



**HAL**  
open science

## L'usage du sens

Guillaume Soulez, Laurent Jullier

► **To cite this version:**

Guillaume Soulez, Laurent Jullier. L'usage du sens. Théorème : travaux de l'IRCAV, Presses Sorbonne Nouvelle, 2023, 36, pp.9-42. hal-04507210

**HAL Id: hal-04507210**

**<https://hal.science/hal-04507210v1>**

Submitted on 2 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## L'usage du sens

« Dès les tout premiers échanges, la communauté napolitaine des Ulysse a accepté. Elle nous a toutefois imposé une condition. L'un ou l'une d'entre nous ayant œuvré à la traduction devrait venir personnellement et rester avec la communauté tout au long du travail que nous nommons "interprétation" mais qu'eux-mêmes, nous ont-ils signalés, préférèrent appeler "expérimentation sur les significations" – *sperimentazione di significati*. »,

DESPRET Vinciane, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 84.

Vus de loin, l'interprétation et l'usage forment un couple ; ils semblent s'opposer, voire appartenir à deux ordres antinomiques. La première a les honneurs de l'herméneutique, qui s'interroge sur les manières d'extraire le sens des œuvres, tandis que le second a ceux de la pragmatique, qui s'interroge sur ce que nous faisons avec les œuvres<sup>1</sup>. Mais dans la pratique, notamment en sciences humaines et sociales, ils s'entremêlent en permanence.

À des degrés divers, les différents textes ici réunis se demandent ainsi comment l'interprétation se distingue, ou non, de l'usage, ce que l'interprétation nous dit de l'usage, et, en sens inverse, ce que l'usage nous dit de l'interprétation. L'époque n'est plus, en effet, à rejeter l'interprétation comme peu scientifique (par opposition à des démarches plus hypothético-déductives inspirées des sciences naturelles), ou, au contraire (dans le monde de l'art par exemple) comme une rationalisation qui manque l'œuvre (celle-ci se suffirait à elle-même et n'aurait pas besoin d'être interprétée). Disons que nous sommes à un moment où l'on peut, raisonnablement, s'opposer au refus de l'interprétation – on peut

<sup>1</sup> La pragmatique « étudie non le langage lui-même, mais l'usage qui en est fait. En tant qu'étude du comportement empirique des sujets parlants, elle est plus proche de la psychologie ou de la sociologie que de la logique ou de la linguistique » : RÉCANATI François, « Le Développement de la pragmatique », *Langue française* n° 42, 1979, p. 8.

désormais être *contre* « *contre l'interprétation* ». Celle-ci, grâce aux travaux sur la réception des œuvres, à l'histoire de la culture et au pragmatisme notamment, s'éloigne de la recherche de vérités cachées (ou qui nous dépassent) et (re)devient une activité ordinaire. Qui plus est, sa productivité est reconnue : elle nourrit l'analyse (voire la création) et elle permet la discussion entre lecteurs et spectateurs.

De près, si l'on en croit Richard Shusterman, on ne distingue plus très bien l'un de l'autre les deux membres du couple<sup>2</sup>. Certes, quelque chose d'antinomique affleure, même de près : l'herméneutique semble prise dans un mouvement centripète, en tant qu'elle met l'accent sur le texte lui-même et l'ici et maintenant de sa création, tandis que la pragmatique semble prise dans un mouvement centrifuge, en tant qu'elle met l'accent sur les diverses fortunes de l'œuvre au gré des personnes et des circonstances relatives à sa lecture. Mais, à supposer que ce soit aussi net, c'est-à-dire que fonctionne ici un couple au sens mécanique-dynamique du terme, où et quand les forces changent-elles de direction ? Et ne les emprunte-t-on pas couramment, ces deux directions, dans d'incessants allers-retours, à peine le livre ouvert ou le film commencé ?

Même si d'innombrables écrits, surtout ces deux derniers siècles, ont été consacrés à expliquer en quoi consistent de telles interactions avec les textes, avec les œuvres, sinon avec le monde tout court, réfléchir, sans le subir, au lien qui unit l'interprétation à l'usage reste une question brûlante. La présente introduction indique les enjeux selon un plan bipartite.

La première moitié de l'introduction est consacrée à faire le point sur l'acte interprétatif lui-même : 1/ Peut-on savoir exactement de quoi il est fait ? 2/ Procède-t-il de la découverte ou de l'invention ?, et 3/ Où se situe-t-il au sein de la distinction, classique en sciences humaines, entre expliquer et comprendre ?

<sup>2</sup> Les conclusions de Hans Gadamer ou de Heidegger, dit-il, des auteurs souvent rangés parmi les herméneutes, ne sont pas pas si éloignées que cela de celles de pragmatistes comme John Dewey ou de Stanley Fish. Et même Richard Rorty a beaucoup de points communs avec l'« herméneutique radicale » : SHUSTERMAN Richard & MALECKI Wojciech, « Making Sense of Critical Hermeneutics : Pragmatist Reflections », *The Agon of Interpretations. Towards a Critical Intercultural Hermeneutics*, XIE Ming (dir.), Toronto, U. of Toronto Press, 2014, p. 233.

Après ce tour de questions auxquelles bien peu ont des réponses tranchées, la seconde moitié de l'introduction sera consacrée à la façon d'en résoudre quelques-unes en articulant usage et interprétation. Cette voie s'accorde bien aux objets qui serviront ici d'exemples : le cinéma et l'audiovisuel, le théâtre, l'écoute de la musique, etc., semblent ainsi plus proches de questions d'usage ordinaire que de l'herméneutique savante de la littérature (ou vaut-il mieux dire d'une herméneutique de la littérature savante ?) qui a largement nourri ces dernières années la discussion. Nous abordons donc en 4/ comment le conflit des interprétations nous met sur la voie des différentes *pratiques* d'interprétation, ce qui nous

permet en 5/ de penser plus en détail ce que l'usage fait à interprétation, avant d'observer en 6/ différentes modalités d'articulation entre eux.

En fin de texte, le lecteur trouvera la présentation des différents articles qui composent ce numéro de *Théorème* afin d'observer, notamment, comment ils se situent par rapport à ces enjeux pour nous permettre de clarifier plusieurs questions et hypothèses.

## La nature de l'acte interprétatif

Richard Shusterman explique la difficulté à se mettre d'accord sur une définition universellement acceptable de l'interprétation par la coexistence de statuts logiques non seulement différents mais irréconciliables des énoncés interprétatifs. Il n'en distingue que trois, mais cela suffit à créer la discorde. Les énoncés descriptivistes ont la forme « O est I », éventuellement teintée de subjectivité (« O est I pour moi »). Les énoncés prescriptivistes ont la forme « O devrait être vu comme (ou pris pour) I », nous recommandant de voir l'œuvre d'une certaine façon. Enfin les énoncés performatifs, comme des interprétations au sens musical ou théâtral du terme, se présentent sous la forme d'une « démonstration pratique de O à la mode I<sup>3</sup> ». Tandis que pour Stephen Davies, encore plus restrictif, seuls les premiers méritent le nom d'interprétation<sup>4</sup>. Pourtant, on pourrait penser que ces énoncés de type « O est I » conviennent mieux à la description qu'à l'interprétation, laquelle suggère une connexion plutôt qu'une essence ou une classification typologique, sans toutefois aller jusqu'à la causalité qui en toute logique devrait être réservée à l'analyse (« O sert à X », « O a pour fonction X »...). Il est à craindre que le problème soit d'abord linguistique, chacun des chercheurs en lice dans ce genre de débats mettant derrière le terme d'interprétation des choses légèrement différentes de celles de son confrère.

Pour certains, interpréter signifie comprendre, mais c'est tomber de Charybde en Scylla, puisque ce verbe possède un champ lexical tout aussi large : on peut comprendre un film, comprendre les réactions d'autrui à ce film quand elles diffèrent des nôtres, comprendre ce que l'auteur déclare avoir voulu dire, comprendre ce que le film peut dire mais qu'on n'avait pas forcément vu au départ, etc. Pour d'autres, interpréter signifie traduire : traduire en mots (ne serait-ce que raconter le film), traduire en signes (par exemple les schémas d'Eisenstein traduisant graphiquement le synchronisme des images d'*Alexandre Nevski* avec la partition de Prokoviev), traduire en réactions physiques (rire pendant la projection), traduire en actes (adopter un comportement vu dans le film<sup>5</sup>, en redire un dialogue), etc.

<sup>3</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'Objet de la critique littéraire*, trad. fr., Paris, Questions théoriques, 2009, p. 172-176.

<sup>4</sup> DAVIES Stephen, « Relativism in Interpretation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n° 1, hiver 1995, p. 8.

<sup>5</sup> Marcel Mauss a repéré cette « traduction » dans les années 1930. Voir LEVERATTO Jean-Marc, « Les Techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias », *Le Portique* n° 17, 2006.

Il faut aussi compter avec les partisans du verbe interpréter au sens musical ou théâtral, dont les procédures varient, entre autres paramètres, en fonction des définitions de l'art qu'ils valident<sup>6</sup>. Les tenants d'une définition représentationnaliste de l'art interpréteront le film comme un document sur le monde, soit qu'il dise une vérité directement, soit qu'il dise le vrai en se montrant faux par le biais de la défamiliarisation, soit qu'il laisse passer la vérité comme un signe non intentionnel, un symptôme, un lapsus, trahissant les convictions politiques de l'auteur ou telle norme sociale impensée. Au pire, le film est seulement le signe de son propre tournage et de sa propre postproduction (lecture génétique). Dans le cadre de la définition expressiviste de l'art, en revanche, le film documente sur ses auteurs, qui se sont exprimés à travers lui. Pour quiconque préférerait, maintenant, la définition formaliste de l'art, les « formes pures » du film seront le support d'une interprétation anhistorique, alors que dans une perspective néoformaliste, on interprétera les choix formels comme le reflet du « fond » attribué au film ou du « message » qu'il est censé transmettre. Enfin, dans le cadre d'une définition institutionnelle de l'art, le film sera vu au prisme de sa légitimité dans le champ concerné. Sans parler des chercheurs qui ne peuvent pas concevoir l'interprétation hors une composante évaluative ou appréciative, de ceux qui séparent l'interprétation du commentaire, ou des radicaux comme Stanley Fish qui vouent toutes ces distinctions aux gémonies en assurant qu'interpréter nous

fait tout simplement produire une autre œuvre, dont tout lien de vérité-correspondance avec celle de départ tient de la chimère. Prenons donc le problème ailleurs : à l'endroit des *frontières* qui séparent l'interprétation d'autres opérations couramment associées aux objets culturels.

<sup>6</sup> Nous suivons ici les définitions typologiques de CARROLL Noël, *Philosophy of Art : A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999.

<sup>7</sup> MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics*, Brighton, Harvest Press, 1980, p. 109.

<sup>8</sup> Dans le présent numéro de *Théorème*, Martin Lefebvre parle d'« illusion » à propos de ces limites.

<sup>9</sup> Le paradoxe du tas, souvent associé à l'« argument de la pente glissante », doit son nom à l'impossibilité de déterminer avec certitude à quel moment un ensemble d'objets (des grains de sable, par exemple) ne mérite plus le nom de tas cependant qu'on retire (ou qu'on ajoute) un à un les éléments qui le constituent comme tel. Tout un chacun sent intuitivement dans quelles conditions il est approprié de parler d'un tas, tout en demeurant incapable d'énoncer précisément ces conditions.

<sup>10</sup> Voir JULLIER Laurent & LEFEBVRE Martin, « Les Chiens de

Il n'est pas du tout évident de distinguer l'interprétation de la description, de l'usage et de l'évaluation. Le sens commun nous souffle qu'il existe bel et bien des différences entre elles – par exemple il est très probable, dit le philosophe analytique et pragmatiste Joseph Margolis, que l'interprétation affecte l'évaluation, sans pour autant s'y réduire<sup>7</sup> –, mais les tentatives de produire une définition d'essence de chacune d'entre elles, comme on vient de le voir avec l'interprétation, échouent régulièrement, au motif que personne n'est d'accord sur leurs limites respectives<sup>8</sup>. Rien d'étonnant, d'ailleurs, puisque celles-ci tombent sous le coup du paradoxe du tas<sup>9</sup>. Résultat, toutes les positions théoriques cohabitent en pleine incommensurabilité paradigmatique, ce qui n'arrange pas l'image des sciences humaines : pour certains chercheurs, tout est affaire d'interprétation, pour d'autres tout est description, etc. Si encore c'était une foire d'empoigne, les connaissances peut-être progresseraient ; mais on s'y regarde plutôt en chiens de faïence<sup>10</sup>.

Parfois, aussi, le même chercheur change d'avis : c'est le cas d'Erwin Panofsky. Dans la version 1955 de ses *Studies in Iconology*, apparaît sa célèbre trichotomie opératoire : la description des œuvres intervient au stade pré-iconographique (par exemple treize hommes assis le long d'une table), l'analyse au stade iconographique (c'est le dernier souper du Christ) et l'interprétation au stade iconologique (voilà ce que ce tableau dit de la personnalité de Leonardo et de la Renaissance italienne). Mais Margolis montre que Panofsky essaie en vain, au fil des années et des rééditions, de clarifier sa position sur les frontières séparant ces trois gestes.

Inutile de regarder dans les dictionnaires, par ailleurs ; la confusion y règne aussi, parfois à l'intérieur même d'une définition<sup>11</sup> ! Pourtant, le manque de netteté des frontières ne devrait pas nous empêcher de distinguer, sur des cas précis et non sous forme de généralités, entre ces opérations<sup>12</sup>. Il se peut, concède Margolis, que pour certaines œuvres, distinguer entre description et interprétation ne rime à rien – ainsi les questions « Comment décririez-vous *La Leçon de Piano* de Matisse ? » et « Comment l'interpréteriez-vous ? » sont aux yeux de nombre de chercheurs équivalentes. La distinction entre description et interprétation est sans doute d'ordre esthétique, si tant est que la première consiste à « se rendre attentif à ce que contient l'image<sup>13</sup> », alors que la seconde s'accommode volontiers d'une « touche de virtuosité » qui la fait ressembler à une performance (cette vision de l'interprétation fait du critique de théâtre un quasi-acteur et de l'acteur un quasi-critique, dit Margolis)<sup>14</sup>. L'idée se trouvait d'ailleurs en filigrane il y a presque deux siècles chez Frédéric Schlegel, qui préférerait voir l'interprétation comme un art plutôt que comme une science<sup>15</sup>. Certes, poursuit Margolis, les critiques de danse sont plus enclins à décrire et les critiques de théâtre à interpréter : on peut transposer sa remarque au champ du cinéma, où cette différence touche les critiques professionnels, qui tendent à décrire les œuvres d'avant-garde et à interpréter les œuvres grand public. Ou bien chez les critiques d'art, qui tendent à décrire l'art contemporain et à interpréter l'art classique. Mais même la description emprunte parfois au registre esthétique, ainsi que le suggère la très ancienne notion d'*ekphrasis* – elle désigne une narration descriptive, non dénuée d'artifices et assez séduisante pour produire « une image des choses si bien retracée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre<sup>16</sup> ». Reste à savoir si ce qui est décrit se trouve *dans* ces choses ou appartient bien plutôt au discours qui les *retrace*.

faïence », *Mise Au Point* n° 8 : « Chapelles et querelles des théories du cinéma », 2016 (<https://journals.openedition.org/map/2114>) [page consultée le 30-05-2018].

<sup>11</sup> Le très sérieux TLF (Trésor de la langue française) donne comme définition de l'exégèse « Analyse interprétative [*sic*] d'un texte, de la pensée d'un auteur »... À sa décharge, l'étymologie du mot exégèse contient déjà des contradictions, puisqu'elle part d'un mot grec signifiant « exposition de faits historiques » pour finir par désigner l'« interprétation d'un texte biblique ».

<sup>12</sup> MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy*, op. cit., p. 124, 127.

<sup>13</sup> AUMONT Jacques, *Comment pensent les films. Apologie du filmique*, Paris/Sesto San Giovanni, Mimesis, 2021, p. 116. Pour la place de ce concept dans l'histoire des arts, voir MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma : au départ de l'analyse*, Paris, PSN, 2011, chap. « La description comme procédé littéraire et sa relation au "donner à voir" », et les deux suivants, p. 13-47.

<sup>14</sup> MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy*, op. cit., p. 110, 111, 117.

<sup>15</sup> EROR Gvozden, « L'idée de la nécessité de l'interprétation », 2009 (<http://thomasdretart.over-blog.com/article-32028218.html>) [page consultée le 30-05-2018].

<sup>16</sup> QUINTILIEN, *Institution oratoire*, L. IX, ch. 1, trad. fr., 1875, dom. public.

## Qualités premières et secondes

John Locke, en 1689, dans son *Essai sur l'entendement humain*, recommandait de distinguer avec soin les qualités premières des qualités secondes ; les unes se mesurent, les autres s'éprouvent parce que les objets dont elles semblent émaner ont la *puissance de produire en nous* telles ou telles idées<sup>17</sup>. Le cas de la musique l'illustre bien : la partition relève des qualités premières, l'interprétation des qualités secondes. La partition laisse du jeu, mais jouer une croche à la place d'une noire, ce n'est plus de l'interprétation, *ce n'est plus du jeu*, comme on dit quand quelqu'un triche, c'est de la création. De là à transposer la différence entre partition et exécution à tous les arts, c'est impossible. Margolis s'en est bien sûr aperçu : la nature même des œuvres interdit la plupart du temps d'espérer trouver un principe de démarcation entre ce qui est *en* elles et ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire à nouveau de trouver une frontière entre *décrire* comme synonyme de *découvrir* et *interpréter* comme synonyme *d'imputer*<sup>18</sup>.

La pragmatique résout-elle la question ? Grice a bien proposé de distinguer les implications conventionnelles et les implications conversationnelles : seules les secondes dépendent du contexte. Cette « théorie des implications conversationnelles permet ainsi d'expliquer le phénomène du sous-entendu et des actes de discours indirects – c'est-à-dire la possibilité de communiquer quelque chose à l'aide d'une phrase qui signifie littéralement autre chose ». Cependant la distinction n'est pas facile car « les implications conversationnelles tendent à se conventionnaliser »<sup>19</sup>.

Il s'est donc produit, au sein des sciences humaines, une scission séparant deux paradigmes incommensurables : d'une part le paradigme essentialiste, au sein duquel l'œuvre possède des propriétés intrinsèques, et d'autre part le paradigme anti-essentialiste, au sein duquel elle n'en possède pas.

<sup>17</sup> LOCKE John, *Essai sur l'entendement humain*, L. II, ch. 8, trad. fr., 1735, dom. public.

<sup>18</sup> MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy*, *op. cit.*, p. 122, 160 (Monroe Beardsley n'a jamais accepté cette constatation, remarque-t-il p. 116).

<sup>19</sup> RÉCANATI François, « Le Développement de la pragmatique », *op. cit.*, p. 19 (citant un inédit de Herbert Paul Grice, *Logic and Conversation*, 1967).

<sup>20</sup> MARGOLIS Joseph, « Reinterpreting Interpretation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n° 3, été 1989, p. 237-238.

Joseph Margolis se livre au même genre d'opposition : l'*interprétation adéquate* consiste à ses yeux en un discours *sur* l'œuvre, tandis que l'*interprétation constructive* consiste en un discours *pour* en faire un certain usage. Ce qui sépare ces deux sortes de discours est la question de leur correspondance à l'œuvre proprement dite, primordiale dans le premier cas, facultative dans le second. Il reconnaît que les frontières entre les deux sont floues, d'autant qu'il est courant de les combiner (elles ne s'excluent pas)<sup>20</sup>. À ses yeux, dès qu'une interprétation va du côté de l'usage, elle fonctionne comme un mythe, c'est-à-dire « un schéma imaginaire qui, indépendamment des statuts scientifiques des

**Fig. 1** : L'opposition paradigmatique au sujet des propriétés de l'œuvre, d'après Thomas Mondémé (voir l'article de Guillaume Soulez pour la référence). On pourrait ajouter dans la colonne de gauche la première vague des *Cultural Studies*, celles de Birmingham, et dans la colonne de droite les théories de l'acteur-réseau et des modes d'existence (Callon, Latour). Mondémé ne s'arrête pas à cette dichotomie, et précise que plusieurs courants la refusent, bénéficiant d'un statut ambigü, entre deux pôles : c'est le cas de la critique formelle déconstructionniste – celui aussi, pourrait-on dire, de la deuxième vague des *Cultural Studies*, la vague américaine (Jenkins, Staiger...).

Essentialisme	Anti-essentialisme
Qualités premières et secondes	Qualités secondes seulement
Modèle vertical, correspondantiste (adéquation du discours interprétatif aux propriétés de l'objet textuel)	Modèle horizontal, cohérentiste (les interprétations du texte lui donnent une cohérence et lui prêtent certaines propriétés dans certains usages)
Perspective ontologique	Perspective pratique
Critique érudite (histoire littéraire, critique biographique, critique génétique). Herméneutique : critique thématique, sociocritique, psychanalyse. Critique formelle : structuralisme	Critique textuelle du Barthes tardif, néopragmatisme (Rorty), esthétique wittgensteinienne (Cometti)

propositions qui le soutiennent, sert à organiser à sa façon notre appréhension de certaines portions du monde qui nous entoure<sup>21</sup> ». Il le confirme en disant (comme Umberto Eco, par ailleurs) que l'usage est une superposition d'un système de pensée préexistant (par exemple une lecture freudienne ou marxiste de *Jack et le haricot magique*)<sup>22</sup>.

Mais revenir au texte seul est-il une option ? Pour Stanley Fish, qui n'écrit jamais « texte seul » qu'entre guillemets, c'est hors de question, parce qu'on n'obtiendra jamais qu'une interprétation différente – Fish joue en réalité sur le sens du mot « interprétation », une fois de plus, en englobant description et analyse. « La plus grande peur du critique, assurait-il en 1980, est de se voir accusé d'avoir substitué son propre sens à celui qu'il était supposé préserver ou transmettre ; sa plus grande peur est d'être déclaré coupable d'avoir interprété<sup>23</sup> ». La position de Rorty est plus nuancée ; contre le contrôle interne de l'interprétation par le texte défendu par Eco (fondement de l'*intentio operis* et de la distinction entre interprétation et utilisation — cette dernière ne respecterait pas ce contrôle), il souligne de façon tranquille :

<sup>21</sup> MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy*, op. cit., p. 151-152.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>23</sup> FISH Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard, Cambridge U. Press, 1980, p. 354, 355.



un texte n'a jamais que la cohérence qu'il lui est donné d'acquérir lors du dernier tour de la roue herméneutique, de même qu'un morceau d'argile a pour toute cohérence celle qu'il lui a été donné d'acquérir lors du dernier passage sur le tour de potier (...) [Cette] cohérence est liée au simple fait que quelqu'un a trouvé quelque chose d'intéressant à dire à propos d'un ensemble donné de marques et de bruits – une manière de décrire ces marques et ces bruits qui les place en relation avec les autres choses dont nous parlons avec intérêt. [...] On ne peut pas contrôler un énoncé en le confrontant à un objet, bien qu'un objet puisse avoir pour effet (*can cause*) de nous empêcher d'asserter un énoncé. On peut seulement contrôler un énoncé en le confrontant à d'autres énoncés [...] <sup>24</sup>.

**24** RORTY Richard, « The Pragmatist's Progress », Umberto Eco *et al.*, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1992, p. 97 et p. 100. Nous reprenons (avec une petite modification) la traduction de COMETTI Jean-Pierre (Umberto Eco *et al.*, *Interprétation et surinterprétation*, PUF, 1996, p. 89 et p. 92). L'anglais est plus direct : « *you cannot check a sentence against an object, you can only check a sentence against other sentences* [...] » (Rorty souligne).

**25** Cité par BOUVERESSE Jacques, « Ce que des auteurs infréquentables ont à dire à ceux qui ne veulent pas leur ressembler », *Agone* n° 48, 2012, p. 165 – [https://cfedit.flib.fr/agone/libre/ebook\\_2745.pdf](https://cfedit.flib.fr/agone/libre/ebook_2745.pdf) [page consultée le 20 mars 2020].

**26** FISH Stanley, *Is There a Text in This Class?*, *op. cit.*, p. 355.

**27** L'effet-Parrain (« *Godfather effect* ») est l'« aspect donné et irrefusable de la construction perceptive » : GRAFF Gerald, *Literature against Itself : Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, U. of Chicago Press, 1979, p. 202 ; cité par BORDWELL David, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard U. Press, 1989, p. 5.

**28** DUCROT Oswald, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p. 32. Même idée, en gros, chez David Bordwell dans le livre ci-dessus : un film ne communique pas, il présente des indices (*cues*) destinés à l'élaboration inférentielle.

On voit ici comment les qualités premières servent à l'interprète à fabriquer un « texte », autre nom du processus qui vise à donner une cohérence à un objet porteur de signes, le cercle herméneutique étant devenu une « roue herméneutique ». Comme l'écrivait Oswald Spengler, « les critiques ne me causent du plaisir que parce que je vois l'âme d'autrui sur le papier <sup>25</sup> » ! Mais l'époque a changé : braconnages, pastiches et réappropriations, souvent devenus visibles avec Internet, ont déculpabilisé (si culpabilité il y avait) les interprètes.

De surcroît, ce qui se défend dans le cas des poèmes, puisque c'est là l'exemple favori de Fish, se défend sans doute moins bien dans le cas des films. Fish s'oppose à Stephen Booth et à son idée selon laquelle « ce qui distingue le langage littéraire du langage ordinaire est son invulnérabilité à la paraphrase <sup>26</sup> ». Cette idée n'est pas évidente à transposer aux films, qui comme la peinture se prêtent volontiers à l'*ekphrasis*. Les films, à défaut de posséder une partition comme les morceaux de musique classique, possèdent, du moins hors du champ du cinéma expérimental, un semblant de sens littéral. C'est ce que David Bordwell défend en parlant du *sens référentiel* au cinéma à partir de la notion de sens étimologique élaborée par Thomas d'Aquin : on ne peut pas prendre l'arrivée du train à la Ciotat pour une baignade en mer ; le film des Lumières « nous fait une proposition qu'on ne peut pas refuser », dit Bordwell en référence à l'*effet-Parrain* appelé comme tel par Gerald Graff <sup>27</sup>. Certes, il n'y a pas de sens littéral proprement dit car aussi bien les phrases d'un roman que les images d'un film sont « des instructions pour décoder leurs énoncés en exploitant les indications fournies par le contexte <sup>28</sup> ».

Mais est-ce de l'interprétation de reconnaître un train ? C'est plutôt (côté spectateur) de la reconnaissance et (côté film) de l'assignation. L'assignation est la part qui échappe à l'interprétation parce qu'à ce stade dénotatif le film commande. On peut aussi le dire avec le vocabulaire de la linguistique : c'est la dimension où les éléments du film fonctionnent comme un *signal* au sens hjelmslévien du terme, appelant une « herméneutique de la clarté<sup>29</sup> » où tout semble simple puisqu'il n'y a qu'à reconnaître les images et les sons. Le problème avec les œuvres d'art, c'est que, comme dit Richard Shusterman, « en vertu de son caractère sélectif, la description se confond avec l'interprétation<sup>30</sup> ». En effet, qui dit description dit traduction (puisque'il faut bien passer des images-sons aux phrases) et sélection de traits pertinents, car l'*ekphrasis* n'arrive jamais à bout des vingt-quatre images par seconde ni du torrent sonore qui déferlent sur nous depuis l'écran. On voit bien que la description est déjà une interprétation en lisant des articles d'esthétique, où l'ambition de vérité-correspondance passe volontiers par des effets d'ordre littéraire<sup>31</sup>.

Une forme d'expression de la frontière hypothétique entre qualités premières et qualités secondes d'un texte consiste à séparer le sens de la signification<sup>32</sup>. Gregory Currie défend ainsi l'idée que le texte (*text*) possède un sens que tout lecteur ou spectateur compétent comprend, tandis que l'œuvre (*work*) possède une signification à laquelle on n'accède qu'en interprétant ; c'est la différence entre sens linguistique encodé et signification comme sens communiqué, laquelle dépend du contexte<sup>33</sup>. À l'inverse, Richard Rorty refuse d'opérer pareille scission ; pas question pour lui de distinguer entre le sens (« tâche à laquelle s'appliquent les formes de contrôle ordinaire de l'objectivité historique ») et la signification (acte d'« établir une relation entre ce sens et quelque chose d'autre »), en vertu de la constatation selon laquelle, au final, ne subsistent que « des descriptions plus ou moins utiles<sup>34</sup> ». Même chose, si l'on veut bien passer de la philosophie à la sémantique, sous la plume de François Rastier : « le "sens" littéral est [tout aussi] construit que les sens dérivés<sup>35</sup>. » D'ailleurs la sélection

<sup>29</sup> RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 112.

<sup>30</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'Objet de la critique littéraire* (1984), Paris, Questions théoriques, 2009, p. 67. Pour une application au cinéma, voir MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2011.

<sup>31</sup> Deux exemples, entre impressionnisme et personnification : « Le rouge a cédé la place au rose qui se dispute avec le bleu la large marge nuageuse qui s'étale de l'horizon jusqu'au haut du cadre pour ensuite s'effacer derrière lui. » (description du premier plan de *Lumière silencieuse* par Jessie Martin, *Décrire le film de cinéma*, op. cit., p. 70). « Souvent une masse rougeâtre ou orangeâtre traverse le champ furtivement, ou s'enroule en son centre. Par son absence de contour défini et la fluidité de sa matière, la forme chromatique s'épanche, se diffuse et laisse son

empreinte sur l'autre forme qu'elle vient mordre, comme le flux et le reflux de la mer marque la plage, créant dans le même temps un mouvement de superposition, de surimpression plutôt » (*id.*, à propos du film de Stan Brakhage, *Night Music*, p. 131). Bien entendu les films choisis là se prêtent à ce type d'*ekphrasis*.

<sup>32</sup> Emilio Betti attribue l'expression moderne de cette frontière à Humboldt, et sa formulation par le biais d'une dichotomie à Husserl : BETTI Emilio, *General Theory of Interpretation*, chap. II § 7b : « The Problem Of The Rapport Between Language And Discourse » (1955), trad. angl. par PINTON Giorgio, 2015.

<sup>33</sup> CURRIE Gregory, *Arts and Minds*, Oxford, Clarendon Press, 2004, p. 27, 120. Cette distinction, comme il le précise, vient de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson.

<sup>34</sup> RORTY Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité* (1991), trad. fr. Paris, PUF, 1994, p. 91, 94.

des traits pertinents dépend des compétences de l'interprète : compétence encyclopédique (savoir comment fonctionne un train, estimer le temps qu'il lui faut pour s'arrêter...), compétence générique (avoir vu d'autres trains à vapeur, d'autres films des premiers temps...) et compétence génétique (savoir comment fonctionne le dispositif, attribuer placidement le *flickering* au 16 im./sec...). Tout compte, en matière de discernement des traits pertinents, et pas seulement devant un film, puisque « les dispositions perceptives tendent à être ajustées à la position<sup>36</sup> », c'est-à-dire que nous *voyons* tous le même monde au sens perceptif du verbe voir mais pas au sens cognitif.

## Interpréter ou expliquer ?

La querelle de l'essentialisme est d'autant moins près de trouver une solution consensuelle qu'elle constitue une variante d'une opposition philosophique bien plus vaste et plus ancienne, celle qui oppose le réalisme à l'antiréalisme. La voici, esquissée à grands traits par John Searle<sup>37</sup> :

Fig. 2 : La querelle du réalisme, d'après John Searle.

Réalisme	Antiréalisme
Tradition rationnelle du réalisme : l'objet est donné	Postulat instrumentaliste, néopragmatiste ou postmoderne : l'objet est construit
Assomption selon laquelle les choses observables de l'expérience quotidienne existent indépendamment de cette expérience	Les outils et les images de la science sont des « fictions appropriées » qui fonctionnent parfois dans le cadre de manipulations du monde physique
Langage désignant	Langage autonome
Logique et rationalité formelles (normes)	Non-fiabilité atavique de la logique et de la rationalité, auxquelles sont préférées les normes esthétiques (métaphores)

<sup>35</sup> RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, op. cit., p. 112.

<sup>36</sup> BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 155. Sous la plume de Bourdieu, le terme de « position » (dans le champ) est assez englobant pour inclure toutes ces compétences, même si ce n'est pas à elle que l'on pense d'abord en le lisant.

<sup>37</sup> SEARLE John R., « Rationalité et réalisme : qu'est-ce qui est en jeu ? », *Dædalus*, automne 1993, p. 55-83 (trad. fr. en ligne sur le site de son traducteur Patrick Peccatte).

La vérité tient à la précision de la représentation (vérité-correspondance)	La vérité n'est qu'une volonté de puissance
Connaissance objective	Croyances, connaissances relatives à une époque, une idéologie, un langage, un paradigme (Kühn), une institution (Bloor)...

La philologie positiviste d'Hippolyte Taine illustre bien la colonne de gauche : « Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes <sup>38</sup>. » Et la pragmatique de William James celle de droite : « La vérité est ce qu'il est avantageux pour nous de croire <sup>39</sup>. »

On pourrait se dire que la barre est placée trop haut, dans la colonne de gauche, pour que les partisans de l'essentialisme textuel osent encore défendre la possibilité d'un « retour au texte ». Puisque la querelle du réalisme porte sur des objets aussi réels que la table sur laquelle j'écris, un pseudo-objet comme un texte, qui en quelque sorte ne prend vie que si quelqu'un s'y intéresse, n'a en effet aucune chance d'échapper à la condamnation antiréaliste. La condamnation est même énonçable sous la forme d'un pastiche de Nietzsche : « il n'y a pas de textes, il n'y a que des interprétations. » Mais n'allons pas trop vite. Une fois de plus il faut préciser que cette querelle n'en est pas une, chacun campant sur ses positions : comme le dit Pascal Engel, parler de querelle est ici un non-sens, « ce n'est même pas du ping-pong, puisque votre adversaire garde la balle chaque fois que vous lui lancez<sup>40</sup>. » Et pourquoi la garde-t-il ? Pour Maurizio Ferraris, qui a en tête la démarche de Searle concernant la construction sociale de la réalité, il la garde parce qu'il commet un « sophisme herméneutique », irréfutable au sens de Popper, consistant à confondre l'importance axiologique de quelque chose avec son importance ontologique<sup>41</sup>. Les antiréalistes, qui comprennent un certain nombre de philosophes analytiques (Putnam, Rorty), les déconstructionnistes, les herméneutes foucaldo-derridiens et les culturalistes les plus radicaux<sup>42</sup>, sont conduits à construire une « hypovérité », dit-il, qui fait dépendre l'ontologie de l'épistémologie<sup>43</sup>. Pour eux, ce qui est « vrai » est synonyme

**38** TAINÉ Hippolyte, *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, vol. I, 1863. Il renchérit dans l'introduction à sa *Philosophie de l'art* : « La science de la culture doit procéder comme la botanique, qui étudie avec le même intérêt l'oranger et le laurier, l'épicéa et le bouleau. Elle n'est elle-même rien d'autre qu'une sorte de botanique appliquée, à cette différence près qu'elle examine l'œuvre humaine et non des plantes. » (dom.public).

**39** Cité par RORTY Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité* (1991), trad. fr., Paris, PUF, 1994, p. 37.

**40** ENGEL Pascal, « The Trouble with W\*ttg\*nst\*\*n », *Rivista di Estetica*, vol. 34, n° 1, 2007, p. 20.

**41** FERRARIS Maurizio, *Émergence* (2016), trad. fr., Paris, Cerf, 2018, p. 136. Il ne donne pas la source mais la « distinction entre ce qui existe et la manière dont nous savons que ça existe » est le septième des huit principes d'établissement du sens d'un texte (*literary meaning*) qu'expose John SEARLE dans son article « Literary Theory and Its Discontents », *New Literary History*, été 1994, vol. 25, n° 3, p. 647-648.

**42** Radicaux au sens de Margolis, quand il suggère que la tentative la plus importante d'effacer la frontière entre description et interprétation, au bénéfice d'un relativisme interprétatif total, est celle du radicalisme herméneutique. Ce courant, qui va de Heidegger à Foucault en passant par Gadamer et Derrida, met l'accent sur l'historicité de la nature humaine, variabilité telle que « le sens d'un texte ne saurait être décrit mais seulement interprété dans un ici-et-maintenant toujours renouvelé », *Art and Philosophy, op. cit.*, p. 128.

**43** FERRARIS Maurizio, *Postvérité et autres énigmes* (2017), trad. fr., Paris, PUF, 2019, p. 134.

de « ce qui est cru tel par une communauté et qui est corroboré par un ensemble de procédures ». Pourtant, poursuit Ferraris, quand je m'assois sur une chaise je n'active pas de concept « chaise », « j'exploite les ressources qui naissent de la rencontre entre la chaise et mon corps<sup>44</sup>. » Ne pourrait-on pas en dire de même de l'arrivée de la locomotive sur l'écran ? Les antiréalistes jettent le bébé avec l'eau du bain. Certes, un film est pensé et construit de A à Z par et pour l'être humain<sup>45</sup>. Et comme en physique quantique l'observation du phénomène influe sur le résultat, au point où sans observateur il n'y a même pas de film du tout, seulement des objets muets au sens où ils n'intéressent que les sciences dures : la course des photons vers l'écran et le chahut des molécules d'air au sortir des haut-parleurs. Mais qu'un spectateur s'assoie dans la salle et la locomotive sur l'écran, effet-Parrain oblige, en sera bel et bien une.

L'une des manières de contourner cette querelle du réalisme consiste par ailleurs à observer les manières de construire les œuvres (côté artistes) et de les interpréter (côté public), en prenant un recul anthropologique, sociologique ou ethnographique. C'est celle que défend Pierre Bourdieu, notamment avec son travail sur Flaubert : abandonner l'interprétation, procédure interne de recherche de « signification intemporelle et de formes pures » où l'œuvre mène à autre chose, au profit de l'explication, procédure externe qui voit l'œuvre comme un produit venant d'un contexte<sup>46</sup>. En termes de méthodologies de l'herméneutique, Bourdieu marche ici dans les

pas de Dilthey, qui se battait contre la « métaphysique de l'histoire » de Hegel (sa prétention à reconstruire l'histoire à partir des exigences de son système philosophique). Dans le champ des études cinématographiques, David Bordwell avait d'ailleurs fait de même en contestant la reconstruction de l'histoire du cinéma par Gilles Deleuze<sup>47</sup>. Au sein des procédures internes, Bourdieu range aussi bien l'esthétique (de Paul Valéry au *New Criticism*) que le structuralisme (avec Foucault), dont les membres adhèrent, qu'ils le disent ou non, à ce que Hegel appelle la *Selbstbewegung*, la propension immanente des formes à se transformer<sup>48</sup>. On retrouve également cette démarche chez Deleuze, notamment dans l'idée de « plan d'immanence [des] images en soi ». Chaque fois, dit Bourdieu, l'interprète retombe dans le même piège que Kant, « l'universalisation inconsciente d'un cas particulier », en l'occurrence le cas de « l'expérience vécue de certains hommes cultivés<sup>49</sup> ». Au sein des procédures externes, Bourdieu range la méthode biographique, qui ne fonctionne que lorsqu'on élargit l'observation au microcosme dans lequel vit l'auteur, jusqu'à considérer, comme Bourdieu lui-même, son « champ » (ou son « monde », si l'on préfère cet autre sociologue qu'est Howard Becker). Là, l'œuvre est le produit de la trajectoire de l'auteur, qui lutte pour conserver ou améliorer sa

<sup>44</sup> FERRARIS Maurizio, *Émergence*, op. cit., p. 132. Quoiqu'il ne le dise pas, Ferraris décrit ici, avec l'exemple de la chaise, une affordance.

<sup>45</sup> Sans doute, puisqu'il est fabriqué « avec la pâte du monde », selon la célèbre formule d'Alexandre Astruc, un film donne-t-il à observer moins d'intentionnalité qu'un roman, dans lequel chaque lettre est voulue, et davantage qu'une pièce de théâtre, où chaque représentation apporte son lot d'aléas qui échappent à l'auteur.

<sup>46</sup> BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil « Points », 1994, p. 63.

<sup>47</sup> BORDWELL David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard U. Press, 1997, p. 116-117.

<sup>48</sup> BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques*, op. cit., p. 65.

<sup>49</sup> BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques*, op. cit., p. 225. Bourdieu appelle ce piège l'« illusion scolastique ».

position, fait des choix, se fond ou se distingue, agit sans toujours avoir la visée consciente de ce qu'il cherche ce faisant. Ces procédures externes supposent donc de ne pas se contenter d'analyser les « textes » comme contenant des symptômes (ou des lapsus) de la société qui les a produits, mais de véritablement étudier 1/ ces mondes sociaux eux-mêmes quant à ce qui est en jeu dans le « texte », 2/ la relation entre ces textes et le monde social de leur production (place de la production culturelle en question dans cette société par exemple)<sup>50</sup>. On court sinon le risque de retrouver certaines illusions positivistes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>.

Si l'œuvre et le monde qui la voit naître sont deux continents, écrivait Roland Barthes, « le rêve serait évidemment que ces deux continents eussent des formes complémentaires [...] Malheureusement, ce n'est qu'un rêve : les formes résistent<sup>52</sup> ». Et, quand bien même elles coïncideraient comme dans le *Flaubert* de Bourdieu ou comme dans la « lecture scientifique » des textes que défendent contre vents et marées aussi bien Eric Donald Hirsch que Pierre Hadot<sup>53</sup>, que serait une interprétation qui se contente de faire de l'œuvre le signe d'une tranche d'histoire, sans se soucier de ce qu'une rencontre actuelle avec elle peut avoir de particulier ?

Hans Robert Jauss a critiqué, déjà, cette herméneutique philologique, avec son « *superlecteur* [qui] comprend mieux l'auteur qu'il ne s'était lui-même compris [et] en fonction de l'horizon ultérieur d'un savoir plus complet, sinon universel, est capable de repérer toutes les sources où l'auteur a puisé tant

**50** Bruno PÉQUIGNOT propose de réintroduire alors l'interprétation en tant que partie prenante d'une sociologie des œuvres, comme il le développe dans le chapitre XV (« La question de l'interprétation ») de *La Question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007, où, à partir de Gérard Simon, il oppose la démarche scientifique rationnelle d'articulation de l'interprétation des œuvres avec le contexte socio-historique (une recherche rationnelle de causes, la démarche de Carlo Ginzburg comme « interprétation d'un ensemble d'indices fournis par l'expérimentation, l'observation, la description, l'enquête » [p. 273], pouvant être donnée en exemple) à la logique herméneutique-exégétique qui n'est tournée que vers l'élucidation d'un texte comme symbole à déchiffrer (p. 270). On lira avec plaisir son « Avant-propos » intitulé « De l'utilisation des œuvres d'art » qui nous introduit en creux à cette idée en articulant interprétation (requisse par une œuvre) et utilisation (par le sociologue) à propos d'une œuvre d'art en forme de vague installée à La Rochelle qui est accompagnée du panneau « toute utilisation est strictement interdite » (panneau qu'on trouve sur la couverture du livre). L'interprétation sociologique des œuvres (qui inclut l'étude de la réception des œuvres par les publics) cherche ici à reconstituer les logiques qui permettent aux acteurs de donner un sens à la fabrication et à l'usage d'une œuvre donnée dans un contexte donné.

**51** Hippolyte Taine écrit : « C'est par l'étude des littératures que l'on pourra faire l'histoire morale et marcher vers la connaissance des lois psychologiques

d'où dépendent les événements ». Et Ferdinand Brunetière : « Lorsqu'on voudra savoir ce qu'étaient nos mœurs de province dans la France de 1850, on relira *Madame Bovary*. » (Taine Hippolyte, *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette 1868, dom. public ; Brunetière Ferdinand, « Gustave Flaubert », *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1880, dom. public).

**52** BARTHES Roland, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales* vol. 15, n° 3, 1960, p. 524. Schleiermacher pensait éviter cette impasse en séparant, via l'interprétation, « ce qui relève de la contribution propre de la langue dans sa richesse et son historicité sémantique, et ce qui relève de l'apport de l'auteur et qui est original » (GIASSI Laurent, « L'Interprétation. Le paradigme de l'interprétation chez Schleiermacher et Dilthey », *Philopsis*, 2017, p. 15).

**53** Hadot a essayé en vain de faire traduire en français *Validity in Interpretation* d'Éric D. Hirsch, qui défend la « lecture scientifique » du texte, soucieuse de le « replacer dans la mentalité générale de l'époque ». La certitude qu'avait Nietzsche d'avoir montré qu'un texte ne peut pas avoir de signification fixe, dit Hadot avec dépit, a inspiré à Gadamer sa propre « conception de l'herméneutique selon laquelle, finalement, un être historique ne peut être objectif », une conception qui a fini par triompher – il ne nomme pas les postmodernes et autres néopragmatistes, mais le lecteur aura compris (HADOT Pierre, *La Philosophie comme éducation des adultes. Textes, perspectives, entretiens*, Paris, Vrin, 2019, p. 317).

consciemment qu'inconsciemment<sup>54</sup> ». S'ouvre ici un décalage – un gouffre ? – entre, d'un côté, la démarche scientifique qui vise à décortiquer les œuvres et, de l'autre, la relation intime, quotidienne et profonde qui nous unit à elles. L'herméneutique de la lecture de Jausse opposera à ce risque de coupure l'idée qu'« aucun texte n'a jamais été écrit pour être lu et interprété philologiquement par des philologues ou historiquement par des historiens ». Son but consistera donc à « reconquérir le sens d'un texte en revalorisant le lecteur, son véritable destinataire, [sachant que] l'expérience du lecteur passé ne peut être rejointe que via l'expérience du lecteur d'aujourd'hui<sup>55</sup> ». Deux tendances de la recherche s'opposent alors, l'une qui tend à se rapprocher de la façon dont le lecteur ou le spectateur *situé* produit le sens au contact de l'œuvre (quitte à ce que cette façon de faire sens soit très différente de celle du chercheur), l'autre qui part, au contraire, des décalages et de la diversité des interprétations – diversité moins éclatée en réalité dans une société donnée qu'on le pense souvent – pour en faire un objet d'étude en soi. Ce sont, là encore, deux approches de l'usage des textes et des œuvres, et une première manière d'articuler interprétation et usage<sup>56</sup>. Prenons donc la seconde pour l'heure : si prétendre décrire un objet culturel

**54** JAUSSE Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (1982), trad. fr., Paris, Gallimard, 1988, p. 421. « Mieux comprendre un auteur qu'il ne s'est compris lui-même » est une idée qui provient directement de Kant (« Soit dans le langage ordinaire, soit dans les écrits, il n'est pas rare d'arriver par le rapprochement des pensées qu'un auteur a voulu exprimer sur son objet, à le comprendre mieux qu'il ne s'est compris lui-même, faute d'avoir suffisamment déterminé son idée et pour avoir été conduit ainsi à parler ou même à penser contrairement à son but » : KANT, *Critique de la raison pure*, « Dialectique transcendantale »), et qui s'est trouvée réélaboree par Schleiermacher dans son *Herméneutique* de 1810 : voir GIASSI Laurent, « L'Interprétation... », *op. cit.*, p. 12-14.

**55** JAUSSE Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, *op. cit.*, p. 422.

**56** Une autre approche, en sociologie des valeurs, consiste à se demander à quoi sert l'interprétation dans un monde social donné. Voir par exemple la perspective proposée par HEINICH Nathalie : « Ce que fait

l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'art/OPuS*, 2008, n° 13, p. 11-29. Les trois fonctions de l'interprétation à propos des œuvres d'art proposées sont l'intellectualisation (par opposition à une approche sensitive ou sensorielle des œuvres), la valorisation (donner une valeur par-delà la matérialité de l'objet) et la justification (le recours à un « registre herméneutique », dans le cadre d'un débat sur le sens de l'œuvre particulièrement opérant pour l'art contemporain qui, « en déconstruisant les critères traditionnels de la qualification artistique, entraîne un déplacement de la question de la beauté à la question du sens », p. 26).

**57** Les critiques professionnels (et les amateurs qui, sur Internet, copient leur attitude) s'échinent la plupart du temps à faire croire le contraire, sans prendre en compte le fait qu'ils parlent d'un film vu en projection de presse. Pourtant, un film est toujours forcément vu quelque part, et l'expérience qu'on a de lui dépend notamment (*a priori* davantage que le roman et moins que la pièce de théâtre) du dispositif qui permet sa projection.

expose toujours au risque de défendre (aussi) des préférences personnelles, pourquoi ne pas se contenter de travailler sur le « produit fini » de l'analyse, c'est-à-dire comparer les interprétations entre elles ?

## Le conflit des interprétations, ou que faire des interprétations en concurrence ?

Il est logique que les interprétations se fassent concurrence. Non seulement les bagages et les sensibilités diffèrent d'un spectateur à l'autre, mais les circonstances de visionnement aussi. Un film vu en salle n'est pas le même que s'il est vu par petits morceaux à la maison, et il ne le sera pas tout à fait non plus s'il est vu seul ou dans un cadre familial, amoureux, amical ou professionnel<sup>57</sup> – c'est-à-dire selon la

situation et le « cadre de l'expérience » au sens d'Erving Goffman<sup>58</sup>. Et la concurrence a lieu en nous aussi, parce que nous délibérons<sup>59</sup>, y compris pendant le film, le spectacle ou le roman, surtout s'il est de ceux qu'on peut prendre par plusieurs bouts, ou dont on se demande ce qu'ils cherchent à dire parce que nous sentons bien qu'ils ne visent pas seulement à nous distraire de nos soucis. Dans l'espace public ou privé, enfin, la concurrence fait rage quand les interprétations s'affrontent, quelquefois sans autre enjeu que symbolique, pour le plaisir de la joute verbale, d'autres fois avec des enjeux affectifs, scolaires, professionnels, institutionnels, etc. Peu importe, alors, si l'on ne dispose pas de « l'interprétation correcte du texte », pourvu qu'on puisse élaborer « une bonne interprétation au regard de fins déterminées<sup>60</sup> », comme réussir tel examen, prendre du plaisir à parler de ce qu'on aime (ou de ce qu'on aime moins) ou publier dans telle revue. Plus encore, l'interprétation se conçoit difficilement sans échange avec autrui, y compris tous ces autres que nous mobilisons plus ou moins clairement pendant la lecture. Bref, il semble impossible aujourd'hui de suivre Paul Ricœur quand il pose l'interprétation comme « le discernement d'un sens caché dans un sens apparent<sup>61</sup> », car ce discernement ressemble plutôt à une élaboration progressive. Ce serait une bonne chose, sans doute, que l'interprétation constitue « une activité qui rend explicite ce qui est implicite dans un texte donné », mais, malheureusement, l'implicite a tout l'air d'être un « concept commode qui permet [à l'interprète] de ménager dans son objet un espace qu'il peut ordonner au gré de ses exigences de rationalité<sup>62</sup> ». Puisque personne n'a le dernier mot, le résultat est toujours le même : une œuvre, dès qu'elle suscite l'intérêt, s'accompagne d'interprétations qui diffèrent les unes des autres.

D'un certain point de vue qui serait encore attaché à chercher ici, au cœur de l'usage, la question de la validité d'une interprétation plutôt qu'une autre, chaque interprétation peut certes voir évaluée sa qualité en fonction de l'utilisation, orthodoxe ou non, qu'elle fait du paradigme, du discours ou du mythe qui, si elle en utilise un, l'informe, mais on peut se demander s'il est possible de les hiérarchiser. D'autant que les propriétés esthétiques dépendent souvent du genre dans lequel on classe l'œuvre : deux interprétations contraires peuvent résulter de deux classifications générales différentes, car on n'y choisira pas les mêmes éléments pour faire sens. Il faudrait parler de deux interprétations plausibles en même temps

<sup>58</sup> GOFFMAN Erving, *Les Cadres de l'expérience* (1974), trad. fr., Paris, Minuit, 1991. La sociologie n'a d'ailleurs pas le monopole des préoccupations relatives à ces cadres ; l'esthétique pragmatique, en effet, « ne considère pas comme autonomes les conditions et les activités qui donnent naissance aux œuvres d'art [ni ne] cède à cette forme d'ethnocentrisme culturel qui consiste à faire de l'art et des formes d'appréciation qui se sont imposées dans notre histoire particulière le schème général ou le modèle de l'art et de l'appréciation esthétique » : COMETTI Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*,

Paris, Folio, 2010, p. 246.

<sup>59</sup> SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, Paris, PUF, 2011 et « La Délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication et Langages*, n° 176, 2013.

<sup>60</sup> RORTY Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité* (1991), trad. fr., Paris, PUF, 1994, p. 99.

<sup>61</sup> RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 260

<sup>62</sup> RASTIER François, *Sémantique interprétative* 3<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2009, p. 224.



même si elles se contredisent, propose Davies, tout en suggérant que dire « plausible » revient ici à dire « vrai »<sup>63</sup>. Or, la question de la vérité est-elle si pertinente que cela dans le cas d'une interprétation ? À la rigueur, elle peut se concevoir pour une description : dire qu'un travelling avant est un travelling arrière n'est pas vrai. Ou pour une analyse : dire que ce travelling matérialise un désir de se jeter sur le protagoniste dont il s'approche, alors que rien, dans l'intrigue ni le dialogue ni le jeu d'acteur ne donne d'autre indice quant à ce désir (si, bien sûr, on utilise une régulation de l'analyse du texte en fonction de sa cohérence interne, ce qui n'est pas toujours possible ni souhaitable). Mais la chose se complique lorsque le stimulus est assez ambigu pour empêcher tout avis tranché : images floues ou filées, travellings artificiels recomposés numériquement, etc. Quant à mesurer la vérifiabilité d'une interprétation dans la perspective des positivistes logiques, ou sa réfutabilité au sens de Karl Popper, c'est-à-dire sa disposition à se trouver contredite par l'expérience, n'y pensons pas, puisque l'expérience de l'œuvre est subjective, c'est-à-dire intérieure et difficilement communicable à un premier niveau.

Le seul espoir qui reste repose sur une certaine validation intersubjective. Dans les réflexions sur l'« éthique de la discussion », certains philosophes contemporains ont cherché un fondement normatif à l'échange, tout en s'appuyant sur les travaux en pragmatique du langage qui observent *de facto* une certaine régulation des échanges<sup>64</sup>. Discuter suppose par définition de prendre en compte le point de vue d'autrui (ce que réalise de façon asymptotique un comité d'éthique, par exemple, pour faire converger des points de vue opposés) mais l'on constate dans les discussions entre lecteurs ou spectateurs que l'absence de dialogue et la confrontation l'emportent souvent. Selon un modèle qui s'oppose à une conception *a priori* de la « communauté argumentative », et comme on l'a signalé plus haut à propos de ce que

les uns vont considérer comme description et les autres comme interprétation, les « communautés interprétatives » pratiquent souvent la solidarité interne et se juxtaposent sans jamais dialoguer, leurs méthodologies s'avérant la plupart du temps incompatibles entre elles – quand elles en ont une. Il peut donc être utile de montrer que de nombreux processus leur échappent, et même de remettre en question la pertinence d'un tel modèle de la « communauté interprétative<sup>65</sup> ».

Ce phénomène s'observe aussi à l'échelle académique. Non seulement la spécialisation

<sup>63</sup> DAVIES Stephen, « True Interpretations », *Philosophy and Literature*, vol. 12, n° 2, oct. 1988, p. 290-291. Voir par exemple *Les Parapluies de Cherbourg* comme film à égalité féministe et misogyne : il suffit d'attribuer comme cause des agissements de l'héroïne soit son « éducation patriarcale », soit sa « nature féminine », pour dire qu'à la fin elle regrette ou ne regrette pas ses choix, le film ne semblant pas prendre parti en la matière – voir JULIER Laurent, *Abécédaire des Parapluies de Cherbourg*, Paris, L'Amandier, 2007. Notons aussi que Joseph MARGOLIS a défendu

avant Davies l'idée de plausibilité d'une interprétation (en remplacement de sa justesse) dans *Art and Philosophy, op. cit.*, p. 159.

<sup>64</sup> HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, deux tomes, Paris, Fayard, 1987 et APPEL Karl-Otto, *L'Éthique de la discussion*, Paris, Le Cerf, 1994.

<sup>65</sup> SOULEZ Guillaume, « Les Agrégats délibératifs : et s'il n'y avait pas de "communauté" d'interprétation ? La réception des *Bureaux de Dieu* par les internautes », *Théorème*, n° 17, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 119-129.

disciplinaire est particulièrement nuisible à l'étude d'un thème aussi complexe que l'interprétation<sup>66</sup>, mais comme l'écrit Jacques Bouveresse à propos de certains courants philosophiques, « les désaccords sont si fondamentaux et si profonds qu'il n'est plus possible de parler de conflits et de controverses [...], mais de conceptions rivales ». Par conséquent, « l'idée d'une communauté unifiée par l'adhésion à des principes communs et animée par une volonté réelle de discussion et de débat entre des options clairement incompatibles est aujourd'hui une fiction<sup>67</sup> ». Cela pourrait certes être pire : il pourrait arriver ce qui arrive parfois avec les religions monothéistes, quand chaque groupe « tient sa croyance pour la seule authentique » et mobilise, dans le but d'appuyer ses interprétations, des outils scientifiques ou philosophiques en vue de « subordonner le rationnel au mythique<sup>68</sup> ». Mais il faut rester vigilant de manière que cette balkanisation ne s'aggrave pas.

Sans se faire d'illusion quant à la nature profondément antagoniste de l'espace public en général, et de l'espace culturel en particulier, et devant les difficultés d'une approche normative en butte à la réalité des conflits argumentatifs, il reste possible de faire vivre, malgré tout, une certaine pratique de la discussion ouverte et démocratique en s'appuyant plutôt sur une norme politique souhaitable, relativement extérieure à l'interprétation<sup>69</sup>, pour favoriser le dialogue entre interprétations *par la reconnaissance des usages d'autrui*. Richard Shusterman, pour qui l'interprétation est une « famille de jeux » au sens de Wittgenstein, va dans ce sens ; tout ne se vaut pas, dans cette famille, et on ne peut pas y faire n'importe quoi, ce qui renvoie à la distinction de Johan Huizinga entre *play* et *game*<sup>70</sup>. On ne peut donc traiter l'œuvre que comme un « concept-éventail graduel » : elle change suivant les pratiques culturelles d'interprétation qu'on lui associe<sup>71</sup>. À un premier stade, il est utile de décrire l'éventail ; il va de l'absence de liberté (c'est-à-dire de l'impossibilité d'interpréter à sa guise) jusqu'à la liberté complète, forme radicale de ce que Jerrold Levinson appelle l'*interprétation ludique*. C'est celle qui se fait avec un minimum d'exigences en matière de plausibilité, d'intelligibilité ou d'intérêt, que Levinson trouve trop libre, et sous la bannière de laquelle il place Barthes, Derrida, Rorty et... Shusterman (on suppose que Fish et Jenkins pourraient les accompagner)<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> C'est aussi l'avis de DAVIES Stephen, « Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value », *British Journal of Aesthetics*, vol. 46, n° 3, juil. 2006, p. 223.

<sup>67</sup> BOUVERESSE Jacques, *Le Philosophe et le réel*, Paris, Hachette Pluriel, 2000, p. 267. Ici, il s'agit bien sûr d'une « communauté » philosophique ouverte, et non plus ou moins fermée au sens des « communautés d'interprétation ».

<sup>68</sup> JERPAGNON Lucien, *Connais-toi toi-même*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 36. Sur l'utilisation des outils scientifiques dans un tel contexte, voir à nouveau Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*,

Paris, Raisons d'agir, 1999.

<sup>69</sup> Encore que... il n'est pas impossible de penser que les arts et la culture participent plus qu'à leur tour à la vie démocratique en nous permettant précisément d'appréhender le point de vue d'autrui.

<sup>70</sup> HUIZINGA Johan, *Homo Ludens* (1938), Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949, p. 3.

<sup>71</sup> SHUSTERMAN Richard, *L'Objet de la critique littéraire*, trad. fr., Paris, Questions théoriques, 2009, p. 195.

<sup>72</sup> LEVINSON Jerrold, *Intention and Interpretation in Literature*, Ithaca, Cornell U. Press, 1996, p. 178.



**Fig. 3 :** Le « concept-éventail graduel » des formes d'interprétation. Soit il n'y a pas de jeu, dans le sens ludique ni dans le sens mécanique (pas d'espace pour s'ébattre), c'est-à-dire que l'effet-Parrain mentionné plus haut oblige à accepter ce qui vient ; soit il y a du jeu. On peut alors introduire la distinction de Johan Huizinga, contrairement à Stanley Fish, qui utilise « game » comme synonyme de « play » pour qualifier l'acte interprétatif. Les règles n'interviennent que dans le game, et portent sur l'ambition et la nature des opérations constitutives de l'acte interprétatif. Quant au play, il est certainement abusif d'affirmer qu'il est totalement dépourvu de règles. Par exemple, on ne peut pas dire n'importe quoi sur Internet à propos d'un film ; non seulement il y a des webmasters qui veillent, mais certains discours haineux ou racistes sont punis par la loi. Toutefois, ce sont des règles relatives au contexte (légal, socio-historique) dans lequel le jeu prend place.

Quelle que soit la justesse de la position de Levinson sur ces auteurs, cette clarification pragmatiste permet de proposer un cadrage externe à la discussion (voire au conflit) des interprétations (au pluriel), au sein d'un usage déterminé, par opposition à des limites internes à l'interprétation (au singulier) *versus* l'usage, chez Umberto Eco. Mais elle permet aussi 1/ d'envisager la diversité des discussions possibles (autour) de l'interprétation de façon plus précise, et 2/ d'interroger l'interprétation en lien avec sa pertinence selon tel ou tel usage. Inutile, en effet, de discuter – sauf pour le plaisir du jeu justement – avec une interprétation ludique (si elle se sait telle), tandis que certaines discussions sur les interprétations possibles peuvent être *requis* par certains jeux sociaux de règles, comme ceux qu'on trouve lors de « ciné-débats », ou autrefois dans certains ciné-clubs, cafés ou cercles littéraires. L'appropriation individuelle (avec peu d'interactions sociales directes) pourrait aussi y trouver sa place. Cette approche permet en tout cas d'ouvrir aisément la question de l'interprétation au sein des arts et des médias dans la mesure où la théorie littéraire s'est en quelque sorte constituée à partir d'un monde relativement clos bien décrit par certains romans célèbres, jusqu'à *La Septième fonction du langage* encore récemment<sup>73</sup> (monde éloigné en tout cas des pratiques ordinaires de l'interprétation qui suscitent davantage l'intérêt aujourd'hui), ce qui est moins le cas du cinéma et du théâtre, sans parler de

<sup>73</sup> BINET Laurent, *La Septième fonction du langage*, Paris, Grasset, 2015 (dont l'épigraphe reprend une citation de Derrida qui commence ainsi : « Il y a des interprètes partout. Chacun parle sa langue même s'il connaît un peu la langue de l'autre », p. 7).

la radio et de la télévision. On pourrait la croiser avec l'étude des genres et des formats dans leurs relations avec les publics (courts, longs, séries ; fiction, documentaire, amateur, industriel, etc. ; fantastique, comique, psychologique, spectaculaire, sportif, scientifique, etc.), et elle permettrait de décrire assez précisément les différentes *pratiques d'interprétation* à partir de l'étude des différents espaces et des différentes règles qui y ont cours (la critique professionnelle de film, par exemple, par opposition au forum de fans, par opposition à la conversation amicale, par opposition au débat en classe, etc.). Les pratiques d'interprétation, en ce sens, pourraient être le chaînon manquant entre usage et interprétation.

## À la recherche de ce que l'usage fait à l'interprétation

Mais qu'entend-on exactement par usage ? Selon la réponse que l'on donnera à cette question, sans doute observera-t-on différentes conséquences sur l'analyse de la relation entre usage et interprétation, sur ce que l'usage fait à l'interprétation. On l'a vu, le pragmatisme nous a rapprochés de cette question en considérant qu'il n'y a pas d'interprétation hors d'un contexte d'usage des œuvres, mais creusons un peu. On peut voir un film en couple, entre amis, ou en famille, à la maison, sur son téléphone (dans le bus) ou en ville, dans un musée, dans une salle ou dans un festival, par curiosité ou pour « être dans le coup », etc. Tous ces usages modifient non seulement l'expérience du film (au sens ici des conditions de sa perception) mais ce que nous cherchons en lui, qu'il s'agisse de faire découvrir à ses enfants un « chef-d'œuvre » du cinéma, de discuter avec des amis de la façon dont le dernier Ken Loach (ou Depardon, ou la dernière comédie sociale à la mode, etc.) traite de tel ou tel sujet social ou historique, de partager avec l'être aimé les émotions qu'on ressent en voyant ce que devient tel personnage dans le dernier chapitre en date d'une saga (ou la dernière saison d'une série), etc. Après le courant bien nommé – mais mal traduit – des « Usages et gratifications » (U & G) qui a proposé de renverser, dès les années 1950, la problématique des « effets » des médias (« non pas ce que les médias font aux gens, mais ce que les gens font aux médias »)<sup>74</sup>, plusieurs travaux – mais peu nombreux – d'historiens, sociologues ou anthropologues du cinéma, et d'un philosophe comme Cavell, ont souligné le fait que les films, les séries, etc. nous proposent (comme les romans, les pièces avant eux) des « leçons de vie », dont les lecteurs et spectateurs se servent pour appréhender leurs plaisirs et dilemmes, ordinaires ou non<sup>75</sup>. Dilthey l'avait certes fait en son temps ; il pensait

<sup>74</sup> *Uses and gratifications* (qu'on devrait traduire « usages et satisfactions »). Voir pour une présentation de ce courant et une mise au point, notamment sur les relations entre fonctions et usages des médias, ou sur la « querelle de l'escapism » : DERVILLE Grégory, *Le Pouvoir des médias*, Grenoble, PUG, 1997, p. 35-53.

<sup>75</sup> Voir JULLIER Laurent & LEVERATTO Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, 2008, qui prêtent au cinéma une dimension « cognitiviste », comme dit Pascal Engel quand il décrit une certaine conception humaniste de la littérature représentée en philosophie, entre autres, par Martha Nussbaum, Cora Diamond, Gregory Currie, ou en France par Jacques Bouveresse et Sandra Laugier (« cognitivisme littéraire », pour être précis : ENGEL Pascal, *Les Lois de l'esprit. Julien Benda ou la raison*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2012, p. 223). Notons que Jacques Aumont désapprouve cette façon de considérer le cinéma. « Les films instruisent leurs spectateurs de bien des façons. Je ne crois guère qu'ils le fassent en nous donnant des conseils ou, pis, des leçons pour notre vie, comme l'ont dit et redit L. Jullier

que les arts figuratifs « élargissent le cercle étroit d'expérience dans lequel chacun de nous est enfermé, [et] nous montrent la vie telle qu'elle se reflète dans des intelligences plus puissantes que la nôtre <sup>76</sup> ». Mais le « psychologisme » qui entourait ses travaux en la matière a découragé la plupart des chercheurs.

Les U & G, comme le rappelle Elihu Katz qui en a été l'un des protagonistes, se sont progressivement éloignés de la psychologie pour s'intéresser davantage aux enjeux sociaux, et progressivement rapprochés des études herméneutiques pour tenir compte des contraintes des textes <sup>77</sup>. Dans « Six interprétations de la série *Dallas* », qui est la traduction d'un chapitre de *The Export of Meaning. Cross-cultural readings of Dallas* (1990), Katz et Liebes proposent par exemple, à partir des usages de la série dans différents contextes culturels, une réponse très intéressante à la tradition sémiologique, notamment en distinguant, parmi les énoncés recueillis lors de conversation devant le téléviseur (ou dans la suite du visionnement du programme), les énoncés « référentiels » (du type : « J.-R. est alcoolique », « l'histoire se passe au Texas ») des énoncés critiques (qui portent sur la construction du programme, ses enjeux et son appropriation par les spectateurs) <sup>78</sup>. Ce texte important, qui abandonne quasiment le substrat psychologique

et J.-M. Leveratto, quitte à trouver dans les films qu'ils commentent, généralement étasuniens, des "leçons" passablement endoxales » (*Comment pensent les films*, *op. cit.*, p. 256). Réponse de Jean-Marc Leveratto : « Que les films ne parlent pas d'eux-mêmes, mais au contact du spectateur, vaut évidemment pour tous ceux qui les font parler. On ne peut donc que souscrire à la leçon de vie donnée par Jacques Aumont : les bons films nous instruisent "de bien des façons". Ce sont ces leçons, sur la vie du cinéma et sur leur propre vie, que tirent aussi bien les spectateurs qui évaluent sur Internet les films qu'ils viennent de voir que ceux qui participent aux échanges académiques sur le cinéma dans la vie universitaire, qu'ils portent ou non sur des films "américains". Se méfier des leçons de vie autoritaires données au nom du respect de l'image est aussi la leçon de vie communément retirée par les spectateurs de certains films, y compris hollywoodiens, comme le rappelle avec ironie Fabrice Montebello dans "Joseph Staline

et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers", *Politix*, vol. 6, n° 24, 1993, p. 115-133 » (correspondance personnelle).

<sup>76</sup> GIASSI Laurent, « L'Interprétation... », *op. cit.*, p. 33.

<sup>77</sup> KATZ Elihu, « La Recherche en communication depuis Lazarsfeld », *Hermès*, n° 4, 1989 (traduction d'un article paru dans *Public Opinion Quarterly* en 1987), p. 87.

<sup>78</sup> « Deux de ces catégories [des énoncés critiques] concernent la manière dont le spectateur perçoit le texte en tant que construction, que ce soit dans son aspect *sémantique* – thèmes, messages, etc. – ou dans son aspect *syntactique* – genre, formules, etc. La troisième catégorie concerne la manière dont le spectateur perçoit la transformation que son moi cognitif, affectif et social fait subir au programme : nous appellerons « *pragmatique* » cette troisième forme de critique. », KATZ Elihu & LIEBES Tamar, « Six interprétations de la série *Dallas* », *Hermès*, n° 11-12, 1993, p. 126.

des U & G pour s'intéresser aux invariants culturels nationaux (les énoncés critiques à forte teneur axiologique, notamment les énoncés agressifs, gardent cependant encore la trace d'une certaine décharge psychique en lien avec le programme), montre qu'il est tout à fait possible d'articuler l'étude des usages avec l'étude de l'interprétation du texte en passant par l'analyse de ce qu'on pourrait appeler le *discours de la pratique*, tel qu'il se livre dans la conversation (associé à l'observation *in situ*, l'entretien non-directif étant un outil précieux dans cette perspective).

Jacques Perriault fait remonter, pour sa part, la notion contemporaine d'usage à Dell Hymes, célèbre sociolinguiste et anthropologue interactionniste, qui dans son introduction à *The Use of Computers in Anthropology*

(1965) défend l'idée d'un rapport non instrumental à l'ordinateur<sup>79</sup>. Pour Josiane Jouët, il est d'ailleurs frappant que les études d'usage, qui se sont développées essentiellement au départ autour de l'utilisation des techniques d'information et de communication – TIC – (vidéotex/ Minitel, micro-informatique) puis se sont élargies au cédérom, à la téléphonie mobile, à l'internet et aux réseaux d'entreprise, non sans incitation par les pouvoirs publics (soucieux de mesurer l'acceptation sociale des investissements massifs dans ces technologies), ne se soient pas nourries, en particulier en France, de ce courant antérieur des U & G qui redonnaient pourtant aux usagers des médias une forme d'autonomie herméneutique, sans doute parce que ce dernier courant portait sur des médias de masse (radio, cinéma, télévision) à propos desquels d'autres paradigmes critiques dominaient<sup>80</sup>.

De fait, c'est plutôt le terme de « réception », d'origine littéraire (et susceptible d'être compris à l'envers, selon le modèle émission-réception) qui a été longtemps utilisé pour désigner ces travaux sur l'usage, faisant l'impasse justement sur le travail d'ajustement, d'appropriation, de projection qu'engage l'usage des images et des sons, c'est-à-dire sur la *situation sociale globale* qui donne lieu à la lecture d'un livre, à la vision d'un film, etc. Par certains aspects, en se concentrant sur la relation herméneutique seulement, l'arbre de la « réception » cache souvent la forêt de l'usage dans la mesure où le paradigme de la réception – toute « active » soit-elle – laisse de côté les *raisons* pour lesquelles les lecteurs, spectateurs, etc. vont vers les livres, films ou les programmes.

<sup>79</sup> PERRIAULT Jacques, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, Flammarion, 1989 (préface de Pierre Schaeffer), introduction, p. 15 : « analysant l'emploi de l'ordinateur en anthropologie, [Hymes] constatait que, dans ce milieu, l'appareil n'était pas « jugé comme un instrument, mais comme le symbole de forces ultérieures ». La formule n'est pas très claire : en vérifiant l'anglais chez Hymes, on trouve effectivement « *ulterior forces* », qui n'est pas éloigné d'« *ulterior motives* » (« arrières-pensées »), Hymes voulant expliquer la résistance à l'informatique chez certains anthropologues par une raison... anthropologique, à savoir le fait qu'ils dotent l'objet de fonctions sociales et symboliques selon les « perspectives sociales et culturelles » (« *social and cultural outlook* ») qui leur sont propres (HYMES Dell [dir.], *The Use of Computers in Anthropology*, De Gruyter, 1965, introduction, p. 21). Ils anticipent (d'où « *ulterior* ») des interactions avec la machine qui vont les entraîner dans des actions et représentations qu'ils ne désirent pas affronter. Hymes observe, à l'inverse, que certains chercheurs dans le domaine littéraire – pourtant plus prompts d'habitude à se méfier des machines et techniques modernes que les chercheurs en sciences sociales – se déchargent volontiers sur la machine du comptage d'occurrences.

<sup>80</sup> Il est amusant de noter, de ce point de vue, que l'une des premières enquêtes d'usage marquantes porte justement sur le magnétoscope...

comme si on devait attendre qu'une technique libère enfin un spectateur aliéné jusque-là... (voir JOUËT Josiane, « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux* n° 100, vol. 18, 2000, p. 492 : « Curieusement, c'est l'observation en 1981 d'un objet périphérique à un média de masse, de cet objet second à la télévision, qui inaugure [en France] la sociologie des usages. ») Les travaux français sur les usages des TIC sont davantage portés, comme elle l'indique, par le « courant de l'autonomie sociale » (dans les modes de vie, la famille, l'entreprise) issu de l'après 1968 (p. 494). J. Jouët identifie quatre chantiers différents et articulés : « l'usage resitué dans l'action sociale » (ou l'usage comme « construit social ») ; la « généalogie des usages » (l'histoire sociotechnique sous l'angle des usages) ; « l'appropriation » où se croisent l'individuel et le collectif (proche des tactiques identifiées par De Certeau) fondée sur l'étude des apprentissages et des habiletés pratiques (« l'intensité de l'usage » étant souvent « un indicateur d'appropriation forte qui cristallise des enjeux d'identité ») ; et le « lien social » (ou l'étude de la « création de microcollectifs » autour des usages). Ces quatre chantiers pourraient tout à fait être transposés – ils le sont très partiellement – dans le champ des études sur les productions de la littérature, du cinéma, etc., afin de mieux voir comment les pratiques d'interprétation se développent au sein de ces espaces sociaux du sens. « Dans les usages, résume Josiane Jouët, se joue en effet l'articulation entre l'individuel et le collectif, le personnel et le social, le privé et le public » (p. 515).

Dans l'ombre de ces paradigmes, la « logique d'emploi » de Pierre Schaeffer, son intérêt pour une réception diversifiée des publics, son « triangle de la communication » (1967) qui donne une place équivalente aux créateurs, aux publics et aux médiateurs (les professionnels des industries culturelles)<sup>81</sup>, repris et reformulés par Perriault au cours des années 1980, n'ont pas été compris de son temps, alors qu'elles permettent justement de faire le lien entre le simulacre audiovisuel, les usages et les enjeux herméneutiques. Perriault lui-même fait le choix d'opposer les « contenus » et les « usages » en disant ne s'intéresser qu'aux seconds<sup>82</sup>, la relation aux plaques de verre ou aux films (par exemple pour un usage édifiant ou éducateur)

**81** SCHAEFFER Pierre, *Machines à communiquer*, tome I, Paris, Seuil, 1970 (reprise d'une conférence en 1967 à Venise au Congrès de sociologie de l'art organisé par Jean Duvignaud).

**82** PERRIAULT Jacques écrit ainsi, après avoir noté que « les seules discussions [sur la télévision et le minitel (rose)] concernent le contenu des messages » : « Ne faudrait-il pas s'interroger [...] sur les formes d'usage autant que sur les contenus ? » (*op. cit.*, p. 12).

**83** ODIN Roger, *Les Espaces de communication*, Grenoble, PUG, 2011, p. 39. En un « effort pour "modéliser" le contexte », on définit un espace de communication comme « un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence ». (E) est ici une figure de l'émetteur et (R) une figure du récepteur, mais le modèle d'Odin est tout sauf directionnel.

**84** JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972 (voir notamment la conclusion qui différencie et articule l'horizon d'attente textuel et l'horizon d'attente social, en réponse à la sociocritique de son temps).

**85** Combien de films ou d'expositions vus dans l'année, dans une salle de quartier ou dans un multiplexe, un musée local ou un grand établissement, etc. Depuis 1973, le ministère de la Culture mène

étant plus déterminante que le contenu de chaque plaque ou film. De fait, on peut noter que, pour les U & G, certaines lectures ou certains programmes peuvent être interchangeable puisqu'ils satisfont les mêmes besoins psychosociaux. Lorsque les chercheurs en cinéma et audiovisuel travaillent sur les genres, les formats, etc., ils peuvent, de la même façon, s'intéresser aux traits communs des productions en les mettant en relation avec les logiques des publics et de l'industrie, sans s'intéresser à la façon dont un film et ses spectateurs, à chaque fois, rejouent un genre ou un format. Dès lors, la difficulté est d'articuler une pensée réelle de l'usage et une herméneutique des productions culturelles sans sacrifier ni le terrain social ni, en sens inverse, la singularité des productions. D'où un certain retour à la pragmatique qui, au sein des réflexions herméneutiques sur le sens, permet justement de donner une place au « faire avec » les productions linguistiques et culturelles, à condition d'articuler (même sous la forme d'une abstraction motrice) l'analyse de la pragmatique de la lecture à l'étude du terrain et des raisons d'agir (pragmatisme) pour éviter de détacher voire de séparer les mécanismes de production de sens de leur raison d'être dans la vie des lecteurs et spectateurs.

## Articuler usage et interprétation : les pratiques qui visent à donner du sens

Au côté des règles de lecture déterminées par les institutions du sens, ou par les « espaces de communication »<sup>83</sup>, qui permettent par exemple de maintenir en activité un certain nombre d'horizons d'attente textuels<sup>84</sup>, de roman en roman, de film en film... (non sans évolution, révision ou « écart esthétique » à... interpréter), et au-delà des travaux sur les « pratiques culturelles » qui cartographient les activités par type d'art ou de média<sup>85</sup> (sans toujours pénétrer les raisons d'être de cette pratique),

l'étude des usages permet donc de s'interroger plus frontalement sur ce que nous faisons des œuvres dans notre vie personnelle et sociale. Il s'agit d'explicitier bien souvent ce que nous considérons comme *allant de soi* lorsque nous travaillons sur l'interprétation.

Balayés par le structuralisme et la psychanalyse du cinéma, les travaux filmologiques des années 1950 mettaient pourtant au premier plan de leurs interrogations des enjeux de cet ordre, nourris par l'étude des perceptions et la psychologie sociale<sup>86</sup>. Par exemple, nous considérons couramment que le personnage est un pivot important de la fiction : nous jugeons ses actions, son parcours, nous nous « projetons » en lui mais *pourquoi* le faisons-nous ? Une sociologue de la fiction télévisée comme Sabine Chalvon nous donne des pistes pour aller au-delà de la critique des mœurs par la comédie (*castigat ridendo mores*) ou des fameuses « leçons de la fable » : tant scénaristes que spectateurs se servent des personnages et de leurs interactions fictives comme des stylisations de problèmes liés aux relations contemporaines au sein de la famille – relations entre génération, lien entre filiation et famille, etc. (même lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman du XIX<sup>e</sup> s., ce qui permet justement une mesure de l'évolution historique des mentalités<sup>87</sup>). De même qu'il y a, au niveau perceptif, un « effet de réel » créé par l'illusion du mouvement, de même nous traitons – en partie – les personnages selon une sorte d'anthropologie plus ou moins spontanée (car nous participons aussi de discussions et théorisations plus ou moins élaborées sur le social, le rôle du cinéma, et la fiction en l'occurrence) des relations sociales. Ce qui ne veut pas dire que nous confondons le simulacre avec nos pratiques sociales ordinaires : l'usage dit *aussi* la façon dont nous nous servons des livres, films, programmes dans certaines circonstances, avec différentes configurations privées et/ou publiques, pour leur faire jouer un rôle spécifique dans nos vies.

Nous lisons des romans, nous allons au cinéma pour faire un pas de côté par rapport à l'ordinaire des relations sociales qui peut être morne, opaque ou éprouvant. *La Rose pourpre du Caire* (W. Allen, 1985), propose une diégétisation charmante de la théorie de l'*escapism* née, notamment, du succès du cinéma pendant la grande crise de 1929<sup>88</sup>, mais si l'on regarde le film de près, on voit bien que Cecilia (jouée par Mia Farrow) est loin de chercher seulement à « échapper » à la dureté de sa vie (mariage malheureux, combines et petits boulots), elle cherche dans les films des *alternatives* à ces impasses : être aimée sans être prisonnière de la relation conjugale (« le coup de foudre n'arrive pas qu'au cinéma », dit-elle à son mari ivrogne et violent), vivre dans une certaine

régulièrement une enquête sur les pratiques culturelles en ce sens. On peut lire par exemple un bilan 1973-2018 très éclairant sur l'évolution des pratiques à cette adresse : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-enquete-pratiques-culturelles/1973-2008-dynamiques-generationnelles-et-mutations-sociales> [page consultée le 27-07-2018.]

<sup>86</sup> Voir notamment leur impact sur *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* de Morin en 1958, et pour une étude détaillée *CiNéMAS* vol. 19, n° 2-3 : « La Filmologie, de nouveau », ALBERA François & LEFEBVRE Martin (dir.), automne 2009.

<sup>87</sup> CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 77-111 (voir notamment le passage « Pour une analyse anthropologique des personnages »).

<sup>88</sup> Selon l'hypothèse de l'*escapism*, les spectateurs se serviraient des médias pour échapper (*escape*) à la morosité et aux impasses de leur vie. Voir DERVILLE Grégory, *op. cit.*



probité morale et avec douceur, ne pas manquer d'argent et passer du bon temps avec des gens élégants et qui ont de la conversation, quitter la misère d'une ville industrielle du New Jersey où les usines ont fermé, etc. C'est pourquoi, de façon en fait peu surprenante, attirée par les deux hommes (joués, bien sûr, par le même acteur dans le film : Jeff Daniels), elle choisit l'acteur (Gil Sheperd) plutôt que le personnage (Tom Baxter) lorsqu'elle doit se décider entre les deux, au milieu de la salle de cinéma, l'un étant tourné vers l'écran (Tom), l'autre vers la sortie de la salle (Gil) : « *Tom, try to understand. (...) I'm a real person. How tempted I am, I have to choose the real world.*<sup>89</sup> » Cette scène révèle que pour Cecilia le cinéma est bien une affaire sérieuse et non une échappatoire, ce que confirme le fait que ce choix réel a des conséquences sur la suite de sa vie (telle que la fin de l'histoire la présente). *La Rose pourpre du Caire* peut nous aider à penser le sérieux de l'usage sans le confondre avec la question du simulacre (le film porte tout entier sur l'impossibilité de confondre les deux espaces du film et du monde réel, même si nous pouvons en avoir le désir).

Les usages peuvent être les plus divers (on peut tester sa résistance à la peur avec un film d'horreur, « planer » avec un clip, etc.), et les plus inattendus parfois (« planer » avec un documentaire, négliger l'histoire pour revoir dix fois une scène pour se demander si..., fermer les yeux pour écouter la musique du film...), mais, quoi qu'il en soit, nous pouvons retenir le fait que l'usage vient d'un *dehors* du film pour s'en saisir (quelle que soit la saisie). Certains usages (cinéphiliques) se centrent sur le médium lui-même (histoire des formes, novation ou répétition, jeux avec la sensibilité, lien entre la technique employée et le résultat à l'écran, etc.), ce sont des usages *spécialisés*, et ils sont nombreux : même eux ne viennent pas du film lui-même (mais des institutions : école, université, critique, site de notation, etc.). Parallèlement, tout chercheur en cinéma et audiovisuel (ou dans le domaine culturel) sait bien qu'il ne pratique pas tous les jours cette relation spécialisée au film, et qu'il use lui aussi des films – même ceux dont il parle dans ses cours et ses articles – de bien des façons. Symétriquement, ces usages *non spécialisés*, au sens où ils ne sont pas tournés *spécialement* vers le médium lui-même, n'en constituent pas pour autant des usages qui ignorent le médium : on peut parler d'un épisode de série ou d'une archive marquante dans un documentaire pour évoquer ce qu'ils nous permettent d'éprouver, de découvrir ou de penser (sans viser à évaluer leur construction, leur langage, leur poétique, etc.), notre usage du film sera néanmoins *passé* par la rencontre avec des images et des sons (plus ou moins verbalisable). Ce passage se laisse bien souvent voir dans les échanges que nous pouvons avoir : c'est *tel* regard, *telle* réplique, *telle* scène qui marque le spectateur ; cet élément peut ensuite être ressaisi par les outils traditionnels de l'analyse filmique : cadrage, montage, rapports images/sons, etc. Notre usage des films (et des productions culturelles en général) est donc au moins double, qu'il vise à affiner notre rapport au film (au roman, etc.)

<sup>89</sup> Elle ajoute d'ailleurs : « *I'll never forget our night on the town* », ce que le traducteur français modifie de façon amusante pour notre propos : « Je n'oublierai jamais notre *escapade* » ! (nous soulignons)

et/ou qu'il s'inscrive au sein d'une fonction que ces objets remplissent pour tout un chacun (l'usage spécialisé étant l'une de ces fonctions<sup>90</sup>). Ainsi, à certaines conditions, réfléchir en termes d'usage ne s'oppose pas à la façon dont on pourrait penser l'objet culturel en termes d'interprétation : l'usage, en ce sens, suppose bien une relation à l'objet. Elle est certes *orientée*, mais toute relation est par définition orientée<sup>91</sup>. De ce point de vue, plus précise que celle de réception, la notion d'usage ainsi circonscrite peut constituer un progrès par rapport à la notion de contexte, qui reste au bord de l'objet, surtout si l'on *oppose* texte et contexte.

Inversement, certains usages se laissent difficilement attraper par l'analyste, au point qu'on peut parfois opposer, à ce niveau, usage et interprétation, comme le propose Éric Dufour en distinguant deux définitions de l'« usage » (celui de la théorie de la réception, par exemple chez Jauss, et celui, identifié par Laurent Fleury chez Wolfgang Iser, qui « n'est plus métaphorique<sup>92</sup>, mais littéral, physique : l'œuvre modifie ma vie ») dans la mesure où, pris radicalement, « l'usage dans son sens littéral, c'est-à-dire dans sa spontanéité, s'avère rétif à toute verbalisation et à toute réflexion<sup>93</sup> ». Perriault soulignait déjà l'importance de l'observation pour étudier l'usage car il échappe également en partie aux acteurs sociaux qui le pratiquent (donc à la verbalisation par l'entretien<sup>94</sup>). Dufour donne ainsi l'exemple de l'« *usage-Scarface* » par de jeunes banlieusards, qui n'est pas « un discours sur le film<sup>95</sup> », mais repose sur une « compréhension du monde relevant de la critique sociale », elle « n'est pas formulée, verbalisée comme telle, mais elle n'en existe pas moins<sup>96</sup> [...] il ne s'agit pas d'une expertise, mais d'un usage ». Au côté d'expertises et de verbalisations qui témoignent d'interprétations multiples, Dufour défend donc l'hypothèse d'un usage qui témoigne bien d'une appropriation

<sup>90</sup> On notera que si les U & G se sont opposés au « fonctionnalisme », il est parfois amusant de retrouver certaines fonctions reformulées sous la forme d'usages (la « surveillance de l'environnement », qui serait l'un des rôles sociaux que joue *l'information* – nouvelles, documentaires, etc. – peut aussi se voir comme un « besoin » de comprendre, qui fait que le spectateur va consommer tel ou tel type de média). De même, les célèbres « fonctions du langage » de Jakobson peuvent se voir comme différents types d'usages des langages : se servir d'un film pour entrer en contact avec autrui (fonction phatique), se servir d'un film pour comprendre le cinéma (fonction métalinguistique), etc.

<sup>91</sup> Dans la sociologie des usages des TIC, Josiane Jouët écrit de la même façon : « La médiation est en effet à la fois technique, car l'outil utilisé structure la pratique, mais la médiation est aussi sociale car les mobiles, les formes d'usage et le sens accordé à la pratique se resourcent dans le corps social. » (art. cit., p. 497).

<sup>92</sup> On peut contester que l'idée de produire du sens (*making meaning*) à partir d'un livre ou d'un film soit « métaphorique » dans la mesure où il y a transformation d'un donné visuel

(et sonore) en signification, dans le cadre d'opérations qui sont liées aux actions que nous effectuons dans notre vie. Pas plus que les « actes de langage » ne sont métaphoriques, les actes de regard constituent bien des actions (voir la perspective de Daniel Dayan depuis son *Western Graffiti*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1983).

<sup>93</sup> DUFOUR Éric, « Usage et expérience du film », *Mise au Point*, n° 8, 2016.

<sup>94</sup> « D'expérience, l'usage est très difficile à observer. [...] C'est au chercheur, s'il veut respecter la pratique du sujet, de se plier à ses rythmes et à ses temps. [...] Il faut regarder et, pour comprendre ce qu'on voit, savoir pratiquer soi-même. » (PERRIAULT Jacques, *op. cit.*, p. 16).

<sup>95</sup> « [...] les jeunes de banlieue ne parlent pas du film, ils ne discutent pas sur le film et ne verbalisent ni l'intérêt du film pour eux ni même leur propre rapport au film et au cinéma. Bref, on n'est pas dans un Woody Allen » (DUFOUR Éric, art. cit.).

<sup>96</sup> C'est Éric Dufour lui-même, qui avec l'aide de plusieurs autres travaux sur le succès du film dans de larges portions du public, va identifier quels sont les tenants et aboutissants de

du film sans passer par l'explicitation, le commentaire (au sens de « discours sur ») et/ou la réflexivité qui sont souvent considérées comme partie prenante de l'interprétation.

Une première option s'offre alors à nous : définir de façon restrictive l'interprétation en excluant tout ce qui ne peut pas se dire, et en considérant que l'usage est plus large que l'interprétation (d'où les deux définitions de l'usage chez Dufour). L'interprétation serait alors une région de l'usage, ce qui n'exclut pas des zones de transit<sup>97</sup>. Une autre option est de considérer qu'on peut interpréter un film sans le verbaliser, sans produire de « discours » sur lui : l'appropriation identifiée par Dufour suppose bien une activité herméneutique (une certaine lecture du film, une mise en rapport du film avec l'expérience sociale, etc.<sup>98</sup>).

De rares travaux sur les « théories ordinaires » vont dans ce sens :

cette « compréhension du monde » (liée à l'expérience de ce qu'on appelle « exclusion sociale » notamment). Ce sont par des références au film (utilisation de répliques, attitudes corporelles) que Dufour peut identifier un usage : « l'usage est proprement un usage, c'est-à-dire une utilisation du film [...] [elle] consiste dans le fait de se référer au film [...] elle collabore à la construction d'une identité [sociale] [...] *Scarface*, en ce sens, est utilisé comme un modèle d'intelligibilité du réel » (*ibid.*).

<sup>97</sup> Parmi les passerelles, il y a bien sûr le passage à l'âge adulte et l'insertion socioprofessionnelle. Dufour note ainsi : « à côté des jeunes qui font cet usage de *Scarface*, il y en a précisément des moins jeunes, trentenaires ou quadragénaires, instituteurs, éducateurs, producteurs et/ou chanteurs de rap, qui doublent cet usage par un discours sur leur rapport au film. Mais on voit bien que la différence n'est pas seulement entre des générations, elle est aussi, corrélativement, une différence professionnelle, c'est-à-dire une différence de classe. On dira donc que l'usage *Scarface* est tout particulièrement l'usage de celui qui n'est pas encore intégré dans la société, altérisé au niveau ethnique, au niveau des classes, et au niveau générationnel. » (*ibid.*).

<sup>98</sup> Sémir Badir propose d'analyser ce processus comme relevant d'une « herméneutique de l'appropriation » : « L'appropriation est une visée possible des actes d'interprétation [au côté de la compréhension, de l'explication, etc.]. Donner sens à un texte, à une œuvre d'art, à une action ou une situation, cela peut consister à les faire siens, à les rendre familiers et appropriés au sujet que l'on prétend vouloir être, et bien souvent le sens n'est que cela : un jugement d'adéquation entre soi et ce à quoi on donne sens. » (« Herméneutique de l'appropriation », BASSO FOSSALI Pietro et LE GUERN Odile, *L'Appropriation. L'interprétation de l'altérité et l'inscription du soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018, p. 27).

<sup>99</sup> « Avant-propos » PEDLER Emmanuel et CHEYRONNAUD Jacques, *Théories ordinaires*, Paris, EHESS, 2013 p. 7. Les deux auteurs soulignent plus loin dans leur texte introductif l'intérêt de la « critique ordinaire » pour repérer avant les institutions critiques légitimes (qui peuvent en rester à une « théorie savante routinisée » qui produit un « carcan académique »), des « genres furtifs » au moment de leur émergence (*op. cit.*, p. 24). Cheyronnaud étudie ainsi à la fin de l'ouvrage l'émergence du genre « music-hall ».

[t]héoriser revient [...] à faire retour sur une activité ou un objet symbolique. Les théories ordinaires sont associées aux *praticiens* qui déploient une activité descriptive – partie constitutive de leur *pratique* – à leur *usage* propre mais facilement communicable à d'autres [...] [s]ans que l'intentionnalité des théories ordinaires mette en œuvre une description explicite et didactique, elle n'en dessine pas moins l'existence d'un lecteur implicite de ces discours, dont les théoriciens académiques peuvent, du reste, se faire les interprètes. (nous soulignons)<sup>99</sup>

En ce sens, le chercheur ne fait que mettre au jour l'interprétation *déjà là* des lecteurs ou spectateurs, même si le jeu de mots (*se faire les interprètes*) désigne à juste titre le biais qu'introduit nécessairement toute démarche scientifique, même celle qui se met au service des lecteurs et spectateurs (plutôt que de proposer comme autrefois son interprétation d'un texte).

Dans ce second cas, premièrement, on peut dire qu'on ne peut avoir l'usage d'une production culturelle sans l'interpréter, deuxièmement, cela suppose une conception de l'interprétation qui se situe dans la continuité de l'usage (et non en rupture), troisièmement, cette conception est certainement plus ouverte que celle qui prévaut habituellement dans la critique et la théorie littéraires (qui supposent un « texte » et un dialogue verbalisé avec le texte), elle se rapproche donc de l'idée d'une activité humaine fondamentale, socialisée et spécifique, qui vise à donner du sens à nos productions culturelles en tant qu'elles sont liées à nos autres activités. Dans ce cas également, la verbalisation ou le dialogue avec autrui à propos des productions culturelles propose des traces d'une interprétation, mais celle-ci n'en existe pas moins quand elle est ni dicible, ni, simplement, accessible. Dans tous les cas, on notera, du point de vue des relations entre usage et interprétation, que l'on intègre désormais à la réflexion sur l'activité des lecteurs et spectateurs, non seulement les pratiques culturelles (comme sortir au cinéma ou regarder un film chez soi) mais aussi les *pratiques qui visent à donner du sens* en engageant une discussion sur les différents concepts qui permettent de s'en saisir.

## Conclusion : tous pragmatistes ?

Ainsi, Richard Shusterman a beau parler d'un *tournant interprétatif* des sciences humaines<sup>100</sup>, c'était il y a presque trente ans et les temps sont à l'usage plutôt qu'à l'interprétation assise sur une forme ou une autre de vérité-correspondance. Et ce, aussi bien dans le monde académique, où le relativisme culturaliste a les coudées plus franches que l'explication de texte, que dans le monde médiatique occidental qui vit apparemment l'ère de la « post-vérité ». Le « climat moral » y est favorable, dit Paul Boghossian, depuis la rupture avec le colonialisme – à laquelle on peut ajouter la fin, certes plus lente à advenir, de la domination masculine, parmi les Grands Récits dont la chute a entraîné, aux yeux de bien des intellectuels, « la dépendance des faits à l'égard de leur description<sup>101</sup> ». On voit que le problème est toujours le même : c'est celui de la proportion d'invention dans la représentation de ce qui est extérieur à nous, monde ou texte peu importe, et Boghossian, qui se refuse à penser comme Richard Rorty, Nelson Goodman ou Hilary Putnam, n'arrive pas à accepter cette prétendue absence de « façon dont les choses sont en elles-mêmes indépendamment de nos descriptions<sup>102</sup> ». Sinon, s'il n'y a que des « régimes de vérité », on ne peut plus faire la distinction entre savoir quelque chose et le croire, ni entre un énoncé vrai et un énoncé tenu pour vrai<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> Et avoir codirigé le volume qui porte ce titre : HILEY David R., BOHMAN James F. & SHUSTERMAN Richard dir., *The Interpretive Turn. Philosophy, science, culture*, Ithaca, Cornell U. Press, 1991.

<sup>101</sup> BOGHOSSIAN Paul, *La Peur du savoir. Sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance* (2006), Marseille, Agone, 2009, p. 36.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 40. Boghossian reconnaît que leurs positions sont plus nuancées. Ainsi Rorty se récrie-t-il dans son *Vérité et progrès* d'avoir jamais « nié que la plupart des choses dans l'univers soient causalement indépendantes de nous » ; il conteste seulement l'idée selon laquelle elles sont « *représentationnellement* indépendantes de nous », p. 54. Ce qui ressemble un peu à un truisme, ou au mieux renvoie au concept d'*Umwelt* tel qu'élaboré par Jacob von Uexküll.

<sup>103</sup> ROSAT Jean-Jacques, « Sur Foucault et la vérité », BOGHOSSIAN Paul, *La Peur du savoir, op. cit.*, p. 174-175. Jacques BOUVERESSE étudie ces distinctions dans *Nietzsche contre Foucault. Sur la vérité, la connaissance et le pouvoir*, Agone, Marseille, 2016.

Dans ces conditions, même sans adhérer à des constats aussi radicaux mais simplement en constatant qu'ils ont pignon sur rue, comment ne pas se replier plutôt sur l'usage qui est fait des textes, sans trop s'inquiéter de l'adéquation des interprétations qu'ils sous-entendent ? À cet égard, l'esthétique pragmatique est on ne peut mieux placée : elle « ne privilégie pas les objets, mais les usages <sup>104</sup> ».

Alors, tous pragmatistes ? Aux yeux de Pascal Engel, ce serait dommage, car cela signifierait se désintéresser des raisons épistémiques (les raisons de croire que tel signe signifie telle chose) au profit des seules raisons pratiques, alors que les premières sont des preuves qu'on a raison de croire, tandis que les secondes relèvent de l'utilité (elles se ramènent à des raisons de vouloir croire, ce qui n'est pas la même chose) <sup>105</sup>. Résultat, avec ce paradigme-là pour toute arme, « le critère ultime (et en fait la définition) de la vérité c'est l'utilité, la manipulabilité. La connaissance, c'est l'action. Voilà pourquoi on vénère les doctrines pragmatistes, des auteurs comme William James et John Dewey : la réalité c'est ce que l'on fait <sup>106</sup>. » Et il est certain qu'observer comment les individus et les communautés interprètent les images animées a mobilisé ce dernier quart de siècle bien plus de ressources académiques que réfléchir à l'adéquation entre la « réalité » de ces images et la représentation qu'on s'en fait.

Ce disant, Pascal Engel oublie un certain nombre d'intérêts de la démarche pragmatiste. Comme le dit Richard Shusterman, comprendre un texte, pour le pragmatiste, signifie être

capable d'y répondre, pas d'extraire son sens. Or cette attitude s'accorde mieux avec le fait que toutes les réponses interprétatives n'ont pas un but cognitif : elles peuvent aussi relever du plaisir (d'où l'interprétation ludique vue plus haut), sans parler du fait qu'elles ne passent pas toujours par le canal du verbal. En réalité, poursuit Shusterman, « faire sens » vise davantage soi-même que le texte ; c'est à l'intérieur de soi qu'on y voit plus clair, finalement, quand on se donne du mal pour interpréter <sup>107</sup>. C'est soi-même qu'on interprète quand on s'échine à décortiquer le texte... Il y a, au passage, quelque chose d'un peu ironique dans ce retour au lecteur, du moins dans le monde anglophone des études littéraires, car les soixante-quinze dernières années de polémique au sujet de l'interprétation et de guerre larvée entre herméneutes, culturalistes et pragmatistes, ont débuté après-guerre avec un article qui dénonçait la focalisation excessive des critiques sur leurs propres émotions, et soulignait la confusion qu'ils entretenaient entre le poème et ce qu'il provoque <sup>108</sup>. Dans les années soixante, le sens pragmatique était d'ailleurs appelé « sens émotif », par opposition au « sens authentique <sup>109</sup> » !

<sup>104</sup> COMETTI Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>105</sup> ENGEL Pascal, « Sommes-nous responsables de nos croyances ? », MICHAUD Yves (dir.), *Université de tous les savoirs*, vol. VI, *Qu'est-ce que la Culture ?*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 429-439.

<sup>106</sup> ENGEL Pascal, « La Philosophie française en revue », *Contrealigne*, mai 2015.

<sup>107</sup> SHUSTERMAN Richard & MALECKI Wojciech, « Making Sense of Critical Hermeneutics », *op. cit.*, p. 234-236.

<sup>108</sup> WIMSATT William K. & BEARDSLEY Monroe, « The Affective Fallacy », *Sewanee Review*, vol. 57, n° 1, 1949, p. 31-55.

<sup>109</sup> RÉCANATI François, « Le Développement de la pragmatique », *op. cit.*, p. 6.

De plus, la faculté des productions artistiques à déclencher des méta-émotions, donc à participer de l'apprentissage de soi, est connue depuis des siècles. Dans son livre *What is art for* (littéralement *pour quoi* l'art existe), Ellen Dissanayake montre ainsi que dans de nombreuses cultures, la relation avec l'art est l'occasion d'une « expérience sensorielle ressentie comme telle <sup>110</sup> ». Il existe d'ailleurs déjà un mot dans le *Natyashastra* (le « Traité des émotions » de la religion hindoue, rédigé en sanskrit au III<sup>e</sup> siècle) pour désigner ce qui nous saisit lorsque nous assistons à des spectacles « viscéralement satisfaisants » : c'est le *rasa*. Ce mot vise l'action de goûter, de « savourer un échantillon », dans le sens du plaisir, de la jouissance et du ravissement <sup>111</sup>. Simplement, une question ne remplace pas l'autre : s'intéresser à l'usage qui est fait des œuvres n'interdit pas de s'interroger sur la validité des interprétations que l'on fait d'elles.

<sup>110</sup> DISSANAYAKE Ellen, *What is art for?*, Seattle, U. of Washington Press, 1988.

<sup>111</sup> HAIDT Jonathan & SHWEDER Richard A., « The Cultural Psychology of the Emotions. Ancient and New », LEWIS Michael & HAVILAND-JONES Jeannette (dir.), *Handbook of Emotions*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Guilford, 2000, p. 397-414.

## Présentation des textes

La plupart des textes qui suivent ont pour origine un séminaire doctoral en arts et médias <sup>112</sup>. Il s'agissait de rendre conscients les jeunes chercheurs des différents usages que nous faisons de l'interprétation – par exemple en interrogeant la séparation entre analyse et interprétation ou en reposant la question de la « surinterprétation » – et, inversement, de tirer profit de ce que l'usage nous enseigne de notre relation aux objets culturels pour repenser la question de l'interprétation. Deux questions principales aimantaient donc la réflexion : comment définir (pour éventuellement la réguler) l'interprétation, et comment les travaux sur les usages (ou les études de la « réception » en tant qu'elle témoigne d'usages) peuvent se combiner avec la question de l'interprétation.

Ces différents textes sont ici regroupés au sein de cinq parties thématiques distinguées par cinq infinitifs qui visent à penser l'espace situé *entre* l'interprétation et l'usage <sup>113</sup>. La première d'entre elles – *Interroger* l'interprétation et l'usage – vise à circonscrire, comme nous l'avons fait plus haut également, la question de l'interprétation, sans perdre de vue celle de l'usage. Jacques Aumont rappelle qu'un film ne donnant pas explicitement son sens, l'interpréter est indispensable, et propose un aperçu de quelques-unes des méthodes trouvées dans ce but en insistant sur leur dimension méthodologique. Pour poursuivre son propos, nous avons eu l'idée d'un dialogue avec lui sur quelques propositions qu'on trouvera en fin d'article. Martin Lefebvre s'interroge, lui, sur le statut épistémique de l'interprétation et sur la vérifiabilité de ses résultats, à travers la philosophie sémiotique de Peirce. Il met l'accent sur le *plaisir savant* qui éloigne de la contemplation esthétique, l'acte interprétatif vu comme « élucidation sémiotique d'un film dans le sentiment ». Enfin, contre la tradition de l'interprétation philologique dont Umberto Eco est un

disciple tardif avec ses « limites de l'interprétation », Guillaume Soulez essaie d'envisager ce que serait une conception de l'interprétation explicitement appuyée sur l'usage, de façon dialectique (l'interprétation pouvant répondre à l'usage), en s'appuyant sur la discussion – ou « délibération » – des images et des sons chez les spectateurs. De ces trois textes, et du renversement que propose cette première partie pour passer d'une interprétation qui tient compte du contexte d'usage à un usage qui détermine les interprétations, on peut tirer l'idée qu'une interprétation bien menée n'a pas à être soupçonnée de consister sans le dire en une forme de divination mettant arbitrairement ou subjectivement en relation les données de l'écran avec des idées ou des concepts. Elle tient compte du cadre historique, de l'usage et de la sensibilité.

<sup>112</sup> Janvier-mars 2018 et janvier-avril 2019. Sont intervenus lors de ce séminaire – qu'ils en soient vivement remerciés : Jacques Aumont, Sémir Badir, Dominique Chateau, Éric Dufour, Laurent Le Forestier, Jean-Marc Leveratto et Nathalie Heinich. Les étudiants pouvaient être en esthétique, en sciences de l'information et de la communication, en sociologie... et travailler sur le théâtre, le cinéma, le journalisme, la médiation culturelle, etc.

<sup>113</sup> Merci à l'expert anonyme de ce numéro qui a souligné ce *entre* dans ses remarques.

Le second mouvement – *Construire* une interprétation – est plus méthodologique : Dominique Chateau et Laurent Jullier observent la mise en œuvre d'interprétations en acte pour essayer de tester des modèles et d'approcher la dynamique de l'interprétation elle-même. Dominique Chateau utilise en guise de modèle la notion peircienne d'abduction, qui consiste à inférer une hypothèse après observation des faits, puis de la vérifier à l'aide du couple déduction-induction, de manière à tester l'hypothèse de départ pour finir par bricoler une théorie. Laurent Jullier passe en revue trois autres modèles : le modèle comparatif qui confronte l'interprétation aux autres opérations de construction du sens, la trichotomie des intentions d'Umberto Eco et le cercle herméneutique de Schleiermacher. Le point commun entre ces deux textes est celui de la réflexivité : l'efficacité des outils qu'ils décrivent peut être diversement appréciée selon les spectateurs – tout dépend de ce qu'ils demandent à une interprétation réussie –, mais au moins échappent-ils au « piège du magicien », qui consiste à faire sortir un lapin (ici, une interprétation) d'un chapeau (un film), éventuellement en jetant de la poudre (littéraire) aux yeux, mais toujours en se gardant bien d'expliquer comment il a fait. C'est ici l'acte d'interpréter qui se dévoile comme usage de certaines routines ou méthodes, permettant d'envisager d'autres possibilités.

Le troisième mouvement – *Situer* (historiquement) l'interprétation – donne la parole à deux historiens qui montrent comment les interprétations sont toujours prises dans des contextes au sein desquelles elles *servent* à quelque chose, en prenant en quelque sorte la fonction de la critique à l'envers (ce dont elle témoigne, rétroactivement, plutôt que ce qu'elle sème, de façon téléologique). C'est donc ici l'usage qui sert de critère d'étude des interprétations, qui ne sont peut-être que des usages verbalisés, tout en offrant un nouveau regard sur les usages eux-mêmes en tant qu'ils se formulent de façon discursive. En soulignant la continuité d'une approche sociale et populaire du cinéma, des années 1930 aux années 1950, de Moussinac à la Fédération des Ciné-clubs en passant par Ciné-Liberté, etc., Valérie Vignaux montre que des usages différents s'opposent à propos du développement d'un discours sur le cinéma et sur sa diffusion, ce qui a des conséquences non seulement sur le développement de certains courants des ciné-clubs, sur les programmations proposées, ainsi que sur les orientations des publications créées et les querelles esthétiques, mais aussi sur les modalités d'interprétations proposées par les animateurs et les critiques. On ne sera pas surpris de comprendre alors pourquoi il est si important pour Bazin de défendre une ligne plutôt formaliste sur la question du « réalisme » elle-même, qui est tout sauf anodine dans ce contexte. Laurent Le Forestier, en s'intéressant alors à la naissance de la notion de « plan-séquence » chez Bazin, montre l'erreur que nous faisons couramment en pensant qu'il s'agit d'un plan en mouvement, en situant son invention dans une mutation de la critique de cinéma (reprenant l'idée sartrienne que la technique renvoie à une métaphysique) qu'incarne parfaitement cet auteur. Cette invention permet



à Bazin de défendre le nouveau style américain (Hitchcock, Welles, Wyler) dans le contexte polémique de l'après-Guerre. Interpréter est alors le moyen de changer le regard sur le cinéma américain et sur le langage cinématographique tout en donnant un nouveau sens à un corpus de films, ce qui aura des conséquences décisives pour la suite de la théorie du cinéma (notamment le passage de la technique à la « mise en scène »), sous la forme d'une nouvelle utilisation des catégories interprétatives.

La quatrième partie – *Pratiquer l'interprétation : l'interprétation comme usage* – propose des approches encore plus clairement appuyées sur des pratiques de lecture. Janet Staiger revient sur l'idée de plaisir interprétatif, en prenant comme exemple la série américaine multi-média *Lost*. Interpréter, ici, passe par quatre modalités combinables : le plaisir du jeu de stratégie, l'appréciation esthétique de l'ingéniosité des auteurs, l'attachement aux personnages et la compétence générique. En ce sens, souligne-t-elle, « étant donné ces plaisirs, est-il possible (ou cela a-t-il même un sens) de séparer les notions d'interprétation et d'usage ? (...) [il s'agit de se] demande[r] ce qui est en jeu dans ces pratiques et ces plaisirs que l'on a en faisant une expérience (en utilisant et interprétant)<sup>114</sup> ». Jean-Marc Leveratto prend, lui, l'exemple de la bande dessinée, dont les usages sont vus à travers le prisme des outils sociologiques élaborés par Marcel Mauss et Erving Goffman, et réinvestis dans une anthropologie du spectacle en ré-introduisant le rôle du corps dans l'usage de la BD. On voit mieux, ainsi, comment les tensions esthétiques et les désaccords éthiques s'articulent avec les différences d'interprétation et d'appréciation qui naissent entre lecteurs. Ces deux textes, qui mobilisent une observation fine des pratiques culturelles, nous montrent que l'acte interprétatif est lié, parfois inextricablement, à l'appréciation, au plaisir et au jeu (donc à l'usage courant), et qu'il est moins une compétence réservée à des herméneutes dans leur tour d'ivoire qu'une activité de la vie quotidienne.

Enfin, nous avons souhaité mettre à l'épreuve certains points en les confrontant aux enjeux de la transmission et de l'éducation aux images telles qu'elles se pratiquent dans l'enseignement secondaire et à l'université dans une cinquième partie – *Utiliser un film : l'exemple de l'éducation aux images* – sous la forme d'une discussion. Que faire de cette encombrante question de l'interprétation lorsqu'on quitte le confort des discussions critiques ou académiques ? Quels liens établir avec les pratiques plus ou moins partagées, singulières, connues ou inconnues, etc., des élèves, étudiants et enseignants-(chercheurs) eux-mêmes ? Perrine Boutin, Barbara Laborde et Roger Odin ont bien voulu répondre à plusieurs questions à la fois fondamentales et très concrètes qui testent les hypothèses ici mobilisées quant aux usages et aux interprétations des films et des productions culturelles en général. On notera en particulier le lien entre la dimension institutionnelle (la légitimité d'une interprétation ne se construit pas de la même façon dans tous les lieux d'enseignement) et la dimension

<sup>114</sup> Voir son texte dans le volume (notre traduction ici).

épistémologique (la réflexivité n'est pas privilégiée avec le même enthousiasme par tous les enseignants). Partir de l'*usage même* que font élèves, étudiants et professeurs des images, semble une bonne idée pour éviter que les interprétations se réduisent à des avis subjectifs comme en regorge Internet, qui se juxtaposent souvent sans faire naître de débats argumentés ; mais cette articulation entre usage et interprétation n'est pas facile à mettre en place.

Ce *Théorème* peut aussi se lire, en partie, comme la suite d'un *Théorème* paru en 2012 (le numéro 15), *Le Cinéma en situation*, qui était sous-titré : « Expériences et usages du film ». Il atteste d'une continuité de questionnement au sein de l'IRCAV (dont *Théorème* est l'émanation) mais aussi d'évolutions. La réflexion en termes d'usage et d'expérience est sans doute, onze ans après, moins marginale dans les études cinématographiques et audiovisuelles, notamment grâce au développement des études de réception dans ce champ mais aussi à travers la prise en charge renouvelée de la question de l'expérience personnelle et/ou collective du cinéma et de la télévision. Les travaux sur la cinéphilie et la sériephilie ont, par exemple, interrogé les pratiques réelles des amateurs de films et séries, permettant des remises en cause de certains paradigmes dominant en narratologie comme en histoire sociale des spectateurs. Mais on note aussi un retour à des questions psychiques et philosophiques sur l'« expérience » spectatorielle ordinaire, dont atteste par exemple le colloque de 2014 sur « L'expérience du cinéma » publié en 2015 <sup>115</sup>.

Qu'il s'agisse d'usage, d'expérience, ou d'autres termes voisins, on voit bien que la recherche en cinéma et audiovisuel tente de renouer avec les pratiques concrètes des spectateurs, non pas tant par méfiance envers la théorie (on note, au contraire, un certain retour du théorique pour clarifier les enjeux et les questions épineuses que ces termes soulèvent, en dialogue critique avec les outils mis en place depuis les années 1970-1980) que par souci d'élargir le regard à une époque où la diversité de ces pratiques saute aux yeux, en lien avec le développement affirmé d'une culture audiovisuelle dans tous les secteurs ou presque de la vie sociale, et, bien sûr, en lien avec le développement des nouvelles technologies de la numérisation et de la mise en réseau, permettant, notamment, la publicisation de ces expériences variées, qui renvoient elles-mêmes à des usages polymorphes du cinéma et de l'audiovisuel <sup>116</sup>.

<sup>115</sup> BATY-DELANDE Hélène, NACACHE Jacqueline et TOULZA Pierre-Olivier (dir.), *L'Expérience du cinéma*, collection Cahier Textuel, Paris, Hermann, 2015. La quatrième de couverture commence de façon emblématique par cette phrase : « Juger le cinéma n'a jamais été la seule affaire des spécialistes » et l'ouvrage met l'accent sur la diversité des réactions spectatorielles, attestant du « rapport singulier qui se tisse entre le film et son spectateur. » Même si tous les textes ne se situent pas dans cette perspective (de l'œuvre vers « son » spectateur), il s'agit principalement d'élargir à de nouvelles interrogations les enjeux de la réception

du film (rencontre avec le film, retour sur la critique de cinéma, question du goût, etc.). Complémentaire, l'approche par les usages prend les choses dans l'autre sens : du spectateur à « son » film (ce qui ne va pas sans interroger cette appropriation elle-même, etc.).

<sup>116</sup> Secousse dont atteste le *Théorème* n° 17, *Networking Images*, qui prolonge par de nombreux aspects le n° 15 en investissant ce nouveau territoire du cinéma et de l'audiovisuel numérique en réseau avec des questionnements sur la situation, les pratiques et la réception de ces nouveaux objets.

En somme, et c'est finalement le point de départ et la spécificité de ce numéro, la reconnaissance avérée de ces usages<sup>117</sup> finit par interroger frontalement aujourd'hui ce qu'on entend *encore aujourd'hui* par interprétation au sein des productions culturelles, au sens où ces usages obligent à penser, par-delà la reconnaissance de l'importance de l'expérience de lecture (qui permet d'ajuster les instruments de l'analyse des films à certaines pratiques, notamment trans-médiatiques) et de la discussion autour des productions culturelles (qui suppose de prendre en compte les contextes), la relation à la fois problématique et exacte entre « *les* » interprétations multiples et « *l'* » interprétation comme phénomène tout à la fois cognitif et social. C'est finalement une sorte de remontée à la racine du problème qui a l'avantage de nous permettre d'explorer bien des aspects moins aperçus de nos actions quotidiennes de *pratiquants* des arts et médias, qu'il s'agisse d'observer plus en détail les puissances et méandres de notre activité cognitive en lien avec les formes et les objets culturels et/ou de penser l'inscription profondément historique, technique et sociale de cette activité. À l'heure où revient en force la « *close reading* », en réaction au contextualisme *princeps* des *Cultural* et *Post-colonial Studies* ou à la *datafication* des textes et des expériences de lecture (entraînant une *distant reading*), il semble utile de rappeler qu'il est possible, et utile, d'articuler usage et interprétation, plutôt que de les opposer.

117 Comme le soulignent Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier le souhait de « rendre visible les usages » exprimé par Perriault (PERRIAULT, *op. cit.*, p. 13 et s.) est désormais exaucé, un nouveau chantier s'ouvre donc désormais, celui d'articuler l'étude des pratiques herméneutiques (sémiotique, esthétique, etc.) et celles des usages, notamment en bordant l'une par l'autre (JEANNERET Yves et SOUCHIER Emmanuel, « La Communication médiatisée est-elle un "usage" ? », *Communication et Langages*, n° 132, 2002, p. 11-13).