lui est contemporain du roman dessiné puis la concurrence que le roman-photo a pu exercer, dans les années 1950, sur l'exploitation du cinéma américain, ce qui montre que la spécificité technique du roman-photo est entrée pour une part essentielle

¹ L'anthropologue Nigel Barley rapporte ainsi dans *Un anthropologue en déroute* – ou est-ce dans *Le retour de l'anthropologue ?* – le récit du passage d'une ONG cherchant à améliorer les risques sanitaires en Afrique noire. À la suite d'une projection de film cherchant à mettre en garde la population contre les maladies transmises par les moustiques, les spectateurs étaient rassurés : les moustiques ici ne sont pas aussi grands !

dans son émergence et sa diffusion. Hybride de texte et d'image, le roman-photo réclame de son utilisateur une pratique double, de lecteur et de regardeur, qui ne se fond pas entièrement, comme le réclame au contraire le film de cinéma, dans l'expérience d'un spectateur. C'est à la condition d'une saisie fine des caractéristiques techniques du roman-photo et des usages qui le plébiscitent qu'on peut échapper au jugement de valeur, à coup sûr dépréciatif, que les spécialistes de cinéma et ceux de bande dessinée ont pu porter sur lui.

L'hypothèse sémiotique autorise cette saisie. Il convient peut-être de rappeler ici qu'en mettant l'accent sur les pratiques, comme ils le font depuis deux décennies, les sémioticiens ont largement ouvert le domaine originel de leurs investigations, et même l'ont-ils sans doute déplacé ou dépassé. Par domaine, on entend un ensemble d'objets constituables au moyen d'une méthode donnée — on sait que pour beaucoup de sémioticiens cette méthode fut à l'origine structurale. Selon l'approche structurale, les romans, les bandes dessinées, les films, mais aussi les images publicitaires, les tableaux (au moins les tableaux figuratifs), les chansons, entre autres productions culturelles, sont constitués comme des *textes*, analysables en tant que tels, selon une syntaxe propre (celle du récit, principalement) et par des catégorisations multiples (en thèmes, genres, styles, etc.). Au regard de la tradition des études littéraires et artistiques, les sémioticiens étendaient ainsi les moyens d'analyse à des productions culturelles plus amplement comprises et parfois peu légitimes, accusant de ce fait le caractère relatif de cette légitimité, non fondée, comme on le laissait croire jusqu'alors, sur les propriétés formelles des œuvres, mais seulement justifiée, dans l'argument savant, par ces formes. L'approche sémiotique est désormais affranchie du modèle structural, sans qu'elle ait eu à le trahir. Constituer les objets d'études en *pratiques*, et non plus, ou plus seulement, en textes, remodèle les formes de catégorisation et enrichit par de nouveaux paramètres l'analyse syntaxique. Ce n'est pas en raison de ses formes textuelles que l'œuvre de *street art* se distingue du graffiti mais à travers les regards qui se portent sur elle, les formes techniques de production, de diffusion et d'interprétation qui lui garantissent une reconnaissance

culturelle. Et l'on ne catégorise pas selon les mêmes critères ni ne rassemble les mêmes objets lorsqu'on s'attache, comme le font ici Sylvie Périneau-Lorenzo et Bertrand de Possel-Deydier, aux productions des internautes spectateurs de la série télévisée *Game of Thrones* (notamment à des clips musicaux qu'ils différencient selon leurs degrés d'emprunt technique aux éléments originaux de la série), plutôt qu'aux formes textuelles canoniquement distribuées entre et par les industries de loisir et fidèlement répliquées dans les catégories utilisées dans les descriptions savantes traditionnelles. Le mooc, quant à lui, n'est textualisable, sous les formes de vidéos, de textes, de liens hypertextes, de pages numériques (elles-mêmes composites), qu'en fonction des usages qui en identifient la pratique ; et ces usages sont difficilement rapportables à des récits mais s'inscrivent plutôt dans des séries passionnelles, des stratégies de positionnement et d'action.

Aussi les pratiques culturelles, en tant qu'objets sémiotiquement constitués, s'étendent-elles sur un terrain plus large encore que celui appelé par les textes. Dans un premier temps, elles déposent sur le seuil de l'analyse toute question liée à la légitimation de la culture, question qui se donnait pour difficilement évitable au regard des objets esthétiques. Les objets de savoir, dont les textes scientifiques représentent seulement la forme la plus légitime, sont devenus un terrain d'investigation privilégié pour le sémioticien. En témoignent ici-même les études portant sur le mooc (avec Labelle et Mouratidou), les forums médicaux (avec Nicolas Couégnas et Aurore Famy) ou les big data (avec Julia Bonaccorsi). Au-delà, ce sont les pratiques marchandes (par exemple, le packaging d'un parfum, avec Anthony Mathé), associatives (le courrier d'une association d'aide contre la dépression, avec Driss Ablali et Brigitte Wiederspiel) ou sociopolitiques (l'opinion publique à l'ère d'Internet, avec Erik Bertin, la propagande du djihad, avec Massimo Leone) qui délivrent, au moyen de techniques diverses et combien révélatrices, des *discours* sur la culture — un état ou un aspect de la culture — méritant d'être rapportés et analysés. Dans un second temps, plus délicat sans doute, les pratiques peuvent être considérées sans que la présence de textes vienne se prêter avec évidence à l'analyse. Le sémioticien ne peut que

se poser alors la question de la *textualisation* des pratiques, c'est-à-dire de leur objectivation, en prenant à bras le corps le caractère hétérogène et composite des observables. Tel est le cas des Open data dont l'étude de Julia Bonaccorsi montre que la question principale, pour les producteurs et les utilisateurs, est de savoir qu'en faire et, pour les analystes (relayant les producteurs et les utilisateurs), de comprendre ce qu'elles constituent.

La prise en compte des pratiques oblige le sémioticien à renouveler, en les augmentant, ses moyens d'analyse. Il n'est plus possible de s'en tenir à l'*objectivité des formes* d'expression mais il convient de prendre également en compte la *régularité des usages*. C'est tout l'espace des normes qu'il faut arpenter, par balisage, mesure et cartographie. Une norme se définit par le figement d'usages dans des représentations, celles-ci étant produites soit par les individus (sous forme de conditionnements, d'attentes...) soit par les sociétés (par prescriptions, légalisations...). Les techniques sont normatives : elles appellent des représentations, et c'est surtout en cela qu'elles se pensent, quand bien même leurs usages, notamment en situation d'émergence (mais aussi d'hybridation, d'obsolescence ou de réactivation), ne peuvent être réduits à une telle visée. Mais les techniques ne sont pas les seules normes régulant les pratiques. Les figurations discursives, en particulier les *genres*, sont également des vecteurs de normalisation d'usages au sein de pratiques données. Par exemple, l'étude d'Ablali et Wiederspiel montre, avec les moyens d'une analyse linguistique de corpus, comment le courrier électronique adressé à une association d'aide contre la dépression, sans pouvoir se rassembler autrement qu'auprès du destinataire, trouve chez les destinataires, dans l'état d'isolement psychique qui est le leur, des représentations suffisamment communes et normatives (en termes de présentation de soi et d'adresse, notamment) pour figurer des régularités génériques. Un autre beau cas est celui de l'opéra filmé présenté ici-même par Vivien Lloveria et Nicole Pignier, sur lequel pèsent non seulement les contraintes techniques de la projection filmique mais également des attentes spectatorielles, elles-mêmes orientées par les instances

de production (émanant des industries cinématographiques et non des directions d'opéra), en matière de « grand spectacle ».

En résumé, les pratiques culturelles sont saisies dans le présent ouvrage selon une corrélation technique–figurative et analysées, non plus seulement selon des formes délimitées par les possibilités d'un système, comme c'était le cas dans l'approche sémiotique des textes et objets apparentés, mais également en fonction des normes canalisant l'illimitation des usages, voire, dans les pratiques en phase d'émergence, leur indétermination même, à travers les représentations laissées par des producteurs et utilisateurs plus ou moins individualisés (des « quasi-sujets ») ou socialisés (pour ainsi dire « objectivés »).

À cette nuance près, cependant, qu'au terme de *technique* les auteurs ont préféré celui de *médium*, ou sa variante *média*, parfois les deux.

3. Penser par le médium, penser avec le médium

La technique peut encore se laisser maîtriser ou, ce qui est pire, elle se donne pour maîtrisable, c'est-à-dire qu'on attend d'un sujet n'ayant pas même besoin d'en fournir la preuve qu'il arraisonne la technique par le geste ou la pensée. Cela n'est guère possible avec un médium. Qu'on emploie, développe ou manipule, mais dont la maîtrise supposerait qu'il se taise, au moins momentanément. Or un médium ne cesse de répondre.

Le lien entre technique et médium est de soutien ; la technique soutient le médium, elle lui sert de support, soit matériel, comme c'est le cas avec le livre, soit machinique, c'est-à-dire matériel mais compliqué d'un fonctionnement, par exemple avec le *hardware* : dur comme la matière, *-ware* comme un logiciel — un fonctionnement à la dure. Ce support technique n'est toutefois pas détachable du médium, au contraire de nombreux supports d'œuvres d'art (socle, cadre, chevalet) et des supports d'artefacts de métiers (enclume, four, table à dessin, chaîne de montage). Contrairement, donc, aux techniques des arts et métiers vis-à-vis des œuvres et des artefacts, les techniques médiatiques *implémentent* les média(s) ; leur soutien, pourrait-on dire, est « nutritif », en ce sens que les médias doivent les absorber pour être employés.

Prenez le livre : c'est un vieux médium auxquelles les techniques — impression typographique, rotogravure, offset, impression numérique — sont parvenues jusqu'ici à offrir de remarquables cures de jouvence. Quoique le livre ne soit pas séparable de ses techniques, lui-même apporte autre chose : une certaine organisation matérielle à la disposition des pratiques de textes et d'images. Il en est de même de l'ordinateur, médium numérique de masse : les techniques en redéfinissent constamment la puissance et la taille mais non le dispositif praxéologique : la double connexion d'une commande (tactile ou vocale) et d'une interface (tableau ou écran) à une computation. Or ces dispositions médiatiques sont ainsi faites que l'utilisateur ne se trouve jamais tout à fait seul. À travers le médium, par lui et avec lui, une *interaction* a lieu entre des sujets, sujets qui se constituent et se différencient uniquement dans leurs pratiques. La réponse médiatique n'est donc pas mécanique, ni même simplement ajustée ; la réponse que le médium offre à l'usage est une réponse à la fois *active* et *déléguée*.

Le flacon d'un parfum peut être considéré comme un médium : c'est un dispositif-objet (un « contenant ») participant à la pratique culturelle de la parure corporelle à travers la manière dont celle-ci est saisie (représentée, déléguée, manipulée...) par cette autre pratique culturelle qu'est la publicité. Un tel dispositif n'est pas exclusivement technique ; sa forme, ses couleurs, sa texture, ses inscriptions délèguent en outre une conception esthétique — celle d'un « design produit » — et peuvent même répondre à la manipulation de l'utilisateur à travers un maintien idéal, comme c'est le cas du flacon en forme de cœur qu'analyse ici Mathé. Nous disons *répondre*, et non pas obliger, parce que plusieurs maintiens de l'objet sont envisageables mais un seul déploie toutes les valeurs que le designer a cherché à communiquer à travers lui. À bien y songer, ce n'est pas d'une manière fondamentalement différente que les sites internet dédiés, par exemple, à l'usage des Open data sont conçus pour orienter l'usage qu'il est possible d'en faire et prédéterminer la valeur des résultats que l'on peut en obtenir. Bonaccorsi montre en l'occurrence ici-même que les sites d'Open data choisissent, en fonction du type de

présentation privilégié dans leurs pages d'accueil, de publier les données selon l'une ou l'autre pratique culturelle déjà bien assise — que ce soient le photojournalisme, la télévision ou la culture web. Ainsi, dans ces deux médias, instrumental et matériel pour le flacon, machinique et électronique pour le site internet, il y a une instance pensante qui se manifeste indirectement. Ou plutôt, *une pensée indirecte se trouve en état d'énonciation* dès lors que des réponses variées, enregistrées dans le médium, sont actualisées par le geste, la voix ou seulement le regard de l'utilisateur². *Énonciation éditoriale* : telle est la façon dont Emmanuël Souchier a désigné cette pensée se manifestant par le médium, ou à travers lui, car elle fonde une responsabilité distincte des œuvres du créateur — le parfumeur — ou du savant — l'ingénieur statisticien ; *énonciation impersonnelle* : cette fois la formule est de Christian Metz et souligne le fait que toute subjectivité paraît pouvoir s'anonymiser derrière le dispositif médiatique. La pensée qui transite par le médium est en tout cas désindividualisée, collectivisée, socialisée, institutionnalisée ; le médium parachève cette sorte de transmutation de l'intentionnalité en inscrivant celle-ci dans une matérialité, en lui conférant la forme d'une organisation jusqu'à la faire disparaître.

En fait, la pensée médiatique est doublement tenue à discrétion. D'une part, comme on vient de le dire, parce qu'elle est implémentée dans une technique. D'autre part, parce que le médium sert lui-même de support à une autre pensée, déposée dans une œuvre (artistique, scientifique ou socio-anthropo-

² Pour le sociologue américain Howard Becker, ceci vaudrait pour tout objet artistique ou technique : « Ces artefacts [sont] les traces figées d'une action collective (*as the frozen remains of a collective action*), réanimée à chaque fois que quelqu'un se les approprie » (Becker Howard [1986], *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 152). Toutefois, les artefacts ne sont artistiques que dans la mesure où l'art s'est déposé sur un support médiatique. Ce qui est réanimé est bien, non l'action collective, mais l'intention ou, plus largement, la pensée sous-jacente à la production des artefacts. Or, en ce qui concerne les objets techniques mais non médiatiques, comme le seraient par exemple une balance ou un parcmètre, la pensée qui les a fait naître n'est nullement réactivable dans leur usage. Ce ne serait que dans un usage détourné où précisément ils seraient considérés comme des médias (d'un certain imaginaire collectif, d'un état de société) qu'il serait fait appel à la pensée dont ils sont justiciables.

logique) ou déployée dans une pratique vivante de discours (la conversation au téléphone ou par visioconférence, la correspondance et le dialogue en ligne, le spectacle en salle — concert, danse, cirque, mime, théâtre —, la cuisine gastronomique, la célébration de culte, la partie de jeu, etc.). La pensée répondant par le médium agit en *tiers actant* : bien souvent indispensable à l'interaction et cependant comme retirée derrière la technique, efficace tout en étant désincarnée.

Jusqu'à présent nous avons surtout tenu à indiquer en quoi l'approche sémiotique rompt avec une histoire des idées réduisant les médias à des techniques et tenant finalement ceux-ci pour accessoires. Mais il ne faudrait pas, à l'opposé, en venir à faire des médias les agents du changement des sociétés humaines. Les contributeurs de ce volume sont peu enclins à concevoir une « interaction homme-machine » où les médias entreraient comme à part égale avec leurs utilisateurs dans les pratiques culturelles. Les « êtres de la technique » n'adressent aucune question ; ils sont conçus uniquement pour répondre aux agissements humains. Aussi vaudrait-il mieux éviter de naturaliser, au nom d'une anthropologie élargie aux machines, le rapport des usagers, producteurs comme utilisateurs, aux médias ; pour le dire autrement, si cette naturalisation devait un jour connaître une vraisemblance, la pensée à l'œuvre dans la machine ne pourrait plus être tenue pour médiatique. La machine, même quand elle soutient un médium, n'est jamais qu'un intermédiaire ; et il en est de même pour le médium. En somme, il s'agit de comprendre en quoi le médium se définit par sa fonction de médiation.

Évoquons, à partir d'études de cas qui sont développées dans le présent ouvrage, l'exemple du Web 2.0, puisque c'est souvent à son endroit qu'on a cru pouvoir parler d'interactivité.

La pensée religieuse fondamentaliste, comme d'autres types d'impatorisation sociale, utilise les médias à des fins de propagande. Leone montre que les réseaux sociaux deviennent des armes dans les mains des propagandistes du djihad, non tant en raison des contenus diffusés, mais par le mode de diffusion que ce médium instaure : décentralisé et familier, donnant à l'interaction entre ses usagers un caractère égalitaire qui au demeurant est en partie — mais en partie seulement —

réel. Le dispositif médiatique du Web 2.0, fait de liens et de partages, est tel que l'information transmise n'y est pas vue pour originale ou saillante ; elle s'y montre au contraire répétée, réitérée dans des conditions où la répétition peut répondre à une attente de réconfort. Le Web 2.0, qualifiant ainsi l'information par la seule vertu de son dispositif, l'interprète pour le compte des utilisateurs et infléchit l'usage qu'ils en ont.

Bertin observe pour sa part combien les usagers du Web 2.0 sont engagés dans les processus de diffusion et d'évaluation des contenus, quand bien même cette évaluation est généralement réduite à l'expression d'une sanction positive ou négative. Enregistrés et comptabilisés, les usages deviennent alors des contenus de second degré dans une fabrique de la légitimité : la puissance du nombre y assure une fonction impérative. Nulle part pourtant le Web 2.0 n'impose de conduites ; il y incite uniquement par le fait de sa nature médiatrice et parce que des instances productrices de contenu, instances commerciales et publicitaires, ont vu comment tirer parti de ce dispositif d'enregistrement comptable.

Le Web 2.0 contribue également en Occident à modifier la pratique de la médecine. Non qu'on y remette en cause les dispositifs issus de la science (c'est-à-dire la relation médecin – patient ainsi que les protocoles de diagnostic basés sur une symptomatologie généralisable), mais parce que la médecine s'y trouve englobée dans le champ plus général de la santé, laquelle est l'affaire de tous. Couégnas et Famy décrivent comment un forum médical, rien que par son organisation médiatique, rend possible la circulation entre différents thèmes de santé, suscite la diversité des intervenants et emploie la porosité de l'espace hypermédia. Il s'ensuit que les patients y sont rendus à la fois plus solidaires entre eux et plus libres de leurs symptômes, déjouant la particularisation clinique à laquelle les soumet la pratique médicale.

En somme, c'est à chaque fois une dimension *politique* que met au jour l'usage du médium. Politique de la religion, politique de l'économie marchande, politique de la santé : l'espace 2.0 offre des configurations de socialisation et de gouvernance sociale que chaque domaine de la pensée collective capte selon ses intérêts et soumet à ses orientations praxéo-

logiques. Il en est ainsi de tout médium car il est de la nature de la médiation d'être invasive. L'implication politique de tout et de tous en constitue le trait exacerbé, celui qui appelle le plus à une critique ; mais, même en deçà de ce seuil, les médias prennent consistance à la mesure de leur participation à toutes les sphères de la culture et de la société. Le livre, la presse, la radio, le cinéma, la télévision, la bande dessinée ou le Web 2.0 : chaque médium a ou a eu la propension à accueillir la plus grande variété de discours (artistique, scientifique, politique, marchand, ludique...), à proposer des formes à la fois adéquates et malléables, à satisfaire les demandes jusqu'aux moins volontaires, puisque le médium se donne à penser par tous et pour tous. Ce que nous disions à propos de la technique vaut *a fortiori* pour le médium : la pensée collective qui y est à l'œuvre inscrit les pratiques culturelles à l'horizon de leur normalisation. Le médium, comme la figure discursive (discours, genre, thème...) qui est son pendant du côté des valeurs, est la manifestation même de la doxa : ce qui se pense selon les formes et selon les valeurs dans lesquelles c'est pensé. Tel est le médium quand il a pris consistance : il est devenu doxique. Une des conséquences possibles de ce devenir-doxa est que le médium soit alors pris lui-même comme objet d'une nouvelle pratique émergente : le *street art* peut se voir médiatisé par des pratiques photographiques, qui peuvent à leur tour faire l'objet d'une herméneutique savante. À ce titre, la sémiotique des pratiques culturelles défendue ici s'inscrit dans un continuum d'émergences dont les pratiques de savoir ne sont qu'un maillon, certes pas définitif.

Il ne faut pas s'étonner alors si l'invasion du médium et de la médiation s'étende également aux mots qui les désignent. Le médium vient bientôt désigner non seulement la forme organisationnelle et matérielle servant de support à la pensée mais également cette pensée même, quand celle-ci se fait doxique, comme c'est le cas, en particulier, pour la presse et la télévision (quoique la propension doxique propre au médium soit absolument généralisée). Les objets et les œuvres, dans la mesure où ils sont dépendants d'une pensée médiatique,

peuvent à leur tour être donnés pour des médias³. Et, finalement, la figure générique qui sert à caractériser le corpus de ces œuvres tombe elle aussi sous la coupe du tout médiatique. L'usage anglophone, davantage que le français, a entériné l'extension lexicale de *medium*, de sorte, par exemple, qu'un exemplaire de roman puisse être tenu pour un médium, non en soi sans doute, mais en ce qu'il est soutenu, sans pouvoir s'en dissocier autrement que par une analyse conceptuelle, par le livre.

Les auteurs du présent ouvrage ont opté, chacun en fonction de son objet d'étude, pour les distinctions et extensions lexicales qui leur conviennent. Ainsi, pour évoquer quelques positions marquées, Baetens établit une distinction entre *medium*, support technique, et *media*, pratique culturelle fondée sur l'emploi d'un médium, même si c'est pour aussitôt les jointoyer par le cas du roman-photo ; Couégnas et Famy opposent pour leur part la *médiatisation* des pratiques par le truchement des supports médiatiques à la *médiation* opérée par les filtres génériques sur ces mêmes pratiques, et dégagent en outre un troisième type de médiation, « existentielle », selon laquelle les pratiques, tant à travers les formes médiatiques que par les filtres génériques, instaurent une interaction inédite entre les producteurs-utilisateurs ; et c'est également à mettre en valeur une médiation générique que s'attachent Ablali et Wiederspiel, qui vont jusqu'à étendre au genre l'application de la notion de médium.

Les théoriciens des médias ont accordé beaucoup de crédit au caractère extensif du médium et l'ont conceptualisé comme tel. Ils en ont fait un *sensorium* (Marshall McLuhan), une culture (Edgar Morin, André Jansson), un milieu (Jacques

³ À ce titre, les affiches, les livres, livrets et albums, les journaux et magazines, les disques vinyles, CD, CR-ROM et DVD peuvent être considérés comme des médias, et la langue ordinaire les tient pour tels. Remarquons au passage que les objets médiatiques se collectionnent, et peut-être devrait-on envisager qu'ils sont les seuls à être collectionnables. Les objets non médiatiques ne se collectionnent pas, ils s'amassent. Et l'art est, au fond, insaisissable, même celui de la sculpture et de l'architecture. Cette suggestion renforce l'idée que la culture est une énonciation socialisée et désindividualisée de l'art, se déposant dans des formes matérielles et se déléguant afin que tout un chacun puisse se l'appropriier, sans que cet horizon d'appropriation soit nécessairement émancipateur.

Rancière). À trop prêter à la souplesse impérieuse du médium, on risque cependant de se priver des moyens d'une description raisonnée. L'approche sémiotique qui s'illustre dans le présent ouvrage, pour tâtonnante qu'elle soit encore dans ce domaine, a cherché, à travers des études de cas, à poser quelques distinctions conceptuelles et à décrire, par le détour minutieux d'illustrations empiriques, la manière dont ces concepts s'articulent les uns avec les autres. En somme elle pose que les objets marginaux ou émergents méritent de la part de l'analyste une attention non moins soutenue que celle portée aux objets artistiques ou savants consacrés. Mieux : elle fait le pari que la prise en compte de ces objets contribuera à mettre en relief, par leurs ombres projetées, les pratiques culturelles contemporaines dans leur ensemble.