

# PROTÉES

A black and white photograph of a casino floor. In the foreground, a person's arm and hand are visible, resting on a table. The background shows a brightly lit casino with many slot machines and tables. The ceiling is filled with numerous spotlights, creating a starburst effect. The overall atmosphere is one of a busy, well-lit entertainment venue.

volume 38 numéro 2 • automne 2010

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

répétition et habitude  
dans les pratiques quotidiennes

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Luc Vaillancourt. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Conseillère à la sélection d'artistes : Nathalie Villeneuve.  
Déléguée à la section hors dossier : Mélissa Lapointe. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsables du présent dossier : Juan Alonso-Aldama et Erik Bertin.  
Page couverture : Christian Barré, « Catherine St-Laurent – Like a complete unknown », 2009.  
Photo sur Duratrans, 91,44 x 121,92 cm, sur film rétroéclairé.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal  
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Luc VAILLANCOURT, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges  
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul PERRON, Université de Toronto  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.  
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie commerciale.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2010

ISSN-0300-3523

## Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes

Présentation / *Juan Alonso-Aldama et Erik Bertin* 5

L'ANALYSE DES PRATIQUES: le cours du sens / *Jacques Fontanille* 9

L'HABITUDE PERFORMATIVE ou la « routine » créatrice / *Jean-Didier Urbain* 21

ÉCOUTER ET RÉÉCOUTER: la musique au fil des jours / *Erik Bertin* 29

LES RÉGIMES RÉPÉTITIFS DE L'ACTE DE « MÂCHER » :  
entre exacerbation et amuïssement / *Didier Tsala Effa* 41

CHRISTIAN BARRÉ | CORRESPONDANCES.  
Une présentation de *Luc Vaillancourt* 51

IL ÉTAIT UNE FOIS... L'HABITUDE.  
L'art de la surprise et de la répétition dans les albums d'enfance / *Nicolas Couégnas* 59

LES HABITUDES BOULEVERSÉES :  
le rôle stratégique de la surprise / *Juan Alonso-Aldama* 69

RÉPÉTITION, RÉALITÉ, MONDES POSSIBLES / *Andrea Semprini* 77

## HORS DOSSIER

IMAGE INDUSTRIELLE ET DISPOSITIF SYMBOLIQUE / *Michel Faucheux* 85

LA SÉMIOTIQUE ET LE SAVOIR SUR UN ESPACE À DOMINANCE ORALE :  
*les études berbères comme exemple* / *Noureddine Bakrim* 93



# Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes

JUAN ALONSO-ALDAMA ET ERIK BERTIN

LES INTERACTIONS et les pratiques sociales oscillent constamment entre la valorisation de l'événement unique, moment rare et fugitif, et l'assujettissement à de multiples formes de répétition. Ces dernières, loin d'être synonyme de monotonie ou de simple duplication, sont au cœur d'enjeux de renouvellement pour le sujet. La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple. Cette thèse de Hume, reprise par Deleuze, illustre ainsi toute l'ambivalence et la richesse des phénomènes de répétition et de récurrence, dans le champ des pratiques du quotidien.

L'habitude constitue, pour une bonne part, le vaste continent de ces pratiques récurrentes qui peuplent notre quotidien. Pourtant, elle a longtemps eu mauvaise réputation, assimilée dans le langage quotidien aux comportements automatiques et programmés, qu'on accomplit *par habitude* et qui déséminent le monde par l'usage et l'usure, ou aux penchants et autres *addictions* coupables, les *mauvaises habitudes*. La dictature de la nouveauté et de la surprise, de rigueur dans le champ de la consommation et de la communication, a accentué le marquage axiologique négatif dont l'habitude fait l'objet.

Entre les deux pôles que sont l'événement unique, pure discontinuité esthétique, esthésique ou cognitive, et le pur automatisme, déséminent à force de répétition, l'habitude s'actualise dans une grande variété de positions intermédiaires et justifie donc de s'interroger sur les conditions d'émergence du sens de ce large ensemble de pratiques et de situations qu'elle touche dans nos vies. Une perspective semble s'ouvrir en repartant de l'intuition d'Eric Landowski, pour qui la répétition inhérente à l'habitude comporte une part irréductible de nouveauté, « puisque l'accumulation des précédents modifie la valeur de chaque occurrence nouvelle » (2004 : 157), et donc apparaît comme génératrice de sens. Interprétation reprise par Jacques Fontanille dans sa typologie des pratiques sémiotiques (2008), où l'habitude se présente comme l'articulation permanente d'une tension entre programmation externe, à caractère régulier et itératif, et ajustement du sujet aux circonstances, à la différence de la routine.

Enfin, la notion de répétition elle-même, comme condition essentielle de l'habitude, se révèle complexe et demande à être affinée. En effet, la répétition à l'identique de textes-énoncés, le rapport répété des objets ou de tout autre « support » de l'habitude n'impliquent pas la répétition d'une saisie de signification identique pour le sujet. Ce qui ouvre la question du « mystère de l'habitude », dont parlait Deleuze.

C'est cette brèche entrouverte dans une conception figée et « continuiste » de l'habitude et de la répétition que cet ensemble de textes explore, en tentant d'approcher au plus près ces pratiques au-delà de ce que nous en dit le sens commun, dans leurs éléments constitutifs, leurs modalités, leurs différentes formes, et les nouvelles significations qu'elles peuvent générer.

Au préalable se pose une question d'ordre à la fois épistémologique et méthodologique : en quoi ces pratiques relèvent-elles d'une analyse sémiotique et quelles seraient les conditions de son efficience ? Question cruciale, qui amène Jacques Fontanille à replacer habitude et répétition dans le cadre plus vaste des pratiques, pour s'interroger sur les conditions d'une sémiotique de la pratique. Ce qui est en jeu d'abord, c'est la constitution de cette dernière en plan de l'expression et en plan du contenu : la pratique apparaît comme un agencement syntagmatique d'actions qui construit, dans son mouvement même, des contenus axiologiques ou passionnels. Autre point essentiel mis en lumière par Fontanille : le *sens pratique* émerge de l'interprétation de l'actant impliqué dans le cours de l'action. Tout au long de la pratique, il constate la conformité des séquences ou procède aux ajustements nécessaires, dans une visée stratégique d'*accommodation*. Chaque pratique se trouve ainsi définie dans une tension entre l'*accommodation* hétéro-adaptative (pression régulatrice externe) et l'*accommodation* auto-adaptative (pression régulatrice interne), se déployant de la routine à la conduite.

C'est justement en explorant les routines qui structurent le quotidien que Jean-Didier Urbain rencontre les formes positives de l'habitude. Observant et analysant en ethnologue les multiples programmes d'action et d'attitudes endogènes d'un couple « d'inséparables », ayant passé ensemble plus d'un demi-siècle, il fait émerger la dimension libératrice et créatrice de l'habitude. La programmation en boucle des séquences qui rythment la journée, puis l'année, permet de se créer sa propre temporalité et son univers à soi, qui résiste à l'extérieur. Ces habitudes choisies témoignent d'un idéal d'autonomie, à l'inverse des habitudes imposées qui prennent la forme dysphorique de l'aliénation. Elles se démarquent aussi de tous les rites compulsifs et maniaques relevant de l'*addiction*, étant pratiquées en conscience et « en toute liberté » par le sujet du cours d'action.

Ces habitudes choisies révèlent la présence intense du sujet à sa pratique, aussi répétitive soit-elle. Il apparaît ainsi que la répétition elle-même, constitutive du plan de l'expression d'une pratique, contribue au sens et à la valeur construits par le sujet dans cette pratique. C'est ce que montre le travail de terrain mené par Erik Bertin sur l'analyse de l'écoute musicale répétée, à partir d'un corpus constitué de la création d'un blogue d'auditeurs de musique. Au fil des écoutes, une interaction se construit entre une forme musicale répétée à l'identique et un sujet soumis à des variations de tensions entre *ressentir* et *découvrir*. On voit alors que l'intensité émotionnelle ne décline pas fatalement à mesure des répétitions, non plus que l'acquisition du savoir sur le morceau n'épuise nécessairement le vouloir du sujet-auditeur. Et, au-delà de l'accumulation des écoutes, ce sont bien les modulations du rythme et de la durée des répétitions qui affectent le devenir des valeurs axiologiques, modales et passionnelles investies par le sujet de l'écoute.

Dans le même sens, comme le montre l'hypothèse qui sous-tend l'article de Didier Tsala Effa, la répétition, loin de constituer une simple récurrence isotopique sémantique et paradigmatique, installerait une véritable syntaxe. L'action de mâcher, étudié par l'auteur, dans sa double nature répétitive – acte quotidien et action mécanique –, semble être définie par une structure discursive soumise aux formes essentielles de l'aspectualité – avec des phases inchoatives, duratives et terminatives – qui constitueraient autant de formes tensives (intenses ou *extenses*) qui seront reprises par la figurativité du *packaging* des *chewing-gums* analysé dans cet article. Ainsi, les opérations tensives intrinsèques à l'acte de mâcher, qui sont de l'ordre figural – avec des intensifications et des amenuisements rythmiques –, trouvent finalement une traduction dans le *packaging* sous forme de différentes configurations également tensives de la lumière et qui viendraient confirmer l'hypothèse du caractère syntaxique de la répétition et de l'habitude.

\*  
\* \* \*



L'unité et l'homogénéité de l'habitude viendraient alors non seulement de la simple répétition créatrice de cohérence, mais aussi d'une dynamique « dialectique » entre le même et le différent, ce qui constitue le ressort essentiel de l'intrigue. Dans son article, Nicolas Couégnas met ainsi en évidence que le rituel – dans son cas de la lecture quotidienne d'une histoire aux enfants avant le moment de s'endormir – se joue dans une tension entre répétition et surprise qui finit par produire une habitude créative. Couégnas découvre l'existence de deux modèles d'album de littérature infantile: d'un côté, le modèle « boule de neige », créateur de prospective et se développant davantage dans la dimension sensible; et de l'autre, le modèle de la surprise, producteur de rétrospection et qui agira principalement sur la dimension cognitive. Selon Nicolas Couégnas, la surprise relèverait de ce que François Rastier (1989) appelle la composante dialogique de la textualité, c'est-à-dire des modalités énonciatives et évaluatives.

Ce même constat apparaît dans le travail de Juan Alonso-Aldama sur la surprise stratégique dans le champ politico-militaire qui pointe le jaillissement de l'énonciation et de la subjectivité comme premier effet de l'irruption de l'événement surprenant dans l'univers des habitudes routinières. Ainsi, l'énonciation impersonnelle caractérisant l'habitude doit céder sa place à une « reprise en main » de la subjectivité. Si, comme la plupart des articles de ce dossier le démontrent, l'habitude constitue un syntagme et pas uniquement une récurrence isotopique sémantique, Juan Alonso-Aldama prouve que le caractère désarçonnant, et donc stratégique, de la surprise est dû justement en grande partie au fait qu'elle détruit toute unité et structure syntagmatiques, qu'elles soient d'ordre causal ou narratif.

Au travers de ces parcours, semble se confirmer le rapport inattendu des pratiques répétitives à la réalité. De manière saisissante, la notion de répétition révèle en effet sa capacité paradoxale à créer un niveau de réalité autonome, en modifiant la perception temporelle. En s'appuyant sur le paradigme communicationnel postmoderne, Andrea Semprini montre bien comment la répétition a remis en cause, de manière décisive, la vision linéaire et progressive du déroulement temporel dans la culture occidentale. La répétition indéfinie du même événement ou de la même séquence, dans les médias ou dans l'art, ouvre sur l'irréalité et la fiction en rompant la convention de l'unicité non répétable d'un segment du réel. En prise directe avec une réalité référentielle, la répétition « déverrouille » pourtant la rigidité de cette dernière en faisant, de ce morceau de réel, une donnée potentiellement changeante pour le sujet qui l'investit de son imagination.

Loin de se réduire à l'espace mental des automatismes et des rigidités, cette exploration en terre d'habitude et de répétition montre à quel point ces dernières peuvent être des manières fécondes d'habiter le réel, de le revisiter, en faisant place à l'imagination et à l'inventivité du sujet qui « accommode » et gère aussi, à l'intérieur de ses habitudes, l'irruption de l'inattendu.

---

FONTANILLE, J. [2008] : *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

LANDOWSKI, E. [2004] : *Passions sans nom*, Paris, PUF.

RASTIER, F. [1989] : *Sens et Textualité*, Paris, Hachette.





# L'ANALYSE DES PRATIQUES: LE COURS DU SENS

JACQUES FONTANILLE

La question est posée: la sémiotique peut-elle utilement s'intéresser aux pratiques en tant que telles, en tant que portées par des cours d'action ouverts et fluctuants?<sup>1</sup>

La question est redoutable, dans la mesure où toute l'expérience pratique et la méthodologie sémiotiques d'inspiration greimassienne reposent sur le principe de la textualité, c'est-à-dire un type de sémiotiques-objets fermées, achevées et stabilisées; les seules ouvertures qu'on leur prête sont, d'un côté, la pluri-isotopie, qui autorise des lectures diverses et hiérarchisées et, de l'autre, l'intertextualité, qui ouvre chaque sémiotique-objet sur l'infinie variété des connexions avec d'autres sémiotiques-objets.

Pourtant, cette question mérite d'être posée et mise en débat. Si les expressions «énonciation en acte», «praxis énonciative», «sémiose vivante» ont un sens, ce ne peut être que celui d'un cours fluctuant qui, justement, dans le déroulement syntagmatique lui-même, cherche sa signification, qui s'efforce de la stabiliser, qui la construit en interaction permanente avec d'autres cours d'action et avec d'autres pratiques. En outre, la proposition qui consiste à distinguer plusieurs niveaux de pertinence du plan de l'expression (Fontanille, 2008: chap. 1) n'est elle-même pertinente que si l'on parvient à assumer la différence de constitution sémiotique de chacun de ces plans, si l'on parvient à se convaincre que la signification d'un signe, d'un texte, d'un objet, d'une pratique, d'une stratégie ou d'une forme de vie se donne à saisir sous des espèces différentes, et par des méthodes et des opérations au moins en partie différentes. La démonstration de ces différences de pertinence a été faite naguère pour le signe et le texte, et il reste à la tenter pour les pratiques, ainsi que pour les autres types de sémiotiques-objets.

## LES PRATIQUES COMME LANGAGES

Le sémioticien ne s'intéresse pas aux pratiques en général, mais en tant qu'elles produisent du sens, et plus particulièrement à la manière dont elles produisent chacune leur propre signification; la spécificité de l'approche sémiotique, au sein des sciences humaines et sociales, implique que toute tentative de compréhension et d'interprétation de quelque objet d'étude que ce soit réponde implicitement, ou explicitement, à ces deux questions préliminaires: en quoi la compréhension de l'objet d'étude implique-t-elle une dimension spécifique de «signification», qui en fait un «objet sémiotique»? Quel est le *modus operandi* de la production ou de la génération de

cette signification? En réponse à ces deux questions, l'interprète se mettra en quête à la fois de la forme de la relation sémiotique, et du processus de constitution de cette signification.

C'est très précisément, pour ce qui concerne les pratiques, ce qui fait la différence avec l'approche du sociologue ou de l'ethnologue: (i) d'un côté, les pratiques ne peuvent être dites «sémiotiques» que dans la mesure où, *a minima*, elles sont constituées d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu et, (ii) de l'autre, elles produisent de la signification dans l'exacte mesure où une pratique est un agencement d'actions qui construit, dans son mouvement même, la *signification* d'une situation et de sa transformation. L'agencement du cours d'action transforme le *sens* visé par une pratique en *signification* de cette pratique; en d'autres termes, le processus constitutif de la production-génération de cette signification est l'agencement syntagmatique lui-même.

On fera donc l'hypothèse que les pratiques se caractérisent et se distinguent principalement par le rôle du cours d'action dans la production de formes signifiantes, et spécifiquement des *valeurs pratiques*, suscitées et exprimées par la forme des cours d'action, dans le «grain» le plus fin de leur déploiement spatial, temporel et aspectuel. La valeur des pratiques ne se lit pas principalement dans le contenu des objectifs qu'elles se donnent, à la différence du faire narratif textualisé et considéré comme transformation élémentaire. Ce dernier, en effet, s'interprète en partant de la confrontation entre une situation finale et une situation initiale, et, dès lors, la signification et les valeurs impliquées dans chacune des étapes du parcours doivent être exclusivement déduites rétrospectivement à partir des valeurs mises en jeu dans cette transformation constatée; le détail des «péripiéties» et les modulations des agencements stratégiques et tactiques du cours d'action n'affectent en rien cette signification. En revanche, les valeurs d'une pratique ne peuvent être déduites rétrospectivement à partir d'une transformation constatée *in fine*, car une pratique est un déroulement ouvert en amont et en aval, qui n'offre donc aucune prise pour une confrontation entre une situation initiale et une situation finale. Elles ne

peuvent être saisies que de deux autres manières complémentaires: (i) à travers les formes modales et passionnelles, temporelles et spatiales, aspectuelles et rythmiques de l'agencement syntagmatique du procès, principalement, et (ii) à travers les valeurs sémantiques visées par la pratique et impliquées dans le contenu sémantique de son ou de ses objectifs, secondairement.

En outre, si les pratiques peuvent être qualifiées de «sémiotiques», elles doivent pouvoir être assimilées à un «langage», et un langage ne se réduit pas au fait qu'il doit être doté d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu. Certes, le repérage de ces deux plans et de leur corrélation est un minimum nécessaire, et l'une des premières tâches à accomplir est justement l'identification et la description du «plan d'expression» propre aux pratiques et de ses rapports avec les autres plans d'expression. Mais pour qu'il y ait langage, et sans qu'il soit nécessaire d'identifier quelque chose comme une «langue» dotée d'une «grammaire», il faut néanmoins aussi qu'il y ait des codes et des normes qui guident en quelque sorte l'attribution de valeur aux formes syntagmatiques.

Et les pratiques ne manquent ni des uns ni des autres, qui déterminent les choix axiologiques entre les «manières de faire» et entre les agencements pratiques: par exemple, dans le cas des pratiques professionnelles, ce sont les ontologies qui définissent le cadre éthique à l'intérieur duquel peuvent se déployer les savoir-faire et leurs apprentissages. Les pratiques scientifiques sont elles aussi réglées par des codes de scientificité, des procédures établies et une déontologie.

Si la valeur des pratiques pouvait se lire à l'intérieur d'une clôture textuelle, il ne serait pas nécessaire de les accompagner d'une déontologie, car il suffirait de s'assurer que le contenu des valeurs acquises ou transformées est conforme au système de valeurs de référence. Or, cela ne suffit pas, et le débat éthique multiséculaire entre les téléologies et les déontologies en témoigne: en effet, au nom des valeurs téléologiques (voire eschatologiques) – celles qui ne peuvent être atteintes qu'à la fin d'un parcours achevé –, on peut en effet commettre les pires exactions et cultiver les pratiques les

moins acceptables – cette fois au nom des valeurs déontologiques. La relative faiblesse de la contribution sémiotique aux éthiques contemporaines, et peut-être même l'absence des sémioticiens sur la scène de l'opinion et de la parole publiques, s'explique probablement en raison d'un choix méthodologique et épistémologique qui a conduit toute une génération de sémioticiens à chercher les articulations de la signification exclusivement dans les limites d'une clôture textuelle et à refuser de prendre en considération les effets axiologiques du « grain » fin de l'agencement syntagmatique des cours d'action. L'*ethos*, en effet, se constitue non pas seulement à partir des résultats et des aboutissements auxquels on parvient en fin de parcours, mais, comme l'ont montré tous les rhétoriciens depuis longtemps déjà, principalement à partir du détail des comportements intermédiaires, des arguments utilisés et, plus généralement, des manières de conduire le cours d'action.

Ce qui caractérise donc les langages, et par conséquent les pratiques en tant que langages (c'est-à-dire en tant que sémiotiques-objets), outre la corrélation globale entre un plan de l'expression et un plan du contenu, ce sont les agencements syntagmatiques qu'ils acceptent et qu'ils refusent, qui sont requis ou exclus, souhaités ou dédaignés. Les formes pertinentes du plan de l'expression des pratiques seraient donc constituées par les agencements syntagmatiques du cours d'action, et les formes du contenu consisteraient principalement dans les modalisations selon le pouvoir-être, le devoir-être, le vouloir-être et le savoir-être, qui sont le support d'appréciations euphoriques ou dysphoriques et d'effets passionnels associés à l'axiologisation des cours d'action. Dans cette perspective, les « usages pratiques », en tant qu'agencements syntagmatiques (plan de l'expression), sont donc corrélés à des polarités axiologiques qui déterminent les choix syntagmatiques, et chacun des agencements qu'ils proposent est donc porteur de valeurs spécifiques (plan du contenu). Telle est la relation sémiotique spécifique que nous visons ici même.

Ce même principe, appliqué aux langages artistiques, a été formulé naguère par Jakobson

(1963: 220) comme la projection, sur l'axe syntagmatique, du principe d'équivalence et de choix, qui est propre à l'axe paradigmatique; autrement dit, comme une possibilité de choix (en référence à des axiologies) ouverte entre plusieurs modes d'agencements syntagmatiques dans l'énoncé artistique. Dans les limites d'une textualité close, la projection jakobsonnienne du paradigmatique sur le syntagmatique produit des effets esthétiques, pris dans la boucle d'une efficacité entièrement réflexive et immédiatement sensible, et elle ne peut produire que cela: la projection jakobsonnienne, en effet, se donne à saisir comme un « effet de code interne » affiché dans le message pour y être perçu et pour être ressenti par l'énonciataire. Ce type de propriété n'est pas sans parenté avec ce qu'en d'autres lieux et pour d'autres causes on a pu identifier comme une capacité des sémiotiques-objets à afficher des processus de modélisation interne (Beyaert et Fontanille, 2003), très voisins des effets de style, et qui parfois peuvent prendre la forme de systèmes semi-symboliques, susceptibles de solliciter la sensibilité perceptive des énonciataires.

Mais nous parlons ici des pratiques, qui sont plus intéressées à l'axiologisation des agencements syntagmatiques qu'à leur sensibilisation et à leur « affichage » pour des énonciataires éventuels. L'effet est donc tout autre: dans une sémiotique-objet non textualisée, au long d'un cours d'action « ouvert aux deux bouts », cette même projection affecte donc non pas l'efficacité poétique ou esthétique de l'action, mais ses propriétés éthiques. Certes, en respectant des usages valorisés, ou en affichant ses propres valeurs à travers les agencements syntagmatiques qu'il choisit, l'opérateur d'une pratique exprime lui aussi une capacité à exploiter, adapter ou inventer des éléments de code; mais cette activité métasémiotique (mieux vaudrait dire « *épi-sémiotique* »), ne se produisant pas dans le cercle fermé d'une réflexivité textuelle, peut projeter ses effets au-delà de la pratique elle-même, sur le passé et l'avenir de l'opérateur, sur le devenir de son horizon stratégique, sur l'ambiance générale de la scène pratique, voire sur la communauté au sein de laquelle la pratique en cours est en usage. En bref, dans une perspective textuelle, un choix

syntagmatique exprime principalement l'habileté de l'énonciateur, alors que, dans une perspective pratique, le même choix exprimera principalement le rapport de l'opérateur, d'une part avec l'ensemble des instances de la pratique elle-même et, surtout, d'autre part, avec autrui, avec la communauté de référence qui est concernée par la pratique. C'est ainsi que, même dans un rituel ou une cérémonie, la « beauté » d'un protocole d'action bien respecté est d'abord à mettre au compte de l'*ethos* des participants, de leur croyance dans l'efficacité de l'agencement général des instances de la pratique en cours et des valeurs éthiques partagées au sein de la communauté qu'ils constituent.

On doit bien alors admettre, à cet égard en particulier, que les pratiques sont des langages spécifiques, dont les choix syntagmatiques reposent sur un système de valeurs propres, disons, pour faire bref, un *système de valeurs praxiques*, qui, par définition, relève de la *dimension éthique*.

En outre, les choix syntagmatiques propres aux pratiques, effectués dans des cours d'action ouverts, manipulent règles, normes et codes en tout point de la chaîne syntagmatique, dans les deux directions de cette chaîne: régressive et progressive, et, sous une double détermination, externe et interne.

Eu égard aux deux directions (régressive et progressive), le raisonnement qu'il conviendrait ici de tenir s'apparenterait à celui de Gustave Guillaume décrivant l'évolution coordonnée des deux quanta tensifs qui composent un procès en cours de développement: un quantum de tension et un quantum de détente; Guillaume explique qu'en chaque moment du processus, l'équilibre entre les deux quanta évolue de manière solidaire et inverse à la fois, depuis le début du procès où la tension est maximale et la détente, nulle, jusqu'à la fin du procès, où la détente est maximale et la tension, nulle.

Dans une pratique, le cours d'action étant ouvert, les valeurs initiales et finales ne peuvent pas être nulles, mais, en revanche, le principe d'antagonisme et de solidarité fonctionne pleinement. En outre, il ne peut pas s'agir ici strictement de tensions et de détentes, car on ne prend pas ici en considération de bornes initiale et finale: il sera question, plus

généralement, de l'*extension ou de la réduction des possibles de l'action*. En effet, en tout point de la chaîne, l'opérateur doit traiter régressivement et progressivement la contingence et la possibilité des options qui se présentent à lui, de la nécessité et du hasard, etc. Il construit entièrement la signification de toutes les modalisations qui affectent et déterminent les agencements syntagmatiques, ou, plus platement, des péripéties de l'action. Il doit donc modaliser et évaluer les agencements antérieurs et les agencements ultérieurs, reconstruire la cohérence éventuelle et les régularités des premiers, en déduire les possibilités qui restent ouvertes pour les seconds, et même, si possible, les prévoir.

Les deux quanta solitaires seraient dans ce cas la *contingence/possibilité*, d'un côté, et la *signification/cohérence*, de l'autre: plus les possibles sont ouverts et moins la signification de la pratique est accessible; plus la contingence fait son œuvre dispersive et moins la cohérence du cours d'action semble acquise. La différence avec l'évolution d'un procès selon Gustave Guillaume, c'est que la progression n'est pas, dans la perspective des pratiques, linéaire: en tout point de la chaîne, les équilibres solitaires et antagonistes entre les deux tensions peuvent s'inverser, l'évolution peut suivre une nouvelle tendance, et c'est justement cette propriété qui transforme le cours ouvert des actions pratiques en une suite continue de points de choix entre des agencements syntagmatiques.

Traiter les pratiques comme des langages, cela signifie donc aussi leur reconnaître des instances épisémiotiques et des processus de réglage – des processus que nous pourrions globalement désigner comme l'*accommodation syntagmatique*. Par conséquent, l'une des dimensions essentielles de l'analyse des pratiques sémiotiques intéressera la tension permanente entre toutes les formes d'accommodation, entre la pré-schématisme, la réduction des possibles et l'ouverture à l'altérité. Et les valeurs praxiques, notamment celles dont nous disions qu'elles conduisaient inévitablement à rencontrer l'éthique, prennent forme dans les solutions qui sont trouvées pour résoudre cette tension, dans les équilibres entre les schèmes pratiques et le réglage signifiant qui les aménage « en acte ».

## LE COURS DU SENS ET SON ACCOMMODATION

La question posée est donc celle du *sens pratique*, élaboré et saisi en même temps, *en son cours*. Les séquences canoniques et les modèles d'analyse ne peuvent pas être « appliqués » de la même manière au *sens pratique* et au *sens textuel*; dans le second cas, ils appartiennent à la compétence d'un observateur externe, un interprète qui ne serait pas directement impliqué<sup>2</sup>; dans le premier cas, en revanche, ils sont disponibles dans la compétence d'un actant impliqué dans le cours d'action, disponibles pour participer au *cours du sens*, mais parmi bien d'autres pressions circonstancielles et faiblement modélisables.

Il nous faut donc d'abord partir de l'hypothèse que toute pratique comprend une part d'interprétation, une dimension cognitive interne qui comprendrait toutes les opérations de réglage, de traitement des interactions, qu'elles soient automatiques ou préparées, programmées ou improvisées, volontaires ou involontaires, et qui serait en somme le lieu épisémiotique de l'accommodation pratique. Comme cette dimension cognitive-interprétative, considérée séparément, constitue par elle-même une pratique (un cours d'action ouvert et fluctuant), il en résulte que toute pratique comporte, par principe, une dimension stratégique intégrée. Nous n'irons pas jusqu'à dire, avec Bourdieu, que les modèles, les séquences canoniques et les régimes types n'ont aucune pertinence pour la compréhension du sens pratique<sup>3</sup>; mais nous lui accorderons volontiers que la pratique ne consiste pas à les « exécuter »; ils fonctionnent plutôt comme des horizons de référence, d'assurance contre les aléas et les péripéties, de pression persuasive et de guidage déontologique ou téléologique, pour résoudre des problèmes posés dans la pratique elle-même.

L'organisation syntagmatique du cours du sens pratique est donc de fait constituée de *confrontations* et d'*accommodations*, éventuellement (et seulement éventuellement) guidées par l'horizon d'une séquence canonique, et elle implique toujours, au moins implicitement, une activité interprétative, qu'elle soit réflexive (on a alors affaire à une *auto-accommodation* ou « programmation ») ou transitive, si elle se réfère à un horizon de référence typologique ou canonique

(on a alors affaire à une *hétéro-accommodation*, ou « ajustement »).

Ce principe est constitutif pour tous les types de pratiques sans exception, y compris donc ceux qui semblent ne relever que de l'hétéro-accommodation. Par exemple, un « protocole » semble intuitivement ne pouvoir être programmé que de manière rigide et entièrement prédéfinie; mais même dans le cours d'une cérémonie, la mise en scène préalable la plus détaillée ne peut tout prévoir, et encore moins exclure à l'avance les inévitables incidents de parcours et un besoin d'improvisation; et c'est justement en cas d'incident que le protocole fait valoir ses droits, pour fournir des réponses immédiates et adaptables à des situations imprévues, pour guider en somme l'improvisation. Le cas du « rituel » est plus délicat, puisque son efficacité est supposée découler de la stricte application d'un schéma et d'un parcours figuratif figé. Pourtant, c'est sans doute le cas qui réalise le mieux le principe d'accommodation stratégique, à condition d'élargir le champ de pertinence. Pour commencer, le parcours rituel ne fixe qu'une partie des nœuds syntagmatiques de la pratique, ceux qui sont pertinents pour une efficacité symbolique optimale, et tous les autres sont soumis à des variations culturelles ou contingentes. Mais surtout, dans son principe même, un rituel a pour objectif de fournir une solution à un problème rencontré par une communauté; ce problème peut être originaire et récurrent, et la solution, périodique (comme dans le cas de l'eucharistie); le problème à traiter peut aussi être accidentel (maladie, catastrophe, incident ou intempérie), et la solution sera alors ponctuelle (comme dans le cas des rituels thérapeutiques africains); le problème à traiter peut être enfin erratique, à la fois récurrent et irrégulier, comme les repas qui ponctuent les besoins de convivialité au sein des groupes de travail ou de loisir<sup>4</sup>. Protocoles et rituels obéissent donc eux aussi au principe de l'accommodation stratégique.

## LA SÉQUENCE DE L'ACCOMMODATION

Nous faisons ici l'hypothèse que les processus d'accommodation, en visant un *parcours optimal* pour chaque pratique concrète, en construisent le sens.

En d'autres termes, ils ont un double objectif: d'un côté, l'objectif immédiat de la pratique et du cours d'action et, de l'autre, l'objectif «herméneutique», puisqu'ils délivrent la signification du cours d'action tout en permettant d'atteindre l'objectif immédiat. L'«optimisation» en question peut être ramenée au minimum à une quête du sens de l'action, dans le cours même de l'action. Toute pratique prend donc la forme, dans cette perspective, d'une séquence de résolution, de mise en forme signifiante à partir d'une situation initiale où le sens est en question. Il y a donc l'équivalent d'un «manque», dans la pratique, et ce manque tient seulement au fait que l'action vient de commencer et qu'on n'en connaît encore ni la forme ni le sens définitifs; ce manque a précisément la forme d'une *ouverture maximale des possibles*.

Ce «défaut de sens» est donc celui des «possibles du sens». L'ouverture des possibles du sens est suscitée du fait même que, à l'intérieur d'une «situation-occurrence», toute occurrence particulière de l'action a lieu en cooccurrence avec des circonstances, avec d'autres pratiques, d'autres acteurs et sous des conditions spatiales et temporelles spécifiques. *L'ouverture des possibles du sens résulte directement de la confrontation de chaque pratique avec sa propre altérité*: aucun cours d'action ne peut se dérouler hors situation, «sous vide» sémiotique, *in abstracto*, et sans confrontation avec d'autres.

La séquence de résolution part de l'expérience de ces «possibles du sens» et aboutit à une forme d'accommodation; elle aura la forme suivante: <possibles du sens – schématisation – régulation – accommodation>.

#### A. Les «possibles du sens»

C'est la phase d'actualisation de la situation-occurrence et de la confrontation entre la pratique et son altérité, où l'on fait l'expérience de l'étrangeté (ou de la familiarité), de la congruence (ou de l'incongruence), etc. Se retrouver avec d'autres personnes dans un ascenseur est un exemple bien connu de cette expérience: la seule contrainte spatio-temporelle, qui réunit provisoirement plusieurs acteurs engagés séparément dans la même pratique, crée une situation-occurrence qui demande du sens,

et cette ouverture des possibles du sens suscite un malaise passager, jusqu'à la première parole, au premier échange de regards, ou jusqu'à l'arrivée à l'étage demandé.

#### B. La «schématisation»

Une situation-occurrence, étant perçue comme porteuse d'altérité et de saillances, est soumise à la recherche d'un «schème organisateur»: recherche d'une isotopie, d'un jeu de rôles actantiels, des modalités dominantes, des latitudes spatiales et temporelles qui seraient communes à la pratique en cours et à son altérité. La schématisation peut être soit facilitée par l'appel à une situation-type dont on connaît déjà la solution, dans une perspective *hétéro-adaptative*, soit conduite prospectivement, grâce à la projection d'un schème innovant et spécifique, dans une perspective *auto-adaptative*.

#### C. La «régulation»

C'est le moment où la solution (la forme efficiente) est projetée sur l'occurrence. La principale propriété de la régulation est d'être interactive et indéfiniment récursive; c'est une phase critique, où le poids axiologique de la schématisation retenue agit sur des rapports de force: si elle n'est pas reconnue, ou pas admise par les autres acteurs, elle échoue et fait place alors à d'autres tentatives. Plus précisément, le «poids» de la schématisation proposée est un poids modal, en ce sens qu'il modifie l'équilibre des vouloir-faire, des savoir-faire et des pouvoir-faire entre les acteurs.

Au cours de la montée dans l'ascenseur, par exemple, une combinaison de regards, de sourires et de propos convenus peut être reçue aussi bien comme une aimable diversion que comme une intrusion insupportable; dans un cas, les vouloir et savoir-faire s'accordent et, dans l'autre, la proposition est reçue comme la manifestation d'un vouloir-faire inopportun.

La régulation réactualise des possibilités d'interaction, les teste et les négocie.

#### D. L'«accommodation»

«Accommodation» signifie ici, très précisément, que l'ensemble de la situation-occurrence forme



maintenant un même ensemble de pratiques cohérentes et que cette cohérence a été obtenue par l'articulation stratégique de l'une des pratiques à son altérité, et réciproquement; «accommodation» désigne alors à la fois le résultat, la forme syntagmatique appliquée à la pratique en cours et le processus qui y conduit. Pour en revenir à la situation de l'ascenseur, si l'une des personnes propose à une vieille dame de la soulager de ses paquets encombrants, et si cette dernière accepte, l'accommodation donne, à la pratique en cours de cette personne, la forme d'une «entre-aide» passagère.

#### LE MODÈLE DE L'ACCOMMODATION EFFICIENTE

Le cours d'action optimal ayant un double objectif (voir *supra*), on peut considérer que l'atteinte de l'objectif herméneutique (comprendre le sens de l'action en cours tout en l'accomplissant) caractérise la situation *a minima*, celle justement dont on se contente quand l'objectif immédiat n'est pas encore accessible. L'optimisation du cours d'action est alors réduite à la recherche de l'efficacité. En d'autres termes, la question à traiter, à travers l'efficacité des pratiques – le degré minimal de l'optimisation –, est celle de l'émergence de la signification dans l'action, mais d'une signification propre aux agencements syntagmatiques.

La signification des cours d'action s'inscrit dans des systèmes de valeurs pratiques, dont il faut identifier maintenant les «valences» constitutives, et notamment la qualité intensive et extensive des perceptions et impressions de l'opérateur qui lui donnent accès aux valeurs en construction. Les valences qui nous intéressent ici ont déjà été invoquées, à travers les deux modes principaux du processus d'accommodation: le mode *hétéro-adaptatif* et le mode *auto-adaptatif*; comme chaque pratique se compose d'une part d'accommodation hétéro-adaptative et d'une part d'accommodation auto-adaptative, chaque processus d'accommodation opère en tension entre ces deux tendances, et les solutions retenues peuvent donc être définies à l'intérieur d'une structure tensile.

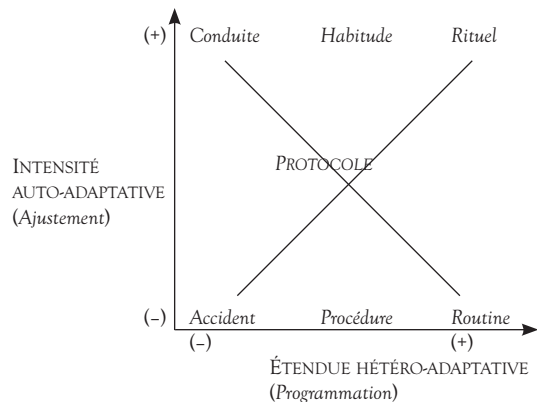
Le cours des pratiques se déploie entre une pression régulatrice externe (la *programmation*)

et une pression régulatrice interne (l'*ajustement*), entre le réglage *a priori* et le réglage en temps réel, voire *a posteriori*. La programmation des pratiques, notamment leur programmation discursive, préalable ou parallèle au cours d'action, qu'elle soit orale, écrite ou iconique, est l'une de leurs dimensions les mieux instituées, particulièrement dans le cas des pratiques de travail et de transformation des objets matériels: modes d'emploi, procédures, consignes de sécurité et cahiers des charges, en sont quelques-unes des manifestations possibles. Mais la programmation pratique doit aussi s'accommoder avec les aléas et les interactions en temps réel qui font l'objet d'ajustements permanents dans l'interaction, en tout point du cours d'action: ajustement à l'environnement, aux circonstances et aux interférences avec d'autres pratiques. Aucune conduite, aucun rite ne peuvent se déployer sans réglage en temps réel, dans le temps même du cours d'action; aucune procédure, même parfaitement programmée, n'échappe à des accommodations qui peuvent aussi bien emprunter aux routines acquises que promouvoir des innovations.

La perception de la valence de programmation est *extensive*, car elle s'apprécie en fonction de la taille du segment programmé, de sa complexité et de sa durée, du nombre de bifurcations et de possibilités envisagées et de la capacité d'anticipation globale qu'elle comporte. La perception de la valence d'ajustement est *intensive*, car elle saisit la force d'un engagement de l'opérateur dans sa pratique, d'une pression interne d'intérêt, d'attachement participatif et d'adhésion à l'accommodation en cours. L'éclat, l'accent d'intensité sont du côté de la valence d'ajustement et d'*ouverture*, alors que la contrainte, la stabilité dans le temps et dans l'espace sont du côté de la valence de programmation et de *fermeture*. C'est donc en raison de la tension entre ces deux valences que certaines pratiques semblent plus «ouvertes» et d'autres, plus «fermées».

La réunion des deux tendances et des deux valences perceptives graduables peut se faire au sein d'une même structure tensile, où sont alors définissables nombre de positions axiologiques, dont en particulier les positions et les valeurs extrêmes:





### ACCOMMODATIONS PRATIQUES ET ERGONOMIE DE L'ACTION

L'ergonomie est aux pratiques quotidiennes ce que la rhétorique est au discours persuasif : un ensemble de règles (*nomos*) et de recommandations reposant sur une analyse et des modèles de compréhension et de description. Conçue à l'origine, dans les années 1950, dans la perspective de l'optimisation des situations de travail (*ergon*), elle concerne aujourd'hui toutes les activités quotidiennes, y compris les activités domestiques et les loisirs. Elle couvre donc, potentiellement, l'ensemble du champ des pratiques. Comme elle repose nécessairement sur l'hypothèse générale d'un principe de régulation et d'une activité interprétative impliqués dans le cours d'action lui-même, l'ergonomie rencontre nécessairement l'analyse sémiotique des pratiques telle que nous l'avons définie.

Il existe déjà une théorie de l'ergonomie qui se réclame, au moins pour partie, de la sémiotique, et elle est développée depuis une vingtaine d'années par Jacques Theureau, sous l'intitulé « sémiologique du cours d'action »<sup>5</sup>. Cette ergonomie est centrée sur la « situation » et sur l'« activité » qui s'y déploie : Jacques Theureau récuse, par ailleurs, comme incomplètes, indirectes ou inadéquates, les approches ergonomiques centrées soit sur l'œuvre achevée, soit sur l'utilisateur. Si l'on se place dans la perspective de la « scène pratique », la position de Theureau consiste donc à focaliser l'acte considéré comme processus (l'activité) et dans ses relations avec l'« horizon stratégique » (la situation) ; cette position

s'oppose alors à toute autre qui procéderait par une reconstruction hypothétique (et nécessairement simulée) de l'activité, soit à partir de son seul résultat, soit à partir de son seul opérateur. Cette position est parfaitement conforme à celle que nous avons posée au départ, à savoir que, s'il y a quelque intérêt à analyser les pratiques en tant que telles, ce ne peut être que du point de vue du cours d'action et d'interaction, ouvert aux deux bouts de la chaîne, et non par reconstruction à partir d'une action close et textualisée.

La conception de l'ergonomie préconisée et mise en œuvre par Jacques Theureau postule ce qu'il appelle une dimension pré-réflexive, qui emprunte ses éléments à la sémiotique peircienne ; selon cette conception pré-réflexive, à chaque instant du cours d'action, l'activité est supposée « présente » à la conscience de l'opérateur, et ce dernier est donc, sous certaines conditions, susceptible de la présenter à autrui, voire de la montrer et de la raconter. Cette dimension pré-réflexive, à mi-chemin entre une dimension sémiotique et une dimension métasémiotique, est l'exact équivalent, pour les pratiques, de ce que nous avons déjà identifié comme la dimension « épi-sémiotique » des pratiques, sur le modèle de ce que les linguistes, et notamment Antoine Culioli, appellent la dimension « épi-linguistique » du discours verbal. La dimension épi-sémiotique des pratiques est supposée recueillir l'ensemble des opérations de régulation, d'interprétation et d'accommodation qui manifestent l'engagement de l'opérateur dans l'optimisation du cours d'action.

Cette dimension épi-sémiotique a en outre, nous l'avons déjà souligné, la structure d'une sémiotique-objet à part entière, et c'est justement cette structure qui rend possible une ergonomie de l'action, dans la mesure où elle peut, de ce fait même, rapporter des choix syntagmatiques à des contenus modaux, axiologiques et passionnels. Dans la perspective retenue par Jacques Theureau, cette sémiotique-objet est appréhendée grâce au modèle peircien des processus interprétatifs, reposant sur la triade *objet*, *representamen*, *interprétant*. Arguant de l'adaptation nécessaire aux contraintes empiriques,

Jacques Theureau transforme ce modèle triadique en modèle tétradique, et même, plus récemment, hexadique. Cette extrapolation, volontaire et parfaitement assumée, transgresse évidemment les limites imposées par la phanéroscopie de Peirce, articulée exclusivement par les trois seuls niveaux de la cognition signifiante (*priméité*, *secondéité* et *tercéité*) (voir Peirce, 1978; Eco, 1988).

Sans entrer dans le détail de l'argumentation, on peut aisément montrer que les distorsions imposées par Theureau au modèle peircien découlent directement de la nature même de son objet et du problème à traiter : les significations à construire à partir du cours des pratiques sont de nature syntagmatique, elles découlent des formes d'agencements syntagmatiques retenues, et le modèle peircien n'est pas approprié pour rendre compte de manière économique et opératoire de ces types de phénomènes.

Pourtant, le principe de base est au cœur même de la triplification phanéroscopique. La *priméité*, en effet, est l'instance de tous les possibles ouverts – et, à ce titre, elle correspondrait à la première phase de l'accommodation, *les possibles du sens*. La *secondéité* est l'instance de la mise en relation qui permet d'établir des faits – et elle correspondrait aux extractions qui conduisent, lors de la deuxième étape de l'accommodation, à la *schématisation*. La *tercéité*, enfin, conduit à la règle, à la loi, à la convention, à la norme – et serait en concordance avec les phases finales de la *régulation-accommodation*. En tout point de son parcours, l'opérateur modifie le champ des possibles qui lui est offert en s'appuyant sur les « signifiants » qu'il perçoit, sur les anticipations qu'ils lui inspirent et sur les schèmes et règles qu'il active ou qu'il produit. On voit bien à la fois pourquoi le modèle peircien est sollicité et pourquoi il n'est que d'une faible utilité : il ne traite en effet que l'aspect le moins heuristique du processus d'accommodation, à savoir la manipulation des possibles et des valeurs aléthiques.

Car l'heuristique propre à l'ergonomie porte sur une autre dimension des pratiques : justement la possibilité de considérer, comme une sémiotique-objet

partiellement autonome, la réunion d'un plan de l'expression constitué par les formes d'agencements syntagmatiques et d'un plan du contenu constitué par les valeurs impliquées dans la pratique, bien au-delà des seules valeurs aléthiques. Et la première question qui se pose à l'ergonomie est justement celle du plan de l'expression : comment recueillir les figures et les configurations expressives, caractéristiques des processus d'accommodation, et les mettre en relation avec les valeurs investies dans le cours d'action ? Du même coup, cette question devient celle de toute la sémiotique des pratiques, puisque les pratiques constituent un plan d'immanence défini comme un champ d'expression organisé de manière spécifique (et donc différente de celle des textes et des signes, entre autres).

Eu égard à la hiérarchie des plans d'immanence, l'ergonomie peut être considérée comme un des cas d'*intégration ascendante* : l'ergonomie d'une sémiotique-objet de niveau « n » ne s'apprécie que dans son rapport avec celles des niveaux supérieurs, au moins du niveau « n+1 ». On ne peut en effet parler de l'ergonomie d'un texte par rapport à un média-support ou par rapport à une pratique, une stratégie ou une forme de vie ; de même, l'ergonomie d'une pratique ne vaut que par rapport à une stratégie ou à une forme de vie. Ce cas particulier d'intégration ascendante répond à deux propriétés spécifiques : la *finalisation* et l'*optimisation*.

La *finalisation* caractérise l'ensemble des contraintes d'usage, portées par le niveau « n », à destination du niveau « n+1 ». Or, toutes les relations d'intégration entre plans d'immanence impliquent un certain nombre de contraintes qui ne sont pas nécessairement finalisantes. C'est par exemple le cas du « genre » : les marques de genre sont propres au texte et elles prédéterminent la pratique de lecture la plus appropriée, sans qu'on puisse considérer que l'appartenance à un genre est à proprement parler une « finalisation » du texte. La finalisation, en effet, a ceci de particulier qu'elle est *exclusive*, et que cette exclusivité est une condition axiologique et pathémique : dans la perspective de la finalisation, et non plus du seul genre, si le texte, l'objet ou la pratique sont utilisés ou mis en œuvre à d'autres

fins que celles pour lesquelles ils sont prévus, cette déviation se paie du prix de l'incongruité, du ridicule, du scandale ou du blasphème<sup>6</sup>.

L'*optimisation* est une propriété complémentaire qui concerne la manipulation des compétences: au niveau « n », parmi les contraintes imposées par la finalisation de la sémiotique-objet, l'une d'elles concerne l'imposition préalable d'une compétence modale, inscrite dans le plan de l'expression de cette sémiotique-objet, et qui définit, en quelque sorte « en creux », la compétence que l'usager devra adopter au niveau de pertinence supérieur. Par exemple, le texte peut comporter des contraintes qui optimisent la compétence pratique de son lecteur; de même, la pratique peut comporter des contraintes qui optimisent la compétence stratégique de son opérateur.

L'*optimisation* peut affecter chacune des principales modalités de la compétence. Dans une perspective ergonomique, elle est, elle aussi, souvent *exclusive*, comme la finalisation dont elle procède; elle implique donc, dans chaque cas, à la fois un « pouvoir faire » ou un « savoir faire », d'une part, et un « devoir ne pas faire » ou un « ne pas pouvoir faire », d'autre part. Quand elle affecte le « savoir-faire », elle peut notamment contraindre l'ordre d'exécution d'une séquence d'actes: elle est alors de nature processuelle et aspectuelle et elle exclut d'autres organisations aspectuelles. C'est ainsi qu'un *outil ergonomique* (par exemple un marteau de vitrier) doit être *finalisé* (il ne peut pas servir à un autre usage) et *optimisé* (il ne peut être saisi que d'une seule manière et utilisé pour un seul type de geste).

## CONCLUSION

Il reste pour finir à affronter la question qui est sans doute la plus difficile: comment constituer concrètement et méthodiquement le plan de l'expression d'une pratique? Ce plan de l'expression

est défini, en termes de pertinence, comme le recueil des agencements syntagmatiques susceptibles de renvoyer à des valeurs. Mais concrètement, quels en sont les « observables »? On peut alors, à juste titre, se demander si l'analyse sémiotique ne doit pas commencer, dans ce cas, par un relevé ethnologique des comportements des opérateurs et acteurs de la pratique? Jacques Theureau a répondu, pour sa part, à cette question en définissant ce qu'il appelle un « observatoire », c'est-à-dire un dispositif qui lui permet de solliciter et de recueillir les propos et commentaires des participants. Il est clair, de toutes les façons, que ce plan de l'expression ne peut pas être fourni par un « enregistrement » de la pratique, car tout enregistrement, même vidéo, convertit la pratique en texte et constitue donc un biais méthodologique.

De fait, le corpus des expressions pertinentes doit être constitué à partir de l'ensemble des manifestations épi-sémiotiques, manifestations par lesquelles les acteurs expriment leur reconnaissance ponctuelle ou durable des « bonnes formes » syntagmatiques qu'ils produisent ou qu'ils accommodent (ainsi que des « mauvaises formes »). Ces manifestations peuvent être verbales, somatiques, gestuelles et mimo-gestuelles, physiologiques, etc. Elles reposent toutes sur le principe selon lequel les acteurs sont sensibles à l'accommodation de leurs pratiques et aux valeurs qui en émergent, et qu'ils sont donc susceptibles de manifester, notamment en vue d'appréciations et d'évaluations, cette sensibilité à chacune des séquences types de l'accommodation. En d'autres termes, ces *manifestations épi-sémiotiques signalent les points du parcours où s'opèrent des connexions pertinentes entre des formes d'agencement syntagmatique et des contenus axiologiques*. Ce sont donc les indicateurs des zones à explorer, pour en dégager les agencements syntagmatiques qui constitueront le plan de l'expression proprement dit.

## NOTES

1. Ce texte reprend, d'une manière synthétique, la problématique centrale du livre *Pratiques sémiotiques* (Fontanille, 2008). Il la reprend notamment en la confrontant à la question de la textualité, pour en tirer toutes les conséquences méthodologiques et épistémologiques.

2. On ne s'est jamais sérieusement posé la question du contenu de la compétence sémantique des actants narratifs *textuels*, et notamment pour traiter ce point précis : quand un actant narratif réalise une séquence canonique, ou une de ses variétés, est-ce un pur effet de détermination externe, produit par l'analyse, ou un effet de détermination interne, résultant de sa compétence culturelle ?

3. « La théorie de l'action comme simple *exécution du modèle* (au double sens de norme et de construction scientifique) n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'anthropologie imaginaire qu'engendre l'objectivisme lorsque donnant, comme dit Marx, "les choses de la logique pour la logique des choses", il fait du sens objectif des pratiques ou des œuvres la fin subjective de l'action des agents » (Bourdieu, 1972 : 174).

4. On peut noter aussi, au titre de la variation des modalités de l'accommodation, le fait que la participation individuelle à l'efficacité collective est elle-même très variable : certains rituels, comme la messe ou le repas, ne sont que des occasions offertes à chacun de participer selon l'intensité de son engagement et de ses attentes, et l'efficacité ne dépend pas alors de l'intensité de ces engagements, mais de l'étendue de ses manifestations concrètes ; d'autres rituels, en revanche, comme ceux des pratiques spiritistes, sont réputés exiger la croyance intime et l'engagement intérieur et secret de tous les présents, faute de quoi le rituel échoue : autant d'« accommodations » variables et spécifiques, réglées par des croyances, des usages et des genres de rituels.

5. Toutes les références et mentions renvoient à l'ouvrage de Theureau de 2004, qui synthétise la plupart de ses positions, de ses disciples et de ses collaborateurs.

6. Un des ressorts les plus fréquents du comique est justement l'usage déviant de textes finalisés. Mais cette propriété vaut pour toutes les productions sémiotiques : quand Ray Charles a commencé à intégrer le *gospel* dans une pratique musicale destinée à la distraction, à la fête païenne et à la danse, cette ouverture du « genre » sur des pratiques profanes a fait un véritable scandale.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEYAERT, A. et J. FONTANILLE (dir.) [2003] : « Modèles sémiotiques et textualité », *Modèles linguistiques*, vol. 47, tome 24, n° 1.
- BOURDIEU, P. [1972] : *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Paris, Librairie Droz.
- ECO, U. [1988] : *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor.
- FONTANILLE, J. [2008] : *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- JAKOBSON, R. [1963] : « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 209-248.
- PEIRCE, C.S. [1978] : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
- THEUREAU, J. [(1992) 2004] : *Le Cours d'action : méthode élémentaire*, Toulouse, Octarès (2<sup>e</sup> édition remaniée du *Cours d'action : analyse sémiologique*).



# L'HABITUDE PERFORMATIVE

## OU LA « ROUTINE » CRÉATRICE

JEAN-DIDIER URBAIN

- *Où veux-tu qu'on déjeune? lui ai-je demandé.*
- *Comme d'habitude, a-t-il dit.*
- *Tu ne voudrais pas changer?*
- *Non.*

(David Lodge, 2008: 75)

Si Robinson a tenu bon en son île vingt-huit années, deux mois et dix-neuf jours, c'est en s'inventant des habitudes. Le plus célèbre naufragé de la littérature a sans nul doute survécu à l'isolement total sur un territoire inhabité grâce à son génie du bricolage, son habileté potagère, son sens de la hutte, son amour des animaux, sa haine du cannibale, sa foi en Dieu ou son désir d'expiation en concevant son naufrage comme une sanction divine punissant sa désobéissance (être parti sillonner les mers malgré l'interdiction de son père). Mais c'est également et sans nul doute aussi parce qu'il a su se forger des rites; s'instituer des codes, des règles, des mesures (dont la tenue d'un calendrier comptant scrupuleusement les jours, les semaines, les mois et les années) et se fixer des repères en s'imposant des tâches régulières faites pour structurer ses journées: rythmer son séjour en rationalisant sa durée par des ponctuations et des répétitions.

Crusoé n'est pas que la figure emblématique de l'homme ingénieux en *espace désert*, mais celle tout autant de l'organisateur démiurgique en *temps désert*. Non moins vide et inorganisé que l'espace sauvage et hostile de l'île, ce temps brut sans contenu défini est aussi inconnu et inquiétant, du moins tant que les habitudes ne s'en emparent pas pour lui donner forme et substance en instaurant un ordre. Une chronométrie à même de définir des séquences et des suites de séquences. Des enchaînements, des déroulements, des discontinuités, des cycles. Des commencements, des intervalles, des fins et... des recommencements.

### LA PEUR DU TEMPS VACANT

Évoquant un tout autre contexte, Jean Viard écrit:

*Ce qu'il y a de passionnant dans l'invention des vacances, c'est la pensée, puis l'organisation d'un temps vacant, vide, sans devoir, ni fonction a priori [...]. Il est vacant de toute fonction et usage préétablis. Ce temps n'appartient ni à Dieu, ni aux nécessités de la vie quotidienne, professionnelle,*

*sociale et familiale. Ce temps est à chacun de nous, propriété généralement réjouissante. Parfois angoissante, alors minée par la peur du vide. (2000: 43)*

Cette peur, c'est bien sûr celle de l'abîme, de la chute, de la mort, du néant. Mais, avant cela, c'est aussi la peur de l'égarement, de l'abandon, de l'errance et de l'ennui; de la désorientation, de la divagation, de la dérive et du tangage; du débordement, puis de l'engloutissement ou de l'échouage et de l'isolement par des forces insidieuses qui, insensiblement, poussent le frêle esquif personnel au large des temps partagés et des durées communes. Alors, pauvre «coquille de noix», le moi sitôt livré à la molle étendue dudit «temps libre» se retrouve emporté, voire déporté au seuil de gouffres insondables qui effraient. C'est que ceux-là sont situés bien trop loin des rivages souvent mornes, mais rassurants des temporalités collectives. Loin de ces temps prescrits et comptés: bornés, obligés et subis, mais du moins établis, ordonnés et réglés.

Cette vacance dans la quatrième dimension éveille, comme dans la troisième, la peur de se dissoudre dans l'immensité d'un désert sans consistance, ni limites, ni nom. Celle d'un temps qui n'est ni celui rituel du culte; ni celui contraint du travail; ni celui convenu des sociabilités publiques; ni celui codifié des relations privées, cordiales, amicales, tribales, familiales ou même conjugales, toutes inscrites dans un temps contenu et fixé par les usages; ni celui imposé des astreintes domestiques, des actes quotidiens et des tâches ordinaires. Ce temps à part pour soi peut désemparer et détruire, car son absence de règles fragilise la conscience de soi, qui s'éprouve précisément à leur contact, et peut disloquer du coup le sentiment (même illusoire) de maîtriser son existence. Ce temps est à la durée ce que les sables mouvants sont à l'espace: un terrain vague dangereux prêt à avaler aussitôt celui qui s'y engage sans carte ni boussole...

C'est donc là un temps singulier, dont la peur émane du risque qu'il contient du fait de sa seule vacuité, trou béant ou durée molle. Son danger est de pouvoir noyer l'être dans son inconsistance, de le diluer dans l'inertie de sa vastitude informe, de

saborder ses projets et de ruiner son destin dans ses eaux mortes, ses vases gluantes et ses remous improbables. Le temps vacant – faute de courants réguliers pour régler la conduite et orienter la vie, faute de croisières définies dans sa durée étale et de rives à atteindre pour finaliser l'une et l'autre, faute de début et de fin pour donner un sens – est un temps potentiellement meurtrier...

#### UNE FABLE DE PATAGONIE

Alors, contre les forces sournoises du temps «libre» ou «vacant», et sachant depuis Sartre que la liberté est autant un sort qu'un privilège, tout un chacun s'emploie à n'être pas victime de ce perfide assassin. Du mauvais sort. Le but est de résister contre les vagues sans écume d'un océan sans rivages. De lutter contre la strangulation lente d'un temps sans âme dénué d'histoire, vide de norme et d'événement. D'abolir une durée insipide provoquant un mal de mer existentiel qui fait de nous de bien piètres marins ballottés sur des flots sans horizon. Et c'est ici que, à rebours de sa triste réputation, l'habitude apparaît positive, comme une *force de stabilisation*. Une solution et une façon de retrouver une assiette: une base, un équilibre, une densité, un cadre, grâce à une pratique aux vertus cohésives et conjuratoires, démarcatives et protectrices, qui consiste à contester la tyrannie du temps désert en le peuplant en abondance, et au besoin excessivement, de gestes, de faits, de rites, d'objets et de cérémonies.

Dans les années 1960, j'entendis pour la première fois, à mi-chemin de la légende et du témoignage, une histoire édifiante dont l'héroïne n'était autre que l'habitude, bonne fée et adjuvant puissant contre la solitude. Moral, remportant un vif succès auprès des «chercheurs d'or», des aventuriers de tout poil et autres amateurs de fortune vite faite, ce récit évoquait les promesses, mais aussi les dangers de la Patagonie, terre australe où il était alors possible, disait-on, de devenir riche rapidement en élevant des moutons par centaines quelques années durant, seul. La condition de la réussite était bien sûr de supporter cette solitude, la vacuité de l'espace et l'écoulement lent et indéfini du temps dans la pampa immense. Beaucoup avaient renoncé à cause de cela; et d'autres n'avaient pas tenu,



pas su résister, pas pu supporter l'isolement de cette retraite forcée. Certains, à ce qu'il paraît, en étaient même devenus fous, sortant de l'expérience effondrés, ébranlés à jamais, rapatriés comme des naufragés épuisés.

En contrepoint de ces désastres, on citait donc en exemple l'histoire fabuleuse d'un Anglais qui, lui, était sorti indemne de ce long séjour. Il avait tenu le coup et avait fait fortune. Pourquoi? Parce qu'il s'était, comme cet autre Anglais de York, Robinson Crusoé, imposé des habitudes, notamment celles de s'habiller correctement chaque soir, en smoking, avant de manger, fût-ce une boîte de haricots, et d'allumer les bougies d'un chandelier posé sur une nappe, si sale fût-elle. Cette routine fut salvatrice; et plutôt que de «routine», sans doute serait-il plus juste de parler déjà à ce propos, au vu de ce choix de répétition quotidienne, de l'invention de cette coutume, de la création d'un *protocole de résistance* contre le risque d'enlèvement et de dissolution du soi: de ce moi socialisé, pour reprendre l'acception de Georges Herbert Mead (1934) qui, ici isolé, est devenu un sujet sans rôle, menacé de ce fait d'effondrement au sein du temps désert.

#### LES FORCES DE L'HABITUDE

Si l'on parle de «force de l'habitude», c'est que bien sûr elle en est une; sauf que cette force-là voit ordinairement sa forme répétitive associée pour l'essentiel à des connotations négatives. Il suffit de consulter un dictionnaire pour se rendre compte, au vu de ses diverses acceptions, que la notion d'habitude a mauvaise presse. Ici, fait de la personne, elle est de l'ordre de la *compulsion individuelle*. Elle a pour synonymes «manie, marotte, train-train» ou encore «déformation machinale, tic, toc<sup>1</sup>, pli, accoutumance» et renvoie au final à une conduite régulière quasi obsessionnelle, voire d'*addiction*. Et puis là, fait de société, elle est de l'ordre de l'*aliénation collective*. Elle a pour synonymes «mœurs, coutume, tradition, rituel», mais aussi «routine, conformisme, pratique immuable, manière d'être et de paraître récurrente fixée par une classe, un groupe, une religion», ce qu'entérine à sa façon, quoi qu'on en dise, toujours avec une connotation négative, la notion sociologique d'«habitus».

De surcroît, l'habitude, plus qu'une force, est une faiblesse en ce qu'elle rend prévisible, donc vulnérable, qui en a, individu ou collectivité. Dès lors, connaître les habitudes d'autrui permet de le circonvenir, de le déséquilibrer, de le piéger, de le tuer. Sitôt identifiées les manies des uns ou les coutumes des autres, l'on peut ainsi tendre une embuscade aux premiers et déstabiliser la culture des seconds... Pourtant, de même racine étymologique qu'«habit, habitat, habiter, habitacle» ou «habitation», «habitude» n'est pas qu'un terme tout entier au service de l'expression d'une rigidité pathologique ou d'une norme sociale implacable. Celles-là, si l'on peut dire, sont les «forces obscures» qui opérationnalisent le versant négatif du concept. Par-delà la maniaquerie malade et l'asservissement social, l'habitude ouvre des perspectives positives. Compulsive et aliénante ici, on peut voir qu'elle est par ailleurs libératrice, émancipatrice et inventive aussi.

Pour certains, l'habitude est libératrice de la pensée<sup>2</sup>. C'est là le sens de son usage et sa force positive. Elle *libère l'esprit* de la contingence des gestes ordinaires en permettant de les accomplir sans y penser. Elle laisse ainsi à l'esprit le temps de se vouer tout à son gré à l'essentiel (la prière, la lecture du Talmud ou autre activité), soulagé qu'il est des servitudes du quotidien grâce à l'automatisation de charges secondaires, mais obligées... Pour d'autres, selon des principes sans doute moins spirituels, mais non moins essentiels au mental, l'habitude *libère de l'histoire*. Délivre du temps historique et social. Autonomise et permet de persister dans le vaste monde, de s'y loger encore, mais légèrement à l'écart, hors du flux puissant de son historicité et de son actualité, replié à l'abri dans une durée autoproduite. Un temps privé décalé d'avec celui du «dehors», mais qui, comme lui, réglé, structuré, organisé et ponctué par des débuts, des fins et des suites de séquences, donne également du sens à la vie. Ici, connotation positive, l'habitude est une force qui *invente une durée propre*. Elle instaure une temporalité parallèle, en marge, en-soi. Elle fixe des cycles para-historiques créant une bulle filtrante, parfois poreuse, souvent étanche, qui tout à la fois déconnecte et protège ses habitants: ses inventeurs...

## LA PARABOLE DES INSÉPARABLES

Comme nom, les inséparables sont des oiseaux, de petites perruches connues pour vivre toujours ensemble, côte à côte sur leur perchoir. Leur parabole est celle du couple indestructible. Mais on veut parler ici, ethnographiquement, comme d'autres le font d'une culture, d'une société, d'une communauté, d'une tribu, d'une famille ou du chemin de vie d'un individu, de la manière d'être ensemble d'un couple d'humains. Il s'agit d'un couple hétérosexuel de personnes âgées, dont la proximité quotidienne en vacances au titre de voisins amicaux a rendu possible, quasiment *in labo*, tant par l'observation que l'entretien, l'analyse des formes et de la fonction d'un usage de l'habitude. Il ressort en conclusion que cet usage ne peut se réduire ni à la compulsion individuelle – si fusionnel que soit le couple –, ni à l'aliénation collective – en ce que les itérations de cet usage ne sont précisément pas ici le signe d'une conformité des personnes avec un ordre général, un monde ou une norme sociale de comportement...

Cent soixante-huit ans en temps biologiques cumulés, dont cent seize de temps conjugal partagé, ce couple, dont la moyenne d'âge est donc de quatre-vingt-quatre ans (presque également répartie, à quelques mois près, entre les deux), est, dirait-on, perclus de « manies » comme d'autres le sont d'arthrose ou de rhumatisme. Vue de loin, cette densité de rituels, conventions et automatismes familiers peut en effet faire paraître l'usage comme une sorte de *pathologie psychosociale dégénérative*. Au demeurant, cet usage de l'habitude est renforcé, d'une part, au niveau mental par plus d'un demi-siècle de connivence – ces inséparables ayant travaillé ensemble presque toute la durée de leur « vie active », si bien que leur temps professionnel frôle la coïncidence parfaite avec leur temps conjugal – et, d'autre part, au niveau social par un quart de siècle de « vie de retraités » sans séparation aucune...

Cimentée par une multitude de mini-programmes récurrents d'attitudes et de conduites endogènes et bien établies, cette micro *culture conjugale de l'habitude* s'exprime donc, tant par des pratiques que par des discours, jusque dans les moindres gestes. Ainsi, quand ils se promènent, ces inséparables marchent

du même pas. Qu'ils se désynchronisent et aussitôt ils rétablissent l'harmonie. Depuis cinquante ans, ils vont en vacances en été, en Corse, au bord de la mer. Mais ils ne savent ni l'un ni l'autre un seul mot de corse, pas plus que distinguer un rouget d'une rascasse. Ils ignoraient que l'oignon rose peut se manger en salade et cru, comme le poivron rouge d'ailleurs, qu'ils pensent toujours être un gros piment piquant. De fait, côté cuisine locale, ce ne sont pas des aventuriers. Au restaurant, elle prend régulièrement des *gambas* importées d'Espagne et lui, un faux-filet au poivre vert. Cela n'a rien de très original, si ce n'est que ces choix culinaires font écho à une rigidité d'ensemble des pratiques alimentaires, qui n'est elle-même que l'indice de ce qui semble être, réalité plus vaste, une *stratégie d'inadaptation* généralisée!

De fait, à l'instar de leur ignorance de la langue et des produits locaux, d'autres signes de décalage suivent. Signes alimentaires, nos inséparables ne consomment pour l'essentiel que des endives et de la mâche, salades d'hiver en plein mois d'août, ou encore des betteraves. Côté fruits, ce sera des pommes (du Chili), pas des figues ou des pêches. Uchronie. Indifférence à la saison. Achetant un vin apéritif, ils choisiront un muscat de Rivesaltes<sup>3</sup>! Utopie. Indifférence déjà notée aux réalités locales. De même pour les repas. Ils sont préréglés : à chaque jour son plat, toujours le même, quelle que soit la latitude. Mardi, c'est quiche lorraine, en Corse comme aux Antilles (souvenir évoqué d'un voyage en Martinique), à l'instar du dimanche, qui est le jour immuable de la douche... Autres signes de décalage : les horaires. On ne modifie pas les heures de sorties, même sous un soleil de plomb. On sort de 11 h à 13 h, comme à Paris en hiver, quand bien même l'épuisement, la déshydratation ou l'insolation seraient un risque majeur quand il fait 30°C ou davantage. Puis, quand la douceur du soir succède à la chaleur de la journée, on fera tout le contraire. Sitôt le repas avalé sur la terrasse, on s'enfermera à 21 h dans son studio, claquemuré derrière ses volets à regarder la télévision alors que dehors règne un monde de fraîcheur... Autre signe encore : l'ordre des actes. Pour avoir inversé un jour l'ordre de la séquence marché-plage en plage-marché, nos voisins nous jugèrent « compliqués »!

Dans leur patron de vie indéformable, au temps irréversible, ultra-ritualisé et, de ce fait, réellement imperméable aux variations culturelles comme aux variations climatiques, ceux-là résistent donc à l'extérieur sous toutes formes, au local comme au global, aux modes comme aux évolutions sociales. On pourrait en rester là, à ce portrait de couple, qui fait penser aux Taupin, ce ménage de « Français moyens » décrit par Pierre Daninos, découvrant les joies du tourisme dans les années 1950 (1954: chap. 4). Sauf que leur organisation serrée des jours et des séjours mérite un peu plus que de l'humour ou de l'ironie...

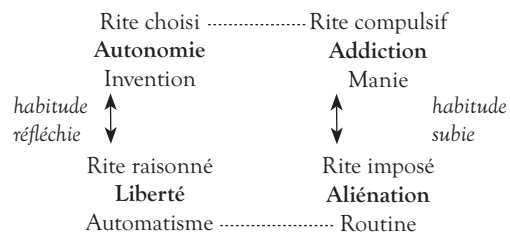
#### L'ARRÊT DU MONDE

Formant une dyade sentimentale autarcique, qui n'a que faire du dehors pour exister, ou qui du moins, dans une proportion raisonnable, peut faire l'économie de ses us et coutumes durant un temps, « les amoureux sont seuls au monde », dit-on. De même nos inséparables octogénaires. Mais il faut alors cesser de les regarder comme des maniaques ou des sociologiquement désintégré et ne plus vouloir voir ici, dans leurs habitudes, qu'un surpeuplement superflu de la durée par des rituels qui seraient au temps ce que seraient les nains de jardin à l'espace: les traces surnuméraires d'un désir maladroit, malheureux et borné de « masquer le vide d'une existence » (Jouannais, 1993: 14).

En l'occurrence, il ne s'agit pas de masquer par l'habitude la mélancolie d'une vacuité existentielle. Il s'agit au contraire de structurer la plénitude d'un entre-soi heureux, dont le bonheur se construit positivement par et dans la répétition, le cycle: la *programmation narrative en boucle* du temps et de l'espace à l'échelle de la journée, de la semaine, du mois et de l'année<sup>4</sup>. Se souvenir à ce sujet de cette réflexion du romancier Raymond Radiguet: « Ce n'est pas dans la nouveauté, c'est dans l'habitude que nous trouvons les plus grands plaisirs » ([1923] 2000: 55). Si l'affirmation, pour son ton péremptoire, peut être discutée, elle n'en a pas moins l'avantage de prendre à rebrousse-poil un solide préjugé qui a lui-même pour habitude, de la manie à la routine et de l'individuel au collectif, d'affecter le concept d'habitude, entre *addiction* et conformisme, d'acceptions négatives.

Si Robinson a tenu en son île en s'inventant des habitudes, se retrouvant même heureux hors de la société, ceux-là s'inventent une île grâce à leurs habitudes. Ces usages de l'habitude ne procèdent ni de la compulsion, ni de l'aliénation (qui n'en sont que de possibles dérives), car ils n'émanent pas à l'origine d'une pression interne ou exogène: d'une obsession ou d'une norme collective suivies aveuglément. Ces habitudes-là sont un fait de réflexion, de liberté et de choix de vie, qui autodétermine une manière de vivre. Il n'y a en elles ni injonction maniaque, ni prescription conformiste externe, mais bien plutôt, par des pratiques répétitives volontaires, l'envie de *produire, délimiter et perpétuer un univers à soi*, construit pour soi, gouverné par soi, et voué à résister à tout le reste.

Dans ce contexte, une révision du champ sémantique du concept s'impose donc. Rite public ou privé, de la *doxa* aux dictionnaires, l'habitude apparaît dans notre culture réduite, dépréciée et déportée en des zones de sens dévalorisantes. Entre dérision et condamnation, il n'y a guère que la médicalisation de son usage (psychiatrique) qui le dispute à sa mécanisation (sociologique) à l'aune de l'*habitus*. Mais n'est-il pas vrai que ce qui est « rituel, coutume » ou « tradition », chez les autres, est « tic, toc, manie, mode » et « conformisme » chez nous (voir Urbain, 2003: 1<sup>re</sup> partie)? On synthétisera cette révision du champ de la façon suivante:



Et on la commentera en commençant pas noter un fait linguistique révélateur. Si les acceptions ou valeurs négatives de l'habitude, ici comme usage compulsif relevant de l'*addiction*, ou là comme usage imposé signe d'aliénation, se sont lexicalisées dans notre langue, avec respectivement et notamment les mots de *manie* ou *marotte*, d'une part, et ceux de *routine* ou

*train-train*, d'autre part, le vocabulaire est défaillant pour exprimer ses valeurs positives.

De l'habitude comme soumission rituelle ou adhésion irréprouvable à une forme de conduite itérative – ou bien de l'habitude comme prescription sociale forcée à l'habitude comme instinct mimétique ou injonction pulsionnelle maniaco-dépressive –, tout converge vers l'idée qu'une habitude ne peut être qu'un fait de domination humiliant ou maléfique toujours subi et le plus souvent irréfléchi. C'est là le ghetto sémantique : la classe d'acceptions ou le confinement sémantique, auquel l'idéologie contraint le concept. Car elle existe, spécifique, cette idéologie de l'habitude, avec son axiologie dégradante, en contrepoint de laquelle se trouve celle de l'aventure et son axiologie glorifiante (voir Venayre, 2002). De fait, ici moquée, là réprouvée, conformément à une vieille tradition selon laquelle il faut toujours être contre l'habitude, la seule habitude qui vaille au regard de cette idéologie est à l'évidence de n'en avoir pas et de tout faire, par principe, pour y échapper. Fuir ou rompre l'habitude est un acte encouragé, éthiquement approuvé par un certain... conformisme ! Comment faire ? En voyageant, par exemple. Car voyager, selon la célèbre formule de Paul Morand, n'est-ce pas un moyen de « gagner son procès contre l'habitude » (1927 : 59) ?

Pourtant, ni faiblesse, ni phobie, ni lâcheté, ni même confort ou facilité, l'habitude peut être aussi une force positive. Mais une idée reçue combat cette idée-là obstinément. Pourquoi ? Parce que l'habitude, même dépouillée de ceux-là, a encore tous ces défauts-ci. Elle introduit une rigidité quasi cadavérique dans la souplesse de la vie. Elle est synonyme d'un conditionnement liberticide de l'existence qui provoque uniformité et monotonie. Et puis, elle est aussi, tare rédhibitoire, aux antipodes du paradigme de la prise de risque valorisant la témérité et l'audace. L'habitude est perçue comme la conduite emblématique de la pusillanimité et de la prévention, que fondent les concepts de prévision et de précaution. C'est bien pourquoi, déjouant les hasards, prévenant ce qui advient (du latin *advenire*, d'où provient *aventure*) et annulant l'aléa, l'habitude est si dévalorisée, méprisée, refusée. Proscrivant l'accident, l'événement, l'imprévu, l'aventure, la

surprise, elle arrête le monde, le vidant de tout effet de sens...

#### INQUIÉTUDE, QUIÉTUDE ET HABITUDE

Or, l'habitude peut être également une force constructrice et créatrice. Déjà dans une expression comme : « Ne vous inquiétez pas, j'ai l'habitude », elle ne réfère plus aux précédentes acceptions, mais bien à la positivité d'une expérience antérieure ou d'une compétence. Celle d'un savoir auxiliaire, d'une endurance ou d'un savoir-faire. Elle rassure ; tant et si bien que l'habitude est même ici ce qui rend possible l'action et la garantit à rebours du handicap d'inertie, de répétition, de paralysie ou de maniaquerie qu'on lui prête communément. Elle n'arrête plus le monde. Elle le facilite. L'apprivoise ou le domestique...

Alors, nos exemples sont peut-être mal choisis pour démontrer l'existence d'une *habitude positive* ? On dira que l'Anglais de Patagonie, comme Robinson, ne démontre rien, sinon que l'habitude peut être, en effet, ni manie malade, ni routine obligée, en ces circonstances particulières, un cas de force majeure : une *nécessité vitale*, laquelle perd cette valeur sitôt que l'homme recouvre sa liberté et rejoint la vie sociale. De même le cas du talmudiste qui préserve et même augmente son temps de lecture, d'apprentissage et de réflexion en usant intensivement de l'habitude sur le plan domestique. On dira qu'il s'agit là d'un recours neutre (ni positif, ni négatif) à l'habitude, tout au plus *pragmatique*, qui consiste à en user, comme d'une « seconde nature »<sup>5</sup>, par commodité, à des fins d'économie réduisant la durée des servitudes quotidiennes par des automatismes ou des ritualités scrupuleuses voués à la liquidation de tâches fastidieuses.

Par ailleurs, quant à nos inséparables, on dira qu'ils sont aussi un mauvais exemple parce qu'il s'agit d'un couple de vieux. Leur goût du repli domestique étanchéifié par la répétition ou la mise en boucle de la durée à longueur de temps ne procède ni de l'habitude vitale, ni de la pragmatique. Entre manie et routine issues du désœuvrement, elle est caractéristique de leur âge, et voilà tout ! Sauf que si cet âge accuse cette tendance ou la rend plus évidente du fait qu'elle se développe totalement en dehors de

la vie sociale « active », elle n'est pas un monopole de génération. On la retrouve ainsi utilisée dans un autre contexte, qui est celui du temps vacant des loisirs, en particulier dans le cadre de la villégiature balnéaire (voir Urbain, 1994).

En effet, ce que nous apprend cette enquête (*Sur la plage*), c'est que les adeptes des vacances au bord de la mer ne recherchent pas dans cet intervalle de temps libre, contredisant le stéréotype des loisirs comme rupture, une échappée hors de leur mode de vie quotidien, mais au contraire une durée où *vivre idéalement ses habitudes*, c'est-à-dire où jouir pleinement de régularités choisies qui ne seront pas perturbées par des régularités contraintes et exogènes, par définition intrusives. Aussi, dans cette tranche de vie en apesanteur que sont ces vacances, la perfection est que surtout demain ne soit pas un autre jour, mais bien plutôt le même, toujours le même: celui d'une quiétude absolue, jamais troublée par l'extérieur.

#### DE LA PERFECTION ORDINAIRE

Dès lors, qu'est-ce que cette habitude et son désir? Ni maniaque, ni routinière, ni pragmatique, ni imposée, ni pathologique, quels sont sa valeur et son sens? À saisir dans le cadre d'une quête de synchronie parfaite entre les êtres qui la partagent hors du monde, cette habitude est un acte autarcique de résistance, un défi et même une révolte, car elle est le refus d'un ordre subi. C'est sa valeur, et elle est performative. De ce fait, elle n'a rien de machinal, car elle se réinvente en permanence au nom d'un projet existentiel d'autonomie que fonde le désir de créer et de maîtriser le temps propre d'un vivre ensemble, en marge d'un temps social, auquel on s'est habitué, plié, mais qu'on n'a pas produit. Et c'est là le sens,

l'enjeu et l'effet sans cesse renouvelé de cette habitude choisie... Comme l'a écrit ce philosophe: « L'habitude en son essence consiste dans la perpétuité d'un acte qui se renouvelle sans choir dans la répétition mécanique des effets », si bien que l'habitude machinale, conclut-il, « n'est que l'usage anormal de l'habitude, devenue de servante maîtresse » (Chevalier, 1940: 174).

Au fond, comme rite d'autonomie appliqué à la tribu, la famille ou au couple, cette habitude communautaire récréatrice a pour fonction non pas de dominer ou d'aliéner les hommes, de les soumettre à l'autorité incontestable d'un ordre de vie, mais de les servir et de les aider à être heureux ensemble. À cet égard, phatique, cette habitude-là fait penser à la parole vide du chef Indien Guayaki qui, selon l'anthropologue Pierre Clastres, ne fait que répéter: « Nos aïeux se trouvèrent bien de vivre comme ils vivaient. Suivons leur exemple et, de cette manière, nous mènerons une existence paisible » (1974: 135). Ce discours n'est pas le discours du chef, mais le discours de tous. Ce n'est pas une parole de pouvoir, imposée, mais de cohésion, partagée. De même cette forme de l'habitude – et donc son autre usage. Par intention, réflexion et consentement mutuel, apparente routine, cette habitude-là est en fait comme une guérilla, une lutte permanente contre les répétitions imposées: un combat antiroutine quotidien. Elle s'oppose perpétuellement aux impacts des habitudes de domination qui, subies, aveugles, malades ou prescrites, font le monde social, qu'il s'agisse de manies, de modes ou de train-train. De codes collectifs ou de symptômes. De traditions, de tics ou de tocs...

## NOTES

1. Il s'agit bien ici de l'acronyme de « trouble obsessionnel-compulsif ». Soit une manie qui consiste à répéter un grand nombre de fois, excessivement et inutilement, un acte aussi ordinaire que, par exemple, regarder dans sa boîte aux lettres ou tapoter son oreiller avant de s'endormir.
2. Lors d'une discussion, on m'a cité en exemple, pour illustrer cette espèce d'habitude libératoire, le mode de vie – ou l'habitus – des Juifs traditionnalistes...
3. Alors que le muscat corse, produit local, est l'un des plus réputés.
4. Ceci est à entendre en référence au concept de Programme Narratif au sens sémiotique du terme (Greimas et Courtés, 1979 : 297-298).
5. Il s'agit là d'un très vieux débat, qu'on ne développera pas ici, mais qui pose bien la question quant à l'habitude, de sa qualité et de son origine, entre dispositions innées et caractères acquis. Chez Cicéron, Aristote ou saint Augustin, la question est posée, entre nature et culture – instinct et... habitus.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHEVALIER, J. [1940] : *L'Habitude. Essai de métaphysique scientifique*, Paris, Éd. Boivin et Cie.
- CLASTRES, P. [1974] : *La Société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Minuit.
- DANINOS, P. [1954] : *Les Carnets du Major Thompson*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. « Université ».
- JOUANNAIS, J.-Y. [1993] : *Des nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Éd. Hazan.
- LODGE, D. [2008] : *La Vie en sourdine*, Paris, Rivages.
- MEAD, G. H. [(1934) 1965] : *Le Moi, le soi et la société*, Paris, PUF.
- MORAND, P. [1927] : *Le Voyage*, Paris, Librairie Hachette.
- RADIGUET, R. [(1923) 2000] : *Le Diable au corps*, Paris, Le Livre de poche.
- URBAIN, J.-D. [(1994) 2007] : *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Payot (traduit sous le titre *At the Beach*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003) ; ——— [2003] : *Ethnologue, mais pas trop...*, Paris, Payot.
- VENAYRE, S. [2002] : *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier.
- VIARD, J. [2000] : *Court Traité sur les vacances, les voyages et l'hospitalité des lieux*, La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube.



# ÉCOUTER ET RÉÉCOUTER :

## LA MUSIQUE AU FIL DES JOURS

ERIK BERTIN

Chacun a pu faire l'expérience du plaisir procuré par la découverte soudaine d'une musique, et par le plaisir plus grand encore de la reconnaître lorsque, par le fait du hasard ou de la volonté, on l'entend de nouveau. Commence alors un étrange processus où cette rencontre avec une forme esthétique singulière évolue en pratique répétitive, avec pour seule attente que se produise chaque fois le miracle d'une nouvelle émotion ou du plaisir des retrouvailles. Au fil des écoutes se construit une interaction entre une forme répétée à l'identique et un sujet soumis, à travers elle, à des variations passionnelles et modales.

Il faut d'abord se demander en quoi l'écoute répétitive peut se constituer en pratique, au sens sémiotique du terme. Essayons ensuite de dégager le cycle de vie, si tant est qu'il existe, de cette pratique répétitive, du surgissement émotionnel propre à l'écoute musicale au processus d'acquisition du morceau par le sujet et à l'émergence prévisible d'un seuil d'érosion. Comment l'émotion provoquée par la musique et l'attrait de la découverte s'accommodent-ils d'une pratique répétitive? Quel lien existe-t-il d'ailleurs entre les modalités d'acquisition du morceau et son investissement passionnel par le sujet? Enfin, si la répétition apparaît bien comme l'opérateur central, responsable des modulations de sens affectant le sujet au fil des écoutes, il convient alors de s'interroger sur la nature de cette répétition, et en particulier sur le rythme des occurrences d'écoute.

Tenter de répondre à ces questions impose de pouvoir approcher au plus près ce processus d'écoute répétée, afin d'en saisir les évolutions et les modalités. Pour constituer un corpus adéquat, nous avons créé un blogue réunissant une quinzaine de personnes qui ne se connaissaient pas auparavant. Ces personnes représentent des horizons socio-économiques et culturels très différents et sont âgées de vingt-quatre à soixante ans, afin d'éviter les partis pris liés à des tranches d'âges ou à des univers sociaux<sup>1</sup>. Patrick, Maryline ou Lara, et tous les autres que l'on va suivre dans leur parcours d'écoute, ont tous une relation forte et régulière avec la musique, sans être pour autant des mélomanes au sens strict. Ils écoutent de tout sans exclusivité. La musique fait partie de leurs pratiques quotidiennes et, plus largement, de leur vie. Ils ont donc décrit pendant plusieurs semaines leurs perceptions et leurs impressions relatives à l'écoute répétée d'un morceau de musique. Ces notations personnelles itératives, proches du journal intime, offrent autant de prises pour tenter d'approcher la complexité du rapport et les enjeux entre le sujet-auditeur et l'objet qu'il répète. Il



n'est donc nullement question de prétendre dégager une quelconque théorie générale de l'écoute de la musique. Il existe évidemment d'autres types d'écoute, de nature plus professionnelle ou experte par exemple. On s'attache ici à un type d'écoute lié au quotidien et à un caractère populaire par sa diversité de genres musicaux, mais qui témoigne ainsi d'une forme sociale particulière, inhérente à ce que l'écoute musicale a de plus répandu et partagé.

La méthodologie d'animation et de recueil des témoignages a été la suivante. Des consignes étaient données aux participants, chacune espacée de plusieurs jours. La première consigne prenait la forme d'une expérience autour de la découverte d'un morceau de musique. L'expérience consistait à écouter cette musique chaque jour et, après chaque écoute, si possible à dire ce qui se passait et ce que l'on ressentait sur le blogue, de manière spontanée ou plus réfléchi. Chacun pouvait réagir librement aux propos des autres; la sincérité des descriptions personnelles et des réactions étant facilitée par l'anonymat des sujets et l'absence de liens préexistants entre eux. Des questions supplémentaires étaient introduites pour réorienter les commentaires ou approfondir certaines thématiques de recherche, du type: « Essayez d'être attentifs et de repérer le moment où le morceau vous paraîtra complètement familier ». Les participants étaient incités à se rendre très régulièrement sur le blogue pour décrire leur expérience d'écoute, généralement en début ou en fin de journée – le témoignage n'étant pas nécessairement consécutif à l'écoute. Il était en effet primordial que le protocole soit à la fois directif et suffisamment souple, afin de garantir un certain niveau de participation dans la durée. Le blogue est resté ouvert pendant deux mois, mais l'expérience s'est déroulée de manière active sur une période d'environ un mois et demi.

#### I. ÉCOUTER DE LA MUSIQUE, UNE PRATIQUE?

Un préalable à cette investigation s'impose d'abord, celui de préciser le statut sémiotique de cette expérience, somme toute banale, qui consiste à écouter de la musique au quotidien. On se trouve là face à une expérience sémiotique (Fontanille, 2008:

18) aux dimensions multiples, dépassant le cadre de l'analyse du seul « texte » musical tout comme celui de la pure interaction avec des sujets ou des objets. En effet, l'écoute musicale met en jeu plusieurs niveaux de pertinence. Le *texte-énoncé* musical d'abord, qui va solliciter une interprétation, et qui s'inscrit dans un *objet-support* tel que le disque compact, le téléchargement numérique ou encore la diffusion radiophonique. Mais *texte-énoncé* musical et support de diffusion ne prennent leur signification qu'au niveau supérieur, en s'intégrant dans des *pratiques*. Celles-ci s'articulent autour d'un ou de plusieurs noyaux prédicatifs (*ibid.*: 26-27). Dans le cas de la musique, les prédicats *écouter*, *ressentir*, *reconnaître*, etc. s'intègrent ainsi dans des environnements et des situations pour donner forme à ce qu'on peut appeler la pratique de l'écoute musicale, dont la signification est à saisir en acte. En outre, l'expérience de l'écoute musicale est bien souvent concomitante d'une ou d'autres pratiques, telles que prendre les transports, faire la cuisine, travailler, etc. Cette articulation et cette superposition fréquente avec une pratique première révèlent une dimension *stratégique* de l'activité du sujet, qui constitue un autre niveau de pertinence, intégrant tous les autres. En considérant l'écoute musicale dans son articulation avec une ou plusieurs pratiques concomitantes ou concurrentes, on s'approche au plus près de la réalité de l'expérience sémiotique, vécue par le sujet-auditeur à chaque écoute, et des enjeux de construction du sens qui en découlent. Nous reviendrons plus loin sur les implications liées à cette accommodation nécessaire de l'écoute musicale avec d'autres activités, voire d'autres acteurs. Cette diversité des plans de pertinence en jeu dans l'écoute musicale et leur intégration les uns dans les autres amènent donc à appréhender cette expérience sémiotique comme une pratique (*ibid.*: 34), afin de la saisir dans sa globalité.

Écouter une musique régulièrement met en œuvre une interaction dont il importe également de préciser les contours. Interaction qui s'opère entre un sujet-auditeur et un objet musical, et qui implique un régime d'ajustement du premier au second. Car le principe de contagion sensible à l'œuvre dans les interactions humaines s'applique également aux

rapports entre les individus et les choses, comme l'a montré largement Landowski (2005: 43). La raison d'être de l'objet-morceau de musique relève évidemment d'un *faire sentir*, qui sollicite d'abord chez le sujet-auditeur une compétence esthétique pour éprouver et interpréter les modulations diverses (phoriques, aspectuelles, modales) provoquées par ce corps étranger qu'il s'agit d'appriivoiser. Interaction sans rétroaction, pourrait-on dire, puisque c'est le sujet qui doit « se faire »<sup>2</sup> à l'objet musical et non l'inverse, à travers un apprentissage progressif au fil des écoutes, mobilisant également une compétence cognitive. L'objet-musique oppose au sujet une certaine « résistance », due à son étrangeté et à sa non-familiarité, que la répétition des écoutes cherche notamment à réduire. La répétition régulière est un opérateur essentiel de cette interaction puisque c'est elle qui va modifier l'identité modale et passionnelle du sujet dans sa relation avec le morceau qu'il écoute.

La pratique de l'écoute musicale répétée implique un sujet fortement modalisé. On l'a dit, le sujet doit « sentir » la musique (compétence esthétique), autant qu'il apprend à la connaître durant le processus de familiarisation (compétence cognitive). Mais, au-delà, l'écoute musicale apparaît comme un cas assez rare de pratique répétitive fortement modalisée par le vouloir. De fait, lorsqu'on écoute régulièrement le même morceau de musique, on agit en sujet marqué par une forte intentionnalité. C'est le plus souvent une pratique voulue et décidée, et non pas subie, ce qui la distingue de bon nombre de pratiques répétitives. Nous savons tous par expérience à quel point, par exemple, prendre le métro ou préparer son petit-déjeuner le matin sont des pratiques modalisées par un *ne pas vouloir ne pas faire*, indiquant la résignation et l'automatisme, ou un *ne pas pouvoir ne pas faire*, indiquant la contrainte. En outre, cette répétition intentionnelle et désirée se distingue encore par sa dimension aspecto-temporelle (Fontanille, 2008: 130): un rythme de répétition assez soutenu (intervalles rapprochés) qui se maintient pendant une certaine durée. Il est rare en effet – sauf exception – de relire le même livre à plusieurs reprises pendant la même période, ou de voir le même film plusieurs fois de suite dans un temps rapproché. Cette réitération est

plutôt de nature à diminuer l'intensité du plaisir et des émotions éprouvés lors de la découverte. Et encore, ces activités ne relèvent-elles pas vraiment du cadre des pratiques répétitives ! Mais elles ont ceci de commun avec l'écoute musicale d'être des pratiques culturelles et de loisir, librement choisies par le sujet. Il y a donc dans la pratique de l'écoute musicale comme une sorte de « programmation » de la répétition, inhérente aux conditions d'exercice et de valorisation de cette pratique (on réécoute forcément une musique qu'on aime, parfois indéfiniment). Elle constitue une expérience sémiotique et une pratique culturelle régies beaucoup plus par la reproductibilité que par l'unicité, se distinguant ainsi de « l'accident esthétique » (Greimas, 1987), éphémère et singulier. L'itérativité apparaît en somme comme une isotopie constitutive de cette pratique, installée sur plusieurs plans de l'écoute musicale. Sur le plan du contenu, la musique se caractérise, comme le rappelle Herman Parret, par « la reproduction de grandeurs comparables sur un même niveau d'analyse, créant ainsi une aspectualité itérative omni-présente » (1998: 238). Sur le plan de l'expression, cette répétition de certaines unités tout au long du texte-énoncé musical se trouve prolongée et manifestée par la répétition de la situation d'écoute elle-même.

Enfin, l'écoute musicale répétée se définit comme une pratique interprétative. Mais il s'agit d'une activité interprétative du sujet à l'égard de sa propre pratique dans son ensemble (Fontanille, 2006: 45), et non pas par rapport au seul texte-énoncé. Le sujet engagé dans cette pratique vise, comme on le verra, des transformations esthétiques et passionnelles, que l'écoute musicale doit lui procurer. Autrement dit, il est à l'écoute de sa propre expérience d'écoute, attentif à en reconnaître les traits marquants pour leur donner un sens. Au-delà de l'activité interprétative liée à la perception et à la saisie du morceau de musique lui-même, le sujet se livre à une activité auto-interprétative: il observe ce qui se passe en lui et s'attache à reconnaître des grandes étapes qui vont séquencer cette interaction répétée (coup de foudre, familiarisation, désintérêt, etc.). À travers l'importance de ce rôle d'observateur de son propre parcours phorique, c'est donc l'ancrage passionnel du sujet

de l'écoute musicale qui se manifeste, l'émergence de la dimension passionnelle étant liée, on le sait, à sa reconnaissance et à sa saisie par un observateur culturellement compétent (Fontanille et Zilberberg, 1998: 225).

## II. CYCLE DE VIE D'UNE PRATIQUE D'ÉCOUTE RÉPÉTITIVE

Intégrer une musique à sa vie quotidienne, de manière régulière, c'est, comme avec une personne, «faire un bout de chemin ensemble», plus ou moins long et riche, marqué par des étapes et des événements. Essayer de rendre compte de cette écoute répétée, c'est donc d'abord repérer des évolutions et des transformations qui sont fondamentalement liées à un processus temporel (progression) et aspectuel (itération, rythme).

Cette interaction répétée avec une musique articule étroitement deux rationalités sémiotiques pour le sujet: une rationalité cognitive et une rationalité esthétique puis passionnelle. «Pratiquer» l'écoute d'un morceau de musique met en jeu à la fois la découverte, l'acquisition d'un savoir sur cette musique et l'irruption des affects dans le champ de présence d'un sujet qui doit être capable d'accueillir et de ressentir l'effet passionnel. «Elle m'emporte», «sa musique m'envahit», «il m'avait prise aux tripes», etc. sont des manifestations discursives fréquentes dans le corpus et qui expriment cette compétence esthético-passionnelle. Cette tension entre *découvrir* et *ressentir* se traduit par une logique de programmation, elle-même déclenchée par l'irruption passionnelle pour le sujet. Ces rationalités sémiotiques opèrent de manière non pas successive mais concomitante, elles sont imbriquées entre elles, comme l'illustre le propos suivant tiré du blogue:

*Il aura fallu deux écoutes pour que je retienne instinctivement le refrain... que j'apprécie [logique cognitive]. Tous les matins, je l'écoute dans le métro pour aller bosser, je suis en immersion totale [logique esthétique]!* (Lara, 09-12-2008)

C'est l'opérateur de répétition qui va moduler et modifier l'équilibre et l'articulation de ces deux rationalités, au fil des écoutes. On peut schématiser les grandes phases qui marquent le parcours d'acquisition caractéristique de l'écoute répétée:

*Découvrir / Ressentir → Approfondir → Reconnaître → Retenir → Reproduire → Épouser*

La phase initiale est celle de la découverte d'une musique jusque-là inconnue et marquée par un effet esthético-passionnel sur le sujet. C'est cette phase de découverte qui enclenche la pratique de l'écoute répétée. S'ensuit alors un processus progressif d'appropriation de l'objet musical, fondé sur l'acquisition d'un savoir cognitif et sensible sur la musique en question. À la découverte succède ainsi une phase d'approfondissement consistant à réduire l'écart face à ce «corps étranger», en se familiarisant avec ses traits caractéristiques:

*[...] je n'arrive pas encore à suivre les instruments [...]  
je commence à connaître les paroles et à apprécier la musique  
d'accompagnement.* (Tunk, 12-12-2008; 15-12-2008)

Le processus d'acquisition passe un cap décisif à partir du moment où l'on «retient» des fragments de l'objet musical: «Il aura fallu deux écoutes pour que je retienne instinctivement le refrain» (Lara, 09-12-2008). Dès lors, un autre seuil n'est pas loin, qui voit le sujet capable de restituer le texte-énoncé musical, au moins partiellement:

*Je commence à fredonner My Kinda Girl [de Keziah Jones].*  
(Maryline, 11-12-2008)

*Depuis le temps que je l'écoute maintenant, j'ai tendance à  
fredonner les rythmes quand je l'écoute, même dans le métro!*  
(Camille, 11-12-2008)

Cette phase d'imitation énonciative constitue un seuil, car le sujet-auditeur passe alors d'un procès d'acquisition cognitive à une contagion d'ordre esthétique et sensible. Ces différentes étapes mènent à un seuil de familiarité entre le sujet et l'objet musical, qui sanctionne un degré d'appropriation. Mais ce seuil de familiarité n'épuise pas le cycle de vie de l'écoute répétée. Loin de marquer l'amorce de sa phase terminative, il débouche notamment sur le redéploiement et l'accomplissement de l'effet passionnel, l'interaction avec l'objet musical évoluant souvent vers une forme accomplie de l'ajustement (Landowski, 2005: 77), proche de l'abandon:

*Je relis les paroles de ses musiques. Je les relis encore. Je commence à rentrer dans son monde, son esthétique... Et là je suis emportée. C'est le bonheur absolu.*

(Maryline, 09-12-2008)

À la vérité, ces phases ne constituent que des repères mouvants, aux frontières instables et perméables. Ces phases prennent corps surtout par les tensions modales et phoriques qu'elles génèrent chez le sujet de l'écoute. Comme tout sujet « passionné », chaque phase du cycle de vie de l'écoute mobilise chez lui un dispositif modal particulier, modulé par un certain degré d'intensité et par une étendue spécifique (Fontanille et Zilberberg, 1998: 225-227). Et la répétition régulière joue un rôle central puisque c'est elle qui fait évoluer l'identité modale et passionnelle du sujet par rapport au morceau de musique qu'il écoute.

### III. L'EUPHORIE, SINON RIEN: *parcours modal et phorique du sujet de l'écoute répétitive*

C'est le régime du « coup de foudre » qui semble enclencher l'écoute répétée d'une musique<sup>3</sup>, une sorte d'éclat émotionnel brusque et intense éprouvé presque charnellement par le sujet:

*Le morceau dont je vais parler est un morceau que j'ai découvert par hasard il y a quelques jours et qui dès la première écoute m'a complètement endoctriné! Je devais l'avoir sur mon Ipod depuis quelque temps. Et là, le choc! Une envie de danser comme rarement une nouvelle chanson m'avait donné envie. (Patrick, 06-12-2008)*

*J'écoute Keziah Jones depuis pas mal d'années et là, la première écoute m'a laissée scotchée. J'ai de suite aimé...*

(Maryline, 09-12-2008)

*En ce moment j'ai flashé sur un morceau d'un groupe de hip hop américain: Flobots. Le morceau s'appelle Handlebars.*

*Cela me colle des frissons. (Matthieu, 10-12-2008)*

Cet enclenchement pathémique n'est pas encore modalisé: le sujet ressent soudain une émotion imprévue, un « éclat » qui n'a pas encore le caractère durable et axiologisé d'une passion (Fontanille et Zilberberg, 1998: 212-213). Pourtant, il sait reconnaître d'emblée la valeur de cet éclat émotionnel initial, qui sera le moteur de cette interaction:

*Le morceau accroche tout de suite, la première impression est tout le temps la bonne. (Romain, 10-12-2008)*

*J'ai craqué sur le rythme, première impression: it's fresh, in an old-school kinda way... J'adore l'effet instantanément produit! (Lara, 17-12-2008)*

Le sujet paraît ainsi en « disponibilité émotionnelle », prêt à accueillir les premiers signes du coup de foudre. C'est un sujet modalisé d'abord selon le savoir être, prompt à reconnaître et à authentifier la « vérité » de l'éclat affectif qu'il éprouve. Autrement dit, le processus d'écoute répétée s'enclenche à partir d'une révélation initiale: « Quand j'écoute une musique pour la première fois, je sais si elle me plaît ou pas » (Tunk, 23-01-2009). Cette révélation émotionnelle initiale bouscule la logique narrative de la quête et du manque: le sujet de l'écoute part d'un état euphorique réalisé, préalable à tout procès d'acquisition et d'appropriation de l'objet musical. À partir de la conséquence (l'effet émotionnel), il va chercher soit à approfondir, soit à reconstituer ce qui y conduit, en répétant les écoutes, articulant ainsi, dans un fonctionnement rétrospectif, logique de la programmation et logique de la passion. Mais à cet éblouissement de la révélation initiale peut succéder une prise de conscience de l'écart à combler pour réellement connaître cet objet musical, qui modifie l'orientation modale du sujet-auditeur en un savoir ne pas savoir ou savoir ne pas pouvoir. En effet, il est conscient de tout ce qui le sépare encore d'une connaissance intime du morceau pour lequel il a ressenti ce choc qui ne trompe pas:

*J'ai de suite aimé. Mais j'ai de suite ressenti autre chose dans cet album. Je n'ai pas pu « entrer » immédiatement dedans; je ne savais pas comment entrer dans ce monde.*

(Maryline, 09-12-2008)

*Je n'arrive pas encore à suivre les instruments.*

(Tunk, 12-12-2008)

*Ce qui est marrant, c'est que je n'arrive absolument pas à retenir ou fredonner ce morceau, mais dès que je l'entends, j'adore. (Camille, 15-12-2008)*

Le sujet de l'écoute éprouve là la « résistance » de l'objet musical, à travers sa complexité ou simplement sa nouveauté. La répétition volontariste des écoutes

constitue alors le contre-programme mis en œuvre pour venir à bout de cette résistance: plus j'écoute ce morceau, mieux je le maîtrise. Mais cette écoute volontariste est aussi sous-tendue par la logique plus sensible de l'ajustement: le sujet est en état de disponibilité pour « rentrer » dans le morceau, attentif aux moindres détails au fil des écoutes. C'est en effet un sujet persévérant, animé par le vouloir faire, qui prend le relais, la conscience du ne pas savoir se traduisant par une augmentation du vouloir:

*Je me suis assise et j'ai réécouté une deuxième fois, une troisième... J'écoute encore.* (Maryline, 09-12-2008)

*Ça commence souvent par la radio. Le morceau accroche tout de suite [...]. Et là, on passe à la recherche: souvent sur Internet pour se renseigner; mais assez peu sur les plateformes de musique (Myspace), plutôt les sites spécialisés.*

(Romain, 10-12-2008)

Cette volonté d'acquérir une connaissance intime de l'objet musical fait de l'expérience d'écoute avant tout un faire adaptatif, le sujet mettant tout en œuvre pour s'ajuster à celui-ci. En acquérant une durée par l'itération des écoutes et une étendue par la pénétration progressive du morceau, l'éclat émotionnel « localisé » au départ se déploie et se constitue alors en dimension passionnelle (Fontanille et Zilberberg, 1998: 227). C'est en quelque sorte la phase d'accomplissement pour le sujet, vibrant à l'unisson de l'objet musical: « Dès que je l'écoute c'est le bonheur. Je connais chaque passage, je les attends. La musique m'emporte alors littéralement. Je ne suis plus là » (Maryline, 10-12-2008).

Ce qui frappe dans ce processus d'appropriation progressive d'une musique, c'est ce régime de « programmation passionnelle » qui semble y prévaloir. À partir de la révélation initiale, chaque écoute vise en effet d'abord à reproduire l'éclat émotionnel ressenti et ce, de manière prévisible et régulière: « Je connais chaque passage, je les attends. La musique m'emporte alors littéralement » (*ibid.*); « Je connais chaque son, je les attends » (Stéphane, 11-12-2008). C'est là une caractéristique importante qui motive la pratique d'écoute répétitive: l'attente du retour « d'événements passionnels » programmés, anticipés. Le simulacre énonciatif qui consiste à pouvoir fredonner des

fragments plus marquants, comme le refrain, manifeste l'importance du rôle joué par ce plaisir reproductible et sans surprise (« Je les fredonne [...], je connais chaque passage, je les attends »). Avec l'écoute régulière, on se trouve dans la situation singulière de pouvoir, dans une certaine mesure, programmer et reproduire les événements émotionnels. L'idéal de maîtrise propre à la logique de programmation (Bertin, 2003: 24) se voit ainsi combiné de manière inattendue avec l'irruption des émotions et des affects. On est tenté ici de voir se profiler l'ébauche d'une *semiosis* de la pratique de l'écoute musicale: la répétition de l'écoute, sur le plan de l'expression, s'articulant avec la reproduction de l'effet pathémique pour le sujet, sur le plan du contenu. Cette logique de programmation passionnelle ébauche ainsi une correspondance avec une autre passion, la passion amoureuse où chaque retrouvaille mêle émotions attendues et connaissance plus intime.

Ce plaisir prévisible et reproductible n'épuise pas l'expérience d'écoute régulière; il doit s'articuler avec une attente de découverte et une volonté de connaissance plus intime du morceau à chaque écoute, mettant ainsi en tension *reconnaître* et *découvrir*. Nous allons maintenant y revenir.

#### IV. RESENTIR ET DÉCOUVRIR:

*un couple à l'épreuve de la répétition*

À l'évidence, la répétition régulière des écoutes agit sur la disposition modale et passionnelle du sujet par rapport à l'objet musical, mais dans quels termes? Et l'usure rapide est-elle l'unique horizon de cette pratique répétitive? La répétition est, comme on l'a dit, un opérateur sur le plan de l'expression qui module les grandeurs esthético-passionnelles et cognitives saisies par le sujet sur le plan du contenu. Les deux rationalités cognitive et passionnelle, au cœur de cette pratique, sont les deux axes qui subissent des jeux de tension et de détente variables au fil des écoutes. La sémiotique tensive offre là un bon cadre pour appréhender ces variations, à travers les schémas de tension. Un schéma de tension est le fruit du lien entre l'appréhension cognitive et l'appréhension sensible d'un discours (Fontanille, 1998: 102-103) ou de toute autre pratique signifiante.



L'expérience sémiotique du sujet-auditeur est, elle, structurée par la tension permanente entre les deux axes que sont l'intensité phorique et passionnelle et le déploiement cognitif et praxique (l'acquisition du morceau par l'accumulation des écoutes). Cette matrice permet de rendre compte des évolutions de l'expérience d'écoute, à partir de quelques schématisations qui se dégagent de la pratique telle qu'elle est vécue par les participants à l'étude. Ces schématisations n'ont donc aucunement la prétention de modéliser et de refléter de manière exhaustive le devenir de l'expérience d'écoute. Il s'agit plutôt de schématiser les tendances les plus saillantes, qui ébauchent les bases d'une première typologie.

Ce qui apparaît tout d'abord, c'est que l'intensité émotionnelle ne décline pas fatalement, comme on pourrait le supposer, à mesure de l'accumulation des écoutes et du degré de connaissance du morceau. Ainsi, on constate que le choc émotionnel initial éprouvé par le sujet est suivi par un déploiement quantitatif (découverte et acquisition progressive de l'objet musical, accumulation des occurrences d'écoute), sans pour autant perdre de son intensité. L'éclat phorique se maintient et perdure au fil des écoutes :

*Depuis le temps que je l'écoute, maintenant, j'ai tendance à fredonner les rythmes quand je l'écoute, même dans le métro! Pour l'instant je ne m'en lasse pas! (Camille, 11-12-2008)*  
*Pour ma part, je connais maintenant le morceau que j'ai choisi par cœur, je ne découvre plus rien, mais je ne m'en lasse pas pour autant! Je l'adore et je ne pense pas que celui-ci sera éphémère! (Patrick, 24-12-2008)*  
*C'est vrai que je n'ai pas l'impression de découvrir de nouvelles approches en l'écoutant. Je l'aime toujours autant, je ne m'en lasse toujours pas. (Stéphane, 28-12-2008)*

Sur un plan aspectuel, l'épuisement cognitif de l'objet au fil des écoutes (terminatif) va de pair avec le maintien duratif de la tension affectivo-passionnelle du sujet. En termes de dispositif modal, l'acquisition réalisée du savoir n'épuise donc pas le vouloir du sujet. Dans cette configuration, la répétition n'entraîne pas la « démodalisation » du sujet par rapport à l'objet de la pratique. Il s'agit de la schématisation tensile la plus prégnante, qu'on appellera schéma de la persistance.

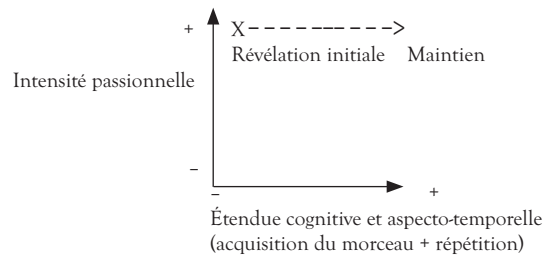


Figure 1 : Schéma de la persistance

Ce schéma de persistance connaît une variation. Car il arrive aussi que l'éclat émotionnel initial, au fil des écoutes et de l'appropriation du morceau de musique, se diffuse à l'ensemble de l'objet musical et produise ainsi un accroissement de l'intensité passionnelle pour le sujet au fur et à mesure du déploiement.

*Et il y a les morceaux où il y a une véritable créativité artistique et musicale [...] et ceux-là je peux les écouter toute ma vie sans m'en lasser s'ils me correspondent. Les sensations deviennent de plus en plus profondes à chaque écoute; le moindre son me fait immédiatement vibrer. (Maryline, 23-12-2008)*

Ainsi, la familiarité avec un morceau apparaît comme un seuil et une épreuve, qui peuvent déboucher sur une augmentation de la valeur passionnelle du morceau :

*Quand le morceau devient complètement familier, c'est que la découverte est totale; je le fredonne; dès que je l'écoute c'est le bonheur [...]. La musique m'emporte alors littéralement. Je ne suis plus là. (Maryline, 10-12-2008)*

En somme, plus on « pratique » le morceau de musique, plus on lui trouve de qualités et de valeur. Une fois réalisé l'épuisement de la découverte, l'interaction répétée transforme l'intensité de l'affect en sentiment plus profond et généralisé, sans perdre de sa force. C'est le schéma de la bonification.

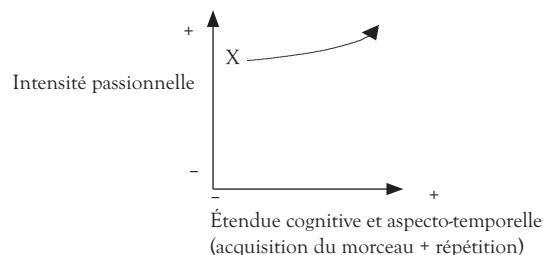


Figure 2 : Schéma de bonification

Une autre schématisation du devenir de l'écoute émerge, sans pour autant qu'on puisse juger de son poids dans le champ de cette pratique. Il s'agit d'un processus plus prévisible où l'intensité émotionnelle initiale se consume et décline au fur et à mesure que progressent l'acquisition du morceau et la répétition des écoutes. La musique est comme « consommée » à chaque écoute, sans calcul et sans modération, et sa valeur modale et passionnelle, étant comme une ressource limitée et périssable, diminue en proportion de son utilisation. Ainsi, après « le coup de foudre musical » et « la réécoute en boucle à satiété »,

[...] la chanson de Radiohead que j'avais choisie pour l'étude a commencé à m'agacer (l'impression brutale de ne plus entendre un chant mais un geignement!)  
(Sophie, 26-12-2008; 18-01-2009)

Il en va de même pour Lara:

Tous les matins, je l'écoute dans le métro pour aller bosser [Beautiful Emily, de Keziah Jones], je suis en immersion totale! [...] Par contre, le morceau en écoute actuellement ne me procure plus beaucoup de sensations, d'impressions... Je suis lassée. (09-12-2008; 17-12-2008)

Ce processus définit un schéma de dilapidation, dans le sens où l'on épuise par l'usage répété une richesse disponible au départ.

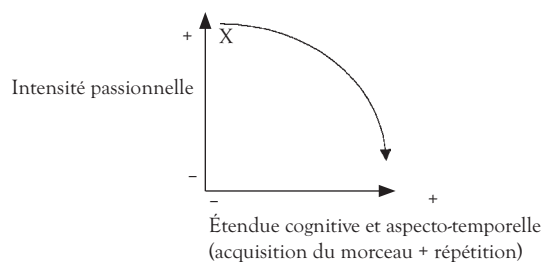


Figure 3 : Schéma de dilapidation

Enfin, on peut mentionner une dernière schématisation, *a priori* assez évidente du point de vue du présupposé culturel de la nécessaire éducation au goût et à l'expérience esthétique, qui curieusement s'est peu actualisée dans le cadre du corpus. Dans ce schéma, c'est l'augmentation de la connaissance et l'accumulation des écoutes qui révèlent progressivement la valeur passionnelle pour le sujet:

Je commence à connaître les paroles et à apprécier la musique d'accompagnement. [...]

Cette voix... Une vraie performance artistique. [...]

Il y a une vraie recherche musicale qu'il s'agit d'apprécier. Je vous donne tous ces détails pour vous expliquer que je ne m'en lasserai pas. (Tunk, 15-12-2008; 17-12-2008; 22-12-2008)

La répétition régulière permet d'appriivoiser l'objet musical et, en le connaissant mieux, de se donner toutes les chances de « finir par l'aimer », comme on l'aurait dit de certains mariages de raison, modalisés selon le *vouloir vouloir* pour atteindre un état affectif final fixé à l'avance (« [...] soit il me faut quelques écoutes pour pouvoir l'apprécier » (Caroline, 07-12-2008). Appelons-le schéma d'appriivoisement.

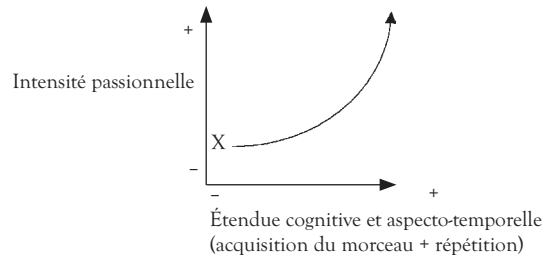


Figure 4: Schéma d'appriivoisement

## V. CONDUITES STRATÉGIQUES FACE AU SEUIL DE LASSITUDE

L'écoute répétée a ceci de singulier que, à la différence d'autres pratiques répétitives, elle implique toujours un sujet fortement modalisé et passionné. Hormis les situations d'écoute imposée (radio ou autre), chaque séquence d'écoute met en jeu un sujet du *vouloir*, qui fait un choix conscient, et qui est en attente du retour de « l'événement » esthésico-passionnel. Il y a toujours une tension et une disponibilité qui l'animent. C'est sans doute pourquoi cette pratique ne se transforme pas en habitude (prise ici au sens d'un comportement ou d'une situation prévisibles, qu'on finit par accomplir de manière machinale et sans investissement phorique). On se familiarise avec une musique au fil des répétitions, mais on ne l'écoute pas par habitude. La véritable menace à affronter pour le sujet, c'est non pas l'aphorie de l'habitude qui s'installe, mais plutôt l'émergence de la lassitude, porteuse de dysphorie et de démodalisation:



*Par contre, le morceau en écoute actuellement ne me procure plus beaucoup de sensations, d'impressions... Je suis lassée.*  
(Lara, 17-12-2008)

*Rien ne me surprend plus vraiment et effectivement, comme le disait Lara, cela commence à me lasser voire à m'agacer.*  
(Emmanuelle, 18-12-2008)

Le sujet, en tant qu'observateur de sa propre pratique, est ici attentif à ses évolutions et à la lassitude qu'il éprouve. La lassitude agit comme un seuil d'alerte qui empêcherait l'écoute répétée d'évoluer en habitude passive et en pure programmation, ou de dégénérer en figures passionnelles dysphoriques comme le « dégoût », « l'écoeurement », « l'agacement ».

Confronté à cet horizon plus ou moins proche de la lassitude, on développe des conduites stratégiques d'adaptation, face à cette « menace dysphorique » qui rompt le charme *addictif* de la répétition. Ces conduites visant à virtualiser la menace de lassitude, ou à en atténuer les effets, reposent essentiellement sur des modulations de la répétition. On peut moduler le rythme auquel se produisent les occurrences d'écoute (rapproché, espacé), en affectant à ces modulations du rythme un aspect plus ou moins durable. En croisant ces deux niveaux rythmique et aspectuel, on obtient un « réseau » de valeurs graduées sur deux dimensions (Fontanille et Zilberberg, 1998 : 49), qui rend compte des principales options prises par les sujets pour éviter la lassitude.

Une première attitude stratégique se dégage, fondée sur l'anticipation de « l'usure » et de l'affaiblissement du morceau de musique. Elle consiste à restreindre la fréquence des répétitions dès le départ, afin de gérer avec parcimonie le « capital » esthésico-passionnel du morceau en question pour le faire durer. L'auditeur procède en quelque sorte à un calibrage de son rythme d'écoute, qui relève d'une logique de programmation : « Ensuite je n'abuse pas trop de la réécoute, de peur d'user le morceau trop vite » (Romain, 10-12-2008). Pour d'autres, la limitation du rythme des écoutes intervient de façon plus soudaine et ponctuelle, lorsqu'ils réalisent que l'attrait et la valeur passionnelle commencent à décliner. Ils ajustent alors leur pratique et diminuent la fréquence des répétitions, afin de prolonger la durée de vie du morceau :

*Effectivement, quand j'aime une musique et que je me vois de moins en moins l'écouter, je n'insiste pas, au risque de ne plus l'aimer du tout !* (Camille, 10-01-2009)

*Par contre, sentant que je vais me lasser (moins d'attention, premiers défauts...), je ménage tout d'abord le titre en l'écoulant un peu moins pour ne pas le tuer trop vite.*  
(Patrick, 16-01-2009)

On parlera d'une conduite fondée sur l'espacement des écoutes. Cette diminution du rythme de répétition peut s'accompagner d'une augmentation de l'intensité de présence du sujet à chaque séquence d'écoute, autre variante stratégique de l'espacement pour maintenir l'attrait et repousser la lassitude :

*[...] ensuite si l'habitude s'installe, le désamour vient vite ; donc le morceau que j'ai choisi pour ce blogue, je l'écoute moins souvent, mais avec plus d'attention encore, en essayant au maximum de profiter des sensations physiques qu'il me procure...* (Françoise, 19-01-2009)

Mais on peut également prévenir la lassitude de manière plus radicale. C'est l'autre attitude, largement représentée, qui réside dans l'interruption du cycle d'écoute, laquelle est modulée par un aspect plus ou moins définitif. Cette interruption volontaire peut prendre une forme brutale et durable : « Quand il n'y a plus d'*addiction*, je cesse de l'écouter. La plupart du temps très brutalement » (Matthieu, 06-02-2009). Une conduite qui s'apparente à un abandon, lucide et sans regret, car il apparaît comme la seule option pour « se quitter » avant que le processus de dégradation ne soit engagé. À ce titre, cette conduite relève aussi d'un programme de préservation. Mais la plupart du temps, cette interruption est ponctuelle et prend la forme d'une suspension temporaire. Cette suspension des écoutes rompt aussi la progression du « cycle de vie » du morceau et préserve ainsi sa valeur, offrant la possibilité d'une réactivation différée de l'effet passionnel, au gré de retrouvailles « accidentelles »<sup>4</sup> avec le morceau :

*J'arrête de l'écouter purement et simplement mais après plusieurs mois, il m'arrive de le redécouvrir en le réécoulant par hasard.* (Maryline, 18-01-2009)

*J'ai donc cessé net de l'écouter mais je pense que je la retrouverai avec plaisir dans quelque temps.*  
(Sophie P., 18-01-2009)

*Je passe à autre chose et je le retrouve généralement avec beaucoup de plaisir à un autre moment, parfois même quelques années plus tard. (Sophie, 30-01-2009)*

La préservation de la valeur se fait au prix de la privation, voulue, et de la disparition même du morceau de l'horizon d'attente du sujet. Le schéma suivant formalise le réseau interdépendant de ces conduites stratégiques face à la lassitude :

Les stratégies pour contrer la lassitude de l'écoute répétée

|                             | <i>Durative</i> | <i>Ponctuelle</i> |
|-----------------------------|-----------------|-------------------|
| <i>Rétention/Limitation</i> | Calibrage       | Espacement        |
| <i>Interruption</i>         | Abandon         | Suspension        |

Ces différentes conduites montrent bien, sous diverses formes, le refus de « l'habituation » à un morceau de musique, alors même qu'on décide de l'écouter régulièrement. On voit là encore toute l'ambivalence de la répétition pour l'auditeur, facteur d'accentuation et de déploiement de la valorisation esthético-passionnelle du morceau, et facteur d'épuisement de cette même valorisation. Une autre dimension caractéristique de l'écoute répétée mérite à présent d'être abordée, qui elle aussi semble jouer un rôle dans la « durée de vie » d'un morceau.

## VI. UNE PRATIQUE ENTRE PRÉSENCE ET ÉVASION

L'écoute musicale du quotidien est bien souvent une pratique seconde, qui se superpose et s'articule avec une pratique première<sup>5</sup>, telle que conduire, travailler, cuisiner, ranger, etc. :

*Tous les matins je l'écoute dans le métro pour aller bosser.*  
(Lara, 09-12-2008)

*Je les chante sous ma douche. (Maryline, 11-12-2008)*

*J'ai réécouté l'album, mais pas de manière totalement active, je faisais autre chose en même temps. (Sophie, 08-12-2008)*

Ainsi l'écoute est-elle parfois brouillée par sa concomitance avec la pratique concurrente. Mais, le plus souvent, l'articulation avec une autre pratique se fait au bénéfice de l'écoute musicale. La pratique première tend à passer en toile de fond, car elle relève davantage de l'habitude, par les comportements routiniers, voire automatisés, qui la constituent.

Quand on fait la vaisselle ou qu'on accomplit un trajet quotidien, la prévisibilité et la maîtrise de la pratique dans laquelle on est engagé virtualisent en quelque sorte la présence du sujet à cette action. On est là sans être là. Cette pratique n'est alors qu'un support, un contexte créant les conditions d'une présence intense du sujet à l'écoute musicale – « avec la musique dans le métro, je suis plongée dans mon univers » – qui, elle, suscite des attentes thymiques transformées à chaque nouvelle actualisation.

Pourtant, cette intensité de la présence du sujet à sa pratique d'écoute actualise en même temps un autre plan d'existence du sujet, à travers un mécanisme de débrayage enclenché par l'engagement même du sujet dans son écoute. Chaque séquence d'écoute est en effet marquée par une sorte d'embrayage esthétique du sujet – « Je vibre » ; « Je suis emportée » ; « La musique m'emporte alors littéralement » –, mais qui s'accompagne d'un triple débrayage temporel, spatial et actoriel qui projette le sujet énonciataire hors de la situation d'écoute et hors de l'énoncé musical. La présence sensible intense du sujet à la situation d'écoute projette celui-ci dans le même temps vers d'autres situations, d'autres lieux et d'autres personnes :

*Mes petites histoires personnelles me reviennent à l'esprit à chaque passage du morceau. (Tunk, 15-12-2008)*

*Du coup je pense à l'Afrique (que je connais) à chaque écoute.*  
(Françoise, 15-12-2008)

*L'écoute de l'album me rappelle le film et les situations/scènes que j'ai moi-même parfois vécues dans la vraie vie.*  
(Camille, 10-12-2009)

*Cela me rappelle le Mali, Tounk, notre voyage.*  
(Maryline, 16-12-2008)

Cette capacité de la musique à faire surgir des évocations personnelles est bien connue et chacun a pu l'éprouver à maintes reprises. Mais elle présente un intérêt particulier dans le contexte de l'écoute répétitive. La multiplication des plans d'expérience pour le sujet, à travers les débrayages, constitue des ressources nouvelles pour l'écoute du morceau qui semblent ainsi retarder l'apparition de l'usure et de la lassitude. À ces plans d'existence de l'écoute musicale s'en ajoute un autre, qui est celui de l'artéfact

énonciatif lorsque le sujet-auditeur tente de reproduire le morceau en le fredonnant ou en le répétant dans sa tête. De même qu'on atténue sa présence à la pratique première en s'absorbant dans l'écoute musicale, on se soustrait aussi à la répétitivité du texte-énoncé musical en se projetant hors de sa sphère par les débrayages, tout en générant en permanence des simulacres énonciatifs plus ou moins fidèles du morceau. Cette circulation du sujet et cette articulation sans cesse renégociable entre les différents niveaux d'existence de l'interaction musicale sont autant de variations sur un même thème qui peuvent contribuer à entretenir la flamme ou à retarder son déclin.

## VII. DE L'ÉCOUTE ITÉRATIVE AU FLUX CONTINU

L'observation de cette pratique répétitive amène enfin à s'interroger sur la nature même de cette répétition. Car, certes, c'est l'accumulation des écoutes qui est l'opérateur principal des transformations et des modulations qui affectent le sujet. Mais la répétition elle-même des occurrences d'écoute est sujette à des variations qui affectent la dimension aspecto-temporelle, et en particulier le *tempo* de la répétition. Très vite, en effet, on constate que le *tempo* des occurrences d'écoute s'accélère, dès lors que se produit l'éclat émotionnel initial. Le cycle discontinu des écoutes évolue vers des itérations de plus en plus rapprochées et prend la forme d'une sorte de flux continu, puisque les intervalles entre les occurrences d'écoute s'amenuisent jusqu'à disparaître. C'est le phénomène de «l'écoute en boucle»:

*En général j'écoute en boucle jusqu'à ce que je sois totalement emportée. Je peux passer la journée à écouter en boucle.*

(Maryline, 13-12-2008)

*Je l'écoute en boucle depuis quelques semaines.*

(Camille, 11-12-2008)

*Je me procure la chanson au plus vite pour l'écouter et la réécouter en boucle jusqu'à satiété!* (Sophie P., 26-12-2008)

Cette création d'un flux continu est en outre renforcée par la pratique du simulacre de restitution, déjà évoquée, qui consiste à fredonner entre les séquences d'écoute. Ce *tempo* et ce caractère duratif des répétitions semblent dépasser singulièrement ceux des autres pratiques répétitives, telles que les

habitudes, les rituels ou même les routines; lesquelles, en effet, s'actualisent en continu, sans intervalle entre les occurrences de la pratique? Même les médias d'information en continu, tel CNN, supportent mal une telle fréquence de répétition du même fragment d'information, comme l'a montré Andrea Semprini (2000: 67-68). Loin de vider l'objet musical de son sens et de sa valeur, l'accélération du *tempo* de la répétition tend même à renforcer l'ajustement esthésique et sensible du sujet aux modulations les plus fines du morceau écouté. On est totalement «dedans», comme on dit couramment.

Au fur et à mesure que les séquences d'écoute évoluent vers un flux continu, la pratique d'écoute semble s'autonomiser de plus en plus et former un niveau d'existence à part entière qui se détache des autres pratiques et qui tend à les «virtualiser» du point de vue de la présence du sujet. D'une certaine manière, l'emballement du *tempo* des répétitions semble traduire, sur le plan de l'expression, «l'emballement passionnel» du sujet sur le plan du contenu, c'est-à-dire son euphorie et son enthousiasme grandissants. Le *tempo* devient frénétique, et ce flux continu de répétitions sans intervalle n'est pas sans rappeler le vertige du tournoiement propre à certains jeux ou à la danse, définis par Caillois (1967: 67) comme *l'ilinx*, qui semble mettre le sujet de l'écoute dans un état de transe un peu hypnotique. Cet emballement produit une sorte d'ivresse: on écoute en boucle, sans savoir quand ni comment s'arrêter, pris volontairement dans une sorte de fuite en avant qui semble «détacher» l'écoute des autres pratiques engagées.

Ainsi, cette accélération du *tempo* valorise la répétition en tant qu'opération porteuse de sens et de valeur en elle-même et suggère de revenir sur son rôle dans le processus de *semiosis* que constitue cette pratique d'écoute. Il ressort, en effet, que ce n'est pas seulement l'accumulation des occurrences qui fait évoluer la disposition modale et passionnelle du sujet de l'écoute. Le *tempo* et le rythme sont comme des exposants qui modulent profondément la répétition et affectent l'évolution phorique et modale du sujet. L'écoute répétée ne consisterait donc pas exactement en une forme répétée à l'identique qui

produit des contenus différents pour le destinataire, à l'instar de ce que Deleuze formulait comme « le mystère de l'habitude ». On se trouve en réalité face à des modulations, sur le plan de l'expression, de la forme répétée (au niveau du *tempo* et de la durée de la répétition) de la forme musicale, qui font varier les contenus saisis par le sujet-auditeur.

## CONCLUSION

Loin de l'éblouissement de l'événement esthétique unique, la pratique de l'écoute répétée incarne pourtant une forme singulière de résistance à la « désémantisation » du quotidien. Pratique répétitive certes, mais pratique fondée sur une quête permanente, quête de valeur émotionnelle toujours renouvelée. Parmi les couches que forment les pratiques quotidiennes, souvent teintées d'accoutumance puis d'automatisme, celle de l'écoute répétée se caractérise par l'espoir et l'attente qui animent le sujet à chaque occurrence et par l'intensité affective qui est en jeu – malgré ou à cause de la dimension répétitive. La promesse d'éternel retour liée à la « programmation passionnelle » définit le caractère *addictif* de l'écoute répétée. Ressort de l'euphorie en même temps que sa propre limite, la répétition s'impose ici comme l'instrument privilégié de la construction de la valeur pour le sujet. Et, au fil des écoutes, le sujet épouse un peu plus les formes de l'objet musical et assume un peu moins les autres pratiques engagées. Dans cette relation répétitive mais exigeante, on cherche à se connaître intimement et toujours à se surprendre, jamais à s'habituer. Une ambition de couple, en somme.

## NOTES

1. Les indications sur le profil de chaque participant à l'étude, ainsi que les consignes et les questions introduites par l'auteur sont disponibles sur le blogue à l'adresse suivante : <http://changededisque.wordpress.com/>. Voir notamment le lancement du blogue intitulé « C'est parti », en cliquant sur « 17 commentaires » (page consultée le 3 mai 2010).
2. Voir Landowski (2004: 135-136), mais aussi Fontanille (2001) : l'auteur y définit notamment l'objet « patiné » comme surface d'inscription porteuse de la mémoire figurative de ses différents usages. À l'inverse, le phénomène de l'usure et de la patine est ici déplacé de l'objet en tant que surface d'inscription au sujet de la pratique qui devient lui-même « surface d'inscription », portant les traces perceptives, phoriques et modales des interactions répétées avec l'objet musical. Le sujet-auditeur serait ainsi « patiné » par les usages répétés de son objet.
3. Il va de soi que le coup de foudre initial ne s'applique pas à tous les types d'écoute. Des types musicaux, comme le jazz ou certaines musiques contemporaines par exemple, ne suscitent pas l'euphorie mais la dysphorie à la première écoute. Elles peuvent laisser d'abord le sujet dans le désarroi total et exiger de lui qu'il se modalise en sujet « travailleur » et très peu « jouisseur » au début du parcours d'acquisition.
4. C'est-à-dire des retrouvailles non programmées, qui relèvent de ce qu'Eric Landowski définit comme le régime de l'accident, fondé sur l'aléa et le hasard (2005: 72).
5. Précisons là encore que cette articulation de l'écoute musicale avec une autre pratique ne s'applique pas à tous les types d'écoute. Il existe des écoutes exclusives, telles que l'écoute des mélomanes ou l'écoute « identitaire » et fanatique de l'adolescent sur son lit, qui ne s'accompagnent d'aucune autre activité.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERTIN, E. [2003] : « Penser la stratégie dans le champ de la communication. Une approche sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 89-90-91. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=70> (page consultée le 3 mai 2010).
- CAILLOIS, R. [1967] : *Des jeux et des hommes*, Paris, Gallimard.
- FONTANILLE, J. [1998] : *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ;
- [2001] : « La patine et la connivence », *Protée*, vol. 29, n° 1, 23-35 ;
- [2006] : « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficacité et optimisation », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 104-105-106, 13-75 ;
- [2008] : *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, A. J. [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- LANDOWSKI, E. [2004] : *Passions sans nom*, Paris, PUF ;
- [2005] : « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-102-103, 8-100.
- PARRET, H. [1998] : *Le Sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- SEMPRINI, A. [2000] : *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, Paris, Éd. du CNRS.
- SZENDY, P. [2008] : *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit.

# LES RÉGIMES RÉPÉTITIFS DE L'ACTE DE MÂCHER: ENTRE EXACERBATION ET AMUÏSSEMENT

DIDIER TSALA EFFA

Cet article participe d'un projet global dont le but est de poser un regard sur le fait répétitif en tant que forme sémiotique et la façon dont il se manifeste dans nos usages et à travers nos pratiques; quelles articulations, quelle structure canonique? Une manière de procéder serait de partir de discours construits, quels qu'ils soient, et de tenter d'y retrouver différents modes d'existence du fait répétitif, les plus manifestes ou les plus spécifiques. Le résultat reviendrait à établir un système du fait répétitif, intrinsèque à ces discours. Une autre manière serait de se risquer à la construction d'une théorie générale, en partant de virtualités existantes pour en élaborer les principes de fonctionnement. Nous avons choisi de procéder par une approche lexico-sémantique, en partant de la définition de base du dictionnaire. Il s'agit pour nous d'une précaution méthodologique, afin d'obtenir de façon ramassée ce qu'il serait fastidieux de construire sur un plus long terme. La lexicalisation n'est pas un phénomène second des configurations. Elle prend appui, effectivement, sur les usages et se construit à partir de choix et d'exemples qu'on observe dans la pratique discursive. Pour une grande part, elle peut donc être considérée comme un condensé des discours construits, faute de pouvoir établir un corpus plus exhaustif.

Pourquoi le verbe mâcher? Notre point de départ est tout aussi économique. De toutes les activités humaines, s'il est un acte qui traduit par sa manifestation même l'idée de répétition, c'est bien l'acte de mâcher; un acte mécanique, souvent pulsionnel, opéré de façon plus ou moins consciente, mais aussi une pratique socialisée. En partant de ces considérations préalables, nous pensons pouvoir isoler un corpus de règles types qui permette d'expliquer, sans doute différemment, de quelle manière l'acte répétitif fonctionne en tant que forme sémiotique. Après avoir exploré la définition du verbe mâcher en termes de configuration lexico-sémantique, nous interrogerons notamment les principes structurants de l'acte de mâcher comme acte mécanique, puis les principes qui le justifient parfois en tant qu'acte maîtrisé, orienté vers un but. Quel éclairage ces principes jettent-ils sur l'élaboration des conditions de description de l'acte répétitif en tant que forme sémiotique? Telle sera notre démarche.

## DÉFINITION LEXICALE ET CONFIGURATION

*Le Petit Robert* présente le verbe mâcher sous trois segments définitionnels dont nous pouvons retenir les caractérisations suivantes:

- un acte performantiel, rythmique: « 1. Broyer, écraser avec les dents, par le mouvement des mâchoires, avant d'avaler. Mâcher du pain, de la viande → mastiquer;
- un mouvement aspectuel: « 2. Triturer longuement dans sa bouche (une substance non comestible qu'on rejette). Mâcher du bétel, du tabac (→ chiquer). Mâcher du chewing-gum. Spécialt Papier mâché. Fig. → Remâcher»;
- une modalité d'effectuation: « 3. Couper sans faire une section nette, en déchirant. Lame mal aiguisée qui mâche le bois». (1993: 1318)

#### MÂCHER COMME EXACERBATION D'UN ACTE RÉPÉTITIF

Le premier segment projette la perspective d'une opération processuelle. Le verbe mâcher est envisagé comme une phase intermédiaire en vue d'une action complémentaire. En tant que tel, il amorce et accompagne un mouvement orienté vers un but. On suppose un changement d'état qui devrait se justifier en conséquence par la capacité et l'efficacité d'une instance opératrice (objet/sujet) à agir sur l'objet de transformation. Il y a quelque chose à transformer et l'acte de mâcher y conduit par ce fait. Il opère ainsi comme un fait de performance.

Toutefois, le détail de la définition attire l'attention sur une particularité syntaxique de cet acte. Alors qu'on s'attendrait à un acte unique ou alors à des actes consécutifs, nettement identifiés, trois séquences de degrés opérationnels différents sont mises à contribution: l'action directe et immédiate des dents sur l'objet à transformer, l'action du mouvement des mâchoires sur les dents et la *précédence* à l'ingurgitation sur ce mouvement des mâchoires. Or, malgré cette succession, les relations entre ces séquences ne sont pas des relations de consécution simples, comme on en a l'habitude avec les formes de performance processuelle où, pour parvenir à son objet, le sujet est amené à diversifier ses actions, les unes faisant suite aux autres, en les introduisant au fur et à mesure.

Les relations entre ces séquences laissent voir une forme de structuration qui, d'une séquence à l'autre, déploie un jeu interactionnel peu banal. Quatre instances actantielles sont en considération: les dents, le mouvement (des mâchoires), les mâchoires en tant que telles et la *précédence* de l'ingurgitation.

Les dents d'abord. Alors que, vis-à-vis de l'objet à transformer, les dents apparaissent comme sujet opérateur, s'exerçant directement sur la matière, on observe que cette fonction, par ailleurs, ne leur est associée que du fait exprès du mouvement des mâchoires. Ainsi, les dents se trouvent alors d'un autre côté et quasi rétrogradées à une fonction purement instrumentale. Sujet opérateur vis-à-vis de l'objet à transformer, les dents combinent d'autre part un statut de «sujet délégué».

Ensuite, le mouvement des mâchoires. Le premier constat est leur indéfinition à l'intérieur des séquences. On pourrait imaginer raisonnablement que ce mouvement est le fait d'une intentionnalité qui serait celle d'un mâcheur indiqué. Mais la définition du dictionnaire met l'accent uniquement sur leur effet opératoire, une simple mécanique, dirons-nous. Or, nous avons souligné le statut subjectif de ce mouvement vis-à-vis des dents. À l'image des dents, on observe aussi une dualité du mouvement des mâchoires en tant qu'instance actantielle, à la fois en position subjectale vis-à-vis des dents et en même temps en position de non-sujet, sans intentionnalité.

Quant aux mâchoires elles-mêmes, si on comprend qu'elles servent de support au mouvement qui conduit à l'exécution de l'action des dents sur la matière, à l'inverse de celles-ci, situées en aval du mouvement, sujet opérateur et délégué, elles se situent quant à elles en amont. Leur position actantielle est celle d'un dispositif, c'est-à-dire d'une modalité, qui permet le mouvement (position objectale, instrumentale) et par lequel l'existence même du mouvement est possible en tant qu'effet opératoire (position subjectale).

Enfin, la *précédence* de l'ingurgitation. Il ne s'agit pas directement d'une instance actantielle, comme on le voit. La *précédence* de l'ingurgitation opère comme la condition contractuelle qui encadre les relations actantielles à l'intérieur des quatre séquences. C'est elle qui, par ses contraintes, leur donne sens. Or, cette *précédence* se présente structurellement comme une condition suspensive. En somme, loin de préciser un objet effectif et butoir pour l'acte de mâcher et les différentes actions qui s'y rattachent, elle les maintient



à une stricte phase intermédiaire, pour autre chose qui devra commencer ultérieurement. En tant que telle, nous pouvons en tirer de façon canonique une première forme sémiotique de l'acte de mâcher.

Suite aux jeux interactionnels observés, avec cet encadrement contractuel, c'est clairement de la construction d'une instrumentalisation qu'il est question. Pour chaque séquence, nous avons à l'œuvre deux principes interactionnels, un principe de «subjectalisation» et un principe d'«objectalisation». L'interaction entre les instances actantielles tend à créer une relation de subordination du premier sur le deuxième. Les dents en position de sujet opérateur sont subordonnées au mouvement des mâchoires; le mouvement des mâchoires n'est pas observé dans une intentionnalité, mais uniquement comme un effet opératoire; les mâchoires apparaissent comme des dispositifs alors qu'elles servent de support au mouvement; pour finir, le cadre contractuel se présente comme une suspension narrative.

L'instrumentalisation ainsi définie réside dans cette dualité actantielle. Dans le jeu interactionnel, chaque actant, pourtant projeté dans une dynamique subjectale, n'opère en réalité qu'en tant qu'objet.

La description que les physiologistes donnent de la mastication, synonyme direct de ce premier segment définitionnel, est digne d'intérêt pour permettre de cerner le mieux possible cette dualité:

*Première étape de la digestion, la mastication est le résultat des mouvements du maxillaire inférieur (mâchoire inférieure), seul os du visage à avoir une mobilité.*

*Les mouvements des maxillaires sont essentiellement le résultat de l'action de deux muscles puissants, les masséters, dont la contraction, en prenant appui sur les os du crâne, mobilise de haut en bas, la mâchoire inférieure et des muscles temporaux.*

(Vulgaris médical; texte en ligne)<sup>1</sup>

Pour une autre définition, comparative celle-ci, nous avons ce constat:

*Locomotion, mastication et respiration [...]. Ce sont des activités rythmiques semi-automatiques. Une fois le geste enclenché volontairement, sa répétition ne dépend plus de la volonté; lorsqu'on marche, qu'on mastique ou qu'on respire, nous n'avons pas besoin de penser aux gestes à faire.*

(UdeMNouvelles; texte en ligne)<sup>2</sup>

Par ces définitions, on le voit, la dualité actantielle se résout en effet dans un acte imperfectif: le déclenchement. La part subjectale des actants se révèle comme une phase intermédiaire pour laquelle il n'est pas attendu que les actants contrôlent leur action. *A contrario*, un actant ne devient actif que dans la mesure où il se spécialise du fait d'un strict processus causal. Des actions s'exécutent, avec des effets avérés. En revanche, ces actions ne sont en réalité que le fait de conversion, dont l'aboutissement est de transformer en exécution une action entreprise nécessairement par un autre actant.

Néanmoins, il n'est pas réellement question de «mécanismes» (Bordron, 2006) au sens strict de simple transformation d'énergie. Bien qu'envisagés d'un point de vue objectal, les dents, le mouvement des mâchoires, les mâchoires, du fait de leur dualité actantielle, continuent de garder tout de même la possibilité de modifier d'eux-mêmes leur fonctionnement en activant, cette fois, leur subjectalité. Par exemple, une dent réagira d'elle-même à une sensation de froid (parce qu'elle dispose d'un nerf); une mâchoire forcera plus ou moins le mouvement en fonction de la densité ou de la dureté de ce qu'il y a à mâcher, etc. La caractérisation de semi-automatique est explicite à cet effet.

Pour autant, un point particulier mérite d'être précisé quant au déclenchement ainsi posé et l'exécution qu'il induit. «*Avant d'avalier*», nous dit la définition, avec en complément la précision suivante, sous la forme de deux exemples, «*Mâcher du pain, de la viande*». Ces deux exemples soulignent des substances dont la matérialité est mise à rude épreuve par la mastication. Ce sont ces substances qui sont l'objet de la transformation. Il faudrait s'y appuyer afin de préciser les premières conditions pour une approche du fait répétitif définitoire de l'acte de mâcher.

Vu sous l'angle de la mastication, en effet, «*Avant d'avalier*» pose l'acte de mastiquer comme une stricte modalité narrative, en vue d'un programme ultérieur. La matérialité de la substance devient centrale ainsi, dans la mesure où elle se présente comme la condition évaluative de l'opérationnalité de l'acte de mâcher. En tant que matérialité, elle peut opposer une plus ou moins grande résistance à la mastication, ou alors



elle peut nécessiter une mastication plus ou moins longue, etc. Ce processus et les règles qui l'articulent projettent la première forme d'expression de l'acte de mâcher en tant qu'acte répétitif.

Nous partons à dessein de l'imaginaire habituel lié à la mastication et qui organise, dans leurs définitions mêmes, les discours idéologiques de la nutrition, allant des discours strictement physiologistes aux discours les plus hygiénistes.

Une référence vient immédiatement à l'esprit, Horace Fletcher à travers l'ensemble des principes cardinaux qu'il postula et des règles qu'il énonça en faveur d'une mastication souvent à l'extrême (certains discours de Fletcher allaient jusqu'à proposer de mâcher l'eau avant de l'avalier).

*Horace Fletcher (1849-1919) fut un fervent défenseur des nourritures «saines» sous l'ère victorienne. Il était surnommé «Le Grand Masticateur» en arguant du fait que la nourriture devrait être mâchée trente-deux fois (soit autant qu'il y a de dents chez un humain) – ou environ 100 fois par minute – avant d'être avalée. (H. Fletcher; texte en ligne)<sup>3</sup>*

Les principes et l'énoncé de Fletcher mettent l'accent sur deux dimensions notables: une dimension quantitative, la mastication comme performance mesurable, et une dimension qualitative qui se justifie du fait du degré de variation attendu vis-à-vis de la matérialité de la substance à mâcher.

La dimension quantitative confère à l'acte de mâcher une échelle de rapports. En d'autres termes, si l'on doit parler de répétition à propos de tel acte de mâcher, ce dernier trouve sa portée d'abord dans la mesure où il se rapporte à une échelle identifiable, si possible figurativisable. L'échelle retenue dans l'énoncé, trente-deux fois, est bien déterminée et, de ce fait, elle s'appuie effectivement sur une évaluation précise. Mais Fletcher est un idéologue. Par analogie, on observe que trente-deux c'est précisément le nombre de dents dont dispose tout être humain adulte. Justement, tout se passe comme si chaque parcelle de nourriture devait être mâchée une fois par chaque dent pour une mastication conforme. Mais on comprend bien que d'autres formes d'échelle restent possibles, par exemple 100 fois par minute, précise aussi Fletcher. Nous pourrions retenir cette contrainte

d'échelle comme un premier principe expressif du fait répétitif définitoire de l'acte de mâcher: un principe quantitatif dont l'horizon signifiant est une échelle identifiable, si possible figurativisable. Ainsi, «Mâcher», au sens de mastiquer, pris dans sa dimension quantitative, ne se justifie pas comme une simple production itérative de purs mouvements mécaniques. Ces mouvements se justifient dans la mesure où, par leur nombre, ils se rapportent à une échelle identifiable, une figure: la répétition par le *mâchage* n'est pas l'équivalent d'une mécanique de mouvements, elle est un rapport d'échelle.

La dimension qualitative est formulée principalement en termes résultatifs, d'une part sous forme de sanction cognitive, avec un énoncé qui parle clairement de punition: «*Il clama que "la Nature châtierait ceux qui ne mastiquent pas" et inventa de multiples justifications raffinées pour cette déclaration*» (*ibid.*); d'autre part sous forme de résultats performantiels: «*Son principe est que tous les aliments doivent être délibérément mâchés et non avalés jusqu'à ce qu'ils deviennent liquide*»<sup>4</sup>. Ce qui est en jeu, c'est la forme même de la matérialité de la substance. Mâcher, au sens de mastiquer, est ainsi un fait délibératoire: le temps de parvenir à autre chose, de tabler sur la nature de la substance à mâcher, en attente de quelque chose d'autre. C'est ce fait délibératoire qui donne sens à la répétition des mouvements de mastication: il faut mastiquer, mais il faut mastiquer jusqu'à un point contraint. Une lecture immédiate conduirait naturellement à considérer ce point contraint comme une modulation qualitative de l'échelle des rapports posée par la dimension quantitative. Évidemment, la configuration ne suppose pas une relation aussi directe. En revanche, cette configuration confère au mâchage les propriétés d'un processus tensif. Mâcher serait ainsi: effectuer des mouvements répétés jusqu'à un certain terme, critique. Pour l'énoncé de Fletcher notamment, ce terme correspondrait à un degré précis de la transformation de la forme de la substance: «*jusqu'à ce qu'ils deviennent liquide*». On pourrait articuler ici un deuxième principe définitoire du fait répétitif de l'acte de mâcher. Ce fait apparaît comme un fait délibératoire décrit par des propriétés critiques (tensives?).

## MÂCHER COMME AMUÏSSEMENT<sup>5</sup> D'UN ACTE RÉPÉTITIF

Poursuivons notre exploration, cette fois-ci en considérant le deuxième segment de la définition : « 2. Triturer longuement dans sa bouche (une substance non comestible qu'on rejette). *Mâcher du bétel, du tabac* (→ *chiquer*). *Mâcher du chewing-gum*. Spécialt *Papier mâché*. Fig. → *Remâcher* ».

La première différence qu'introduit ce deuxième segment définitionnel est actantielle. Elle relève de la forme structurale du verbe « *triturer* » qui met en relation directement d'un côté le mâcheur, envisagé du point de vue de sa performance, de l'autre côté, l'objet qu'il soumet à son action. Face au premier segment et de ce point de vue, cette différence souligne surtout une variation du principe interactionnel. Causal pour le premier segment définitionnel, ce principe devient ici transitif. C'est la seule action du mâcheur qui est en question, alors que, pour le premier segment, cette action valait surtout par la particularité des relations consécutives qui liaient les dispositifs en cause dans l'acte physiologique de mâcher.

La deuxième différence, qui est en effet une amplification de la première, porte sur la nature de la substance à mâcher (*une substance non comestible qu'on rejette*). Cette particularité restructure l'acte de mâcher en le destinant à un programme inverse de celui du premier segment. Concomitamment, la définition spécifie cette inversion en donnant l'impression de la dégager de toute transformation de la matérialité de la substance à mâcher. Elle ne semble retenir alors que le fait mécanique du mâchage, « *triturer longuement* », à l'endroit où le premier segment contraignait le mâchage à un point de transformation identifié, figuratisable, par exemple la transformation de la substance en liquide.

En effet, de la formulation « *triturer longuement* », nous pouvons dégager d'entrée une propriété aspectuelle, d'une part du fait de l'adverbe « *longuement* » qui infère un aspect duratif, mais aussi du fait du sémantisme même du verbe *triturer* qui, par lui-même, induit déjà le même type d'effet aspectuel.

Mais ce sémantisme est encore bien spécifique de l'acte de mâcher dans la mesure où, à cette

propriété aspectuelle, il en adjoint une deuxième, fondamentale à ce segment définitionnel : l'usure. Étymologiquement, *triturer* c'est « *broyer en frottant* ». Or, comme on suppose ici nécessairement une matérialité, cette matérialité ne vaut alors que dans la mesure où elle est éprouvée par une action mécanique. Il en résulte une nouvelle propriété de l'acte de mâcher.

L'acte répétitif supposé par le verbe *triturer*, en tant que forme d'expression de l'usure, est un processus de transformation qui accorde la priorité non plus directement au sort réservé à la matérialité de la substance, mais à la durée et la progressivité de cette transformation. La définition retient pour exemples « *Mâcher du bétel, du tabac* (→ *chiquer*). *Mâcher du chewing-gum*. Spécialt *Papier mâché*. Fig. → *Remâcher* ».

Pour le premier exemple (auquel nous assimilerons aussi le troisième), divers textes anthropologiques relatant l'usage du bétel ne retiennent à dessein que cette progressivité. Il en est ainsi de cette étude de Bonifacy à propos du laquage des dents en noir chez les Annamites (1907 : 437-440). L'étude souligne les vertus conservatrices du bétel, pour préserver la noirceur des dents, définie comme une pratique d'élégance : « L'action de fumer et de chiquer le bétel, disent les Annamites, contribue à conserver la teinte noire des dents » (*ibid.* : 440). L'acte de mâcher opère comme un effet dilatoire qui permet de mettre entre parenthèses une transformation attendue.

Cet effet dilatoire est courant dans diverses scènes de films westerns à l'époque du mouvement dit « Western spaghetti », où le fait de mâcher ou de chiquer a été utilisé dans bien des scènes pour figurer différents états, des attitudes, notamment lors de scènes d'affrontement : on mâche intensément pour faire impression, pour valoriser la force de sa mâchoire. Pour ne citer que l'un des plus célèbres de ces films, revenons au film *Le Bon, la brute et le truand*, de Sergio Leone, sorti en 1966, et qui a pour cadre la guerre de Sécession. Trois protagonistes sont en scène, à la recherche d'un coffre de 200 000 dollars en pièces d'or volées à l'armée sudiste. On se souvient que Blondin, incarné par Clint Eastwood, tire toujours d'affaire Tuco, coupable de ses propres égarements ou de sa naïveté. Fait notable, Blondin

ponctue chacune de ses interventions salvatrices par un geste où il chique nerveusement le tabac de son cigare. Concomitamment, ce geste marque toujours la fin de la situation critique dont il sort Tuco, et permet chaque fois de faire un pas de plus vers l'accès au coffre.

Dans la structure du film, le geste de la chique apparaît ainsi, pour chaque scène, comme la deuxième boucle d'une parenthèse, clôturant les principales péripéties qui accompagnent la quête des trois hommes et surtout le maintien du couple Blondin/Tuco, véritable détenteur des codes du secret du coffre. Le fait répétitif ici est spécialement construit en extension, distribué tout au long du film, ce qui le pondère fortement.

Venons-en aux *chewing-gums*, deuxième exemple du segment définitionnel. Difficile de tirer quelques conclusions *a priori* en présupposant uniquement des façons de mâcher, telles que nous les imaginons ou telles que nous pouvons les pratiquer individuellement. En revanche, la manière dont les discours marketing exploitent aujourd'hui en communication la mise en scène et la valorisation des *chewing-gums* est digne d'intérêt. À l'origine simple gomme à mâcher, le *chewing-gum*, du fait de multiples innovations commerciales et de *marketing*, a pris des formes diverses en fonction de différentes attentes supposées des consommateurs. Lors d'une étude en entreprise, l'analyse des discours émis, publicitaires mais surtout sur le *packaging*, nous a permis d'observer, parmi un nombre important de marques, divers partis pris communicationnels. Progressivement, nous en avons dégagé un système dynamique qui a conduit à poser les conditions d'un micro-univers sémantique des façons de mâcher.

Selon les discours émis, certains *chewing-gums* sont construits en communication, comme destinés à être mâchés autant que possible, sans arrêt. Il faut les mâcher juste pour les mâcher. En général, on sait quand on les met à la bouche, mais on ne sait plus souvent ni comment, ni quand, ni où, s'en défaire. Maintes fois, on oublie même qu'on les mâche. C'est un peu le « *chewing-gum* du ruminant ». Il est habituel d'observer cette façon de mâcher chez de nombreux sportifs qui y recourent juste avant la compétition

ou lorsqu'ils sont en plein effort. Le verbe « triturer », d'un certain point de vue, définit très précisément cette façon de mâcher, lorsqu'il met l'accent sur le fait d'usure qui en résulte. Nous l'avons observé préalablement, s'agissant de *chewing-gum*, l'usure n'est jamais celle de la substance de la matière, qui ne bouge pas. Cette usure est principalement celle de la conscience du temps : plus on mâche, plus on oublie qu'on mâche et plus on continue de mâcher, comme si le temps s'altérait et disparaissait par la durée de la répétition. L'acte répétitif qui y fait référence est alors un acte indéfini, induisant de ce fait un principe de mâchage qui serait de l'ordre de l'étendue, mâcher encore et encore. Évidemment, il s'agit également ici de la manifestation d'une parenthèse, mais considérée cette fois, non plus du point de vue de la clôture comme précédemment, mais du point de vue de son effectuation dans la durée. Un tel principe de mâchage opère à bien des égards comme un dévoiement. Il ne se justifie pas pour une action même s'il s'y greffe : mâcher pendant une performance sportive, pendant un travail harassant, etc. L'acte du mâchage échappe à toute maîtrise, à tout horizon. Et dans le même temps, le fait répétitif perd de sa teneur. C'est le premier terme de notre micro-univers sémantique.

Face à cette forme de communication et en opposition, d'autres *chewing-gums* apparaissent sur le mode de l'éclat. Le *chewing-gum* n'est plus mis en communication dans la perspective d'être trituré, mais parce qu'il transporte autre chose, en tant que média. Nous sommes à l'inverse de l'effet dilatoire induit par l'effectuation de la parenthèse. Cette configuration correspond notamment aux *chewing-gums* composés avec des « fourrés » gourmands et destinés à être mangés (comme des bonbons) plutôt qu'à être simplement mâchés. Le mâchage devient accessoire et purement fonctionnel, pour permettre ponctuellement d'ouvrir quelque chose. Il s'épuise par lui-même dans la mesure où il n'opère que comme un point de transfert. Autrement dit, l'acte répétitif du mâchage peut avoir lieu, simplement, il n'affecte pas en soi la valeur de la transformation programmée, c'est une simple opération pragmatique. Un coup de dent pourrait suffire en guise de mâchage, juste pour

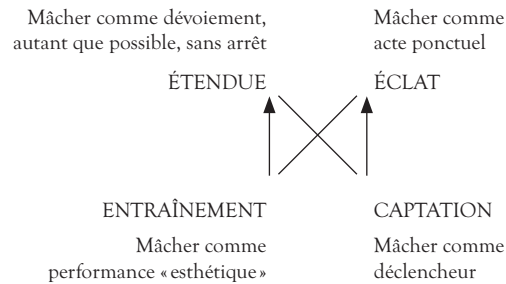
permettre au *chewing-gum* de livrer ce qu'il renferme. C'est le mâchage gourmand pour lequel la gomme perd toute consistance. Une fois le transfert du « fourré » effectué, si l'on continue de mâcher, c'est dans une autre perspective, en général, on retombe dans la forme de mâchage précédent, de l'ordre de l'étendue et du dévoiement.

La manifestation du micro-univers sémantique identifié révèle deux autres configurations intermédiaires: une configuration regroupant des *chewing-gums* dont les communications opèrent sous un mode qui serait de l'ordre de la captation et une configuration avec des communications sous l'ordre de l'entraînement.

La première configuration renvoie aux *chewing-gums* proposés avec pour but de provoquer des effets spécifiques sur le corps, apporter une sensation de froid ou alléger la respiration. On attend du coup de dent qu'il déclenche un effet ciblé. Un seul mouvement de mâchoire ou quelques-uns peuvent suffire. Mais ici aussi, comme dans l'acte précédent, bien que nécessaire, cet acte n'est pas central. Il suffit que le *chewing-gum* ne procure plus rien, qu'il n'y ait plus d'attente, pour que le mâchage ne soit plus nécessaire. L'acte répétitif associé opère alors strictement de manière opportuniste. Plutôt que de renvoyer au mâchage, il se présente d'abord comme la traduction de configurations discursives *ad hoc*.

La configuration associée au mâchage par entraînement correspond principalement aux *chewing-gums* supposant cette forme particulière qui consiste à mâcher ostensiblement la gomme avec des effets de percussion marqués par des gestes buccaux expressifs et, si besoin, en faisant du bruit. En général, ces *chewing-gums* sont caractérisés par une teneur en gomme plus importante que celle des autres types de *chewing-gums*. Le mâchage est envisagé comme déjà débordé par une première transformation. Avant même d'être mâché, le *chewing-gum* est déjà une masse profuse, consistante. On le conquiert plus qu'on ne le mâche véritablement. L'acte répétitif afférent, s'il opère néanmoins, est virtualisé en réalité. Ce qui compte, en lieu et place du contrôle de la masse diffuse, c'est en premier la performance « esthétique », faire du bruit, marquer les effets de percussion. La

représentation ci-après nous permet de formaliser le micro-univers sémantique qui définit les principes de mâchage du *chewing-gum* et les effets répétitifs afférents.



On en vient à la portée structurante de ce deuxième segment définitionnel. Dégagé *a priori* de toute contrainte vis-à-vis de la matérialité de la substance à mâcher, l'acte de mâcher, réduit à lui-même, conduit à l'amuïssement du fait répétitif qui le sous-tend. À chaque fois et quelle que soit la configuration, il est dévoyé par divers procédés qui tendent à le virtualiser ou à le rendre insignifiant d'une manière ou d'une autre, dans l'attente ou pour autre chose.

Le troisième et dernier segment définitionnel est clairement dénué d'intentionnalité. Il inscrit l'acte de mâcher non dans une perspective de transformation comme les deux premiers, mais dans une perspective purement instrumentale: « 3. Couper sans faire une section nette, en déchirant. *Lame mal aiguisée qui mâche le bois* ». Par ce fait, ce segment n'est pas directement concerné par notre problématique, même si on comprend qu'il met en jeu, lui aussi, la matérialité de la substance mâchée. Il est restreint à une description modale, qui ne met pas en scène directement d'organisation répétitive.

## CONCLUSION

Notre objectif était d'interroger, à partir d'une analyse lexico-sémantique du verbe mâcher, la possibilité de quelques conditions de l'acte répétitif dans un de ses usages particuliers. Deux régimes actantiels sont à l'œuvre: un régime causal et un régime transitif.

Le régime causal conduit à une exacerbation du fait répétitif. L'acte de mâcher est envisagé à travers

un système d'interactions duales qui combinent, pour les différents dispositifs physiologiques constitutifs du mâchage, une opération de subjectalisation et une opération d'objectalisation. Il s'ensuit un phénomène d'instrumentalisation: en même temps qu'on établit la dynamique subjectale d'un dispositif (dent, mouvement des mâchoires, mâchoires, ingurgitation), ce dernier n'est opérant que dans la mesure où il est rétrogradé au statut d'objet modal ou de sujet délégué. Les faits répétitifs qui en résultent relèvent de cette rétrogradation. Ils mettent en scène d'abord des effets de performance. Dans leur effectuation, ces faits se déploient, d'une part, sous la forme d'un rapport d'échelle au sein d'un processus de transformation qui met en rapport la substance d'un objet et la force nécessaire requise pour sa transformation. Ces faits se déploient, ensuite, de façon qualitative. Ils ont en perspective une visée sous la forme d'une attente contrainte, visée qui seule est susceptible de les justifier et de leur donner une valeur.

Le régime actantiel transitif a pour conséquence un amuïssement du fait répétitif. L'acte de mâcher n'est plus envisagé par son effectuation, ni quantitative, ni qualitative. Il ne prend sens que dans la mesure où il s'insère dans une routine qu'il ponctue ou accompagne. Le fait répétitif se déploie alors comme un fait d'usure, non pas l'usure de la matérialité d'une substance, mais celle susceptible d'encadrer la durée et la progressivité d'une transformation. Pour cette usure, nous avons retenu la parenthèse comme une figure type, à travers l'ensemble de ses manifestations, du point de vue de son enclenchement, de sa fermeture, de son effectuation durative. Au final, s'il arrive très souvent qu'on mâche pour quelque chose, on finit par comprendre aussi pourquoi il arrive qu'on mâche sans s'en apercevoir, pour rien.

## NOTES

1. En ligne : <http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie/mastication-7611/physiologie.html> (page consultée le 10 mai 2010).
2. En ligne : <http://www.nouvelles.umontreal.ca/recherche/sciences-de-la-sante/difficile-de-courir-et-de-macher-de-la-gomme.html> (page consultée le 10 mai 2010).
3. En ligne : <http://www.regimesmaigrir.com/regimes/fletcher.php> (page consultée le 10 mai 2010).
4. En ligne : <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/9693596> (page consultée le 10 mai 2010; notre traduction).
5. Nous envisageons le concept d'amuïssement dans la même perspective que les phonéticiens, qui le définissent comme : « Disparition de la prononciation d'un phonème dans l'évolution phonétique d'une langue (en français, le *e muet*). En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/amuïssement/> (page consultée le 10 mai 2010).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONIFACY [1907]: « Le laquage des Dents en noir chez les Annamites », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. 8, n° 1, 437-440.
- BORDRON, J.-F. [2006]: « Vers une sémiotique des machines », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 109, 3-24.
- GREIMAS, A. J. [1983]: *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1964]: *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon.
- QUÉRÉ, H. [1990]: « Rêveries d'un boudeur solitaire », *Cruzeiro semiotico. Semiotica das paixaos*, Porto, juillet/janvier, n° 11-12, 53-59.
- LANDOWSKI, E. [2009]: « Avoir prise, donner prise », *Nouveaux Actes Sémiotiques*. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812> (page consultée le 10 mai 2010).
- REY, A. et J. REY-DEBOVE [1993]: *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.



# Christian Barré







## CORRESPONDANCES

Une présentation de Luc Vaillancourt

LES ŒUVRES photographiques qui accompagnent le présent dossier n'ont certes pas été conçues en prévision d'un dossier thématique sur la « Répétition et l'habitude dans les pratiques quotidiennes », mais elles entretiennent avec lui des affinités électives, telles ces mystérieuses « Correspondances » au cœur de l'esthétique baudelairienne, qu'il convient d'explicitier afin de mieux en apprécier le caractère médiateur.

Christian Barré est un artiste photographe, vidéaste et designer dont l'œuvre interroge, de propos délibéré, le rapport d'asservissement au discours publicitaire qui caractérise nos comportements culturels, dans le contexte d'un environnement médiatique exploitant l'image à des fins persuasives, manipulatrices, voire abrutissantes. L'enjeu consiste pour lui à se jouer de la perception commune et de sa capacité à distinguer le réel de l'image publicitaire.

Dans l'intervalle de la perception à sa subversion, on découvre cependant comme des « forêts de symboles » qui nous interpellent d'un regard familier. Ainsi en est-il de cette ballerine de la page couverture, assujettie par la nature de son art à la tyrannie de la répétition, mais qui se retrouve en l'occurrence bien loin du cadre habituel. Et le titre « Like a complete unknown » évoque un vers d'une chanson de Bob Dylan, « Like a Rolling Stone » (« How does it feel/ To be on you own/ With no direction home/ Like a complete unknown? »), illustrant justement la déchéance d'une fille de bonne famille.

Puis, interviennent cette « caissière courage » et ces itinérants qui applaudissent, tout droit sortis d'un quotidien des plus prosaïques. Quoi de plus commun, en effet, que l'indigence et l'absurdité de la tâche toujours recommencée ? Et pourtant, le sens surgit de ces mains qui se disposent à la rencontre, figées dans le temps et le silence par la photographie, marquant une pause avant la reprise inévitable du travail ou le retour à une posture plus habituelle qui est celle de la mendicité ou du marchandage.

Enfin, ce micro tendu, cette mise en abyme du conducteur de véhicules publicitaires, ces répétitions paradoxales de l'accident et cet homme au front marqué, à la manière des nazis du film *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino, constituent autant de détournements du familier, voire de subversion de la répétition, puisque dans la reprise s'opère chaque fois une sorte de synesthésie, moins sensorielle que cognitive, et qui renvoie d'un médium à l'autre.

Toutefois, c'est peut-être le « Monument à la prostituée inconnue » qui symbolise le mieux, par sa circularité réfractaire à toute verticalité, l'éternel retour de l'habitude et le cercle vicieux des pratiques quotidiennes.

















page 49. « Catherine St-Laurent – Like a complete unknown », 2009.  
Photo sur Duratrans, 2 x (91,44 x 121,92 cm), sur film rétroéclairé.

page 50. « Réfléchir par hasard – Pour un espace public agile », 2001.  
Photographie argentique, 2 x (17,78 x 12,7 cm).  
Cette création est une manœuvre artistique subversive qui a pour objet de susciter un débat sur ce qui est privé et dit « public » en collant des minicédéroms sur des voitures de luxe. Ces cédéroms sont présentés dans des pochettes aimantées sur lesquelles sont imprimées deux minutes d'animation vidéo d'itinérants applaudissant la caméra (archive de la manœuvre), en plus de comporter un lien direct avec le site Internet de l'artiste.

page 52. « Karim Blanc – Uni directionnal dynamic », 2001.  
Photographie argentique, 121,92 x 91,44 cm.

page 53. « Julie Tremblay – Caissière Courage », 2009.  
Photo sur Duratrans, 121,92 x 91,44 cm, sur film rétroéclairé.

page 54. « Équivalence 1 & 3 \_ Stéphane Boudreau\_02 October 05 », 2004.  
L'œuvre est composée de trois portraits photographiques affichés sur un camion publicitaire. L'image de Stéphane Boudreau, conducteur de véhicules publicitaires, est installée sur le camion qu'il conduit. Présentée dans le cadre de la *Biennale de Montréal* et du colloque d'Artexte sur l'espace public, l'œuvre fut visible le 2 octobre 2004 de 14 h à 22 h dans le centre-ville de Montréal (via la rue Ste-Catherine). Cette réalisation a été rendu possible grâce à la participation d'Artexte, du groupe Corlab et d'Impact Media.

page 55. « Portrait Marie-Josée Roy » ; « Portrait Mathieu Leroux » ; « Portrait Martine Hardy », 2009.  
Photos sur Duratrans, 121,92 x 91,44 cm (chacune).

page 56. « Monument à la prostituée inconnue », Manif d'art 3, Québec, 2005.  
Sculpture 3 m<sup>2</sup>, photographie impression numérique, 76 cm x 76 cm.

page 57. « Untitled – Fame » (Phantasm of a Quentin Jerome Tarantino fanatic aficionado), 2009.  
Photographie numérique sur papier photo archive, 29,21 x 43,18 cm.

Christian Barré © Tous droits réservés.

# IL ÉTAIT UNE FOIS... L'HABITUDE

## L'ART DE LA SURPRISE ET DE LA RÉPÉTITION DANS LES ALBUMS D'ENFANCE

NICOLAS COUÉGNAS

### HABITUDES DE LECTURE

Il y a une habitude, saine habitude, qui voit le retour chaque soir dans nombre de familles comprenant au moins un jeune enfant, d'un moment hautement ritualisé qui participe activement au cérémonial du coucher: celui de l'histoire, que l'un des parents doit raconter à l'enfant avant que celui-ci ne s'endorme. Ces histoires à lire et à dire sont aujourd'hui le plus souvent racontées avec le support d'un texte que l'on peut qualifier génériquement par le terme d'album d'enfance. L'invention ou la réinvention à partir d'un patrimoine de contes demeurent évidemment tout à fait possibles, mais l'album et ses proches cousins l'abécédaire, l'imagier, etc. paraissent offrir une créativité et une adéquation aux besoins de l'enfant difficiles à concurrencer. Or ces albums, qui rencontrent un succès éditorial qui ne se dément pas, sont eux-mêmes, en quelque sorte, un véritable temple de l'habitude. L'album en effet, à l'instar très certainement de nombreux moments de notre vie sociale, entrecroise au moins trois variétés de l'habitude possédant leur propre logique interne: i) une habitude pratique, ii) une habitude discursive et enfin iii) une habitude structurelle. Ces trois domaines déclinent les différents niveaux de pertinence du monde sémiotique emboîtés les uns dans les autres: la structure textuelle s'incarne dans des discours particuliers qui eux-mêmes ne prennent sens qu'au sein de pratiques sociales spécifiques.

L'habitude comme pratique est ici celle du moment de lecture lui-même. Pour tous les parents désireux de respecter les commandements impérieux du code de bonne conduite parentale, cette habitude s'avère aussi incontournable que celle du «doudou». La lecture d'album n'est d'ailleurs pas si éloignée de l'«objet transitionnel» winnicottien (Winnicott, 1975) puisqu'il s'agit de ménager, par le recours à l'album, un espace de médiation, de transition, entre l'enfant et le monde. Si l'on exclut l'acte de lecture «libre» pratiqué par le jeune enfant non lecteur, la situation de lecture la plus courante des albums possède des caractéristiques relativement inédites, ce qui implique que l'analyse des albums ne peut se passer d'une prise en compte de la pratique interprétative dans laquelle les albums prennent sens. En premier lieu, les albums s'adressent à un public extrêmement spécifique, les enfants, et doivent donc nécessairement tenir compte de leurs compétences interprétatives et cognitives, qui ne sont évidemment pas celles des adultes. Au-delà du simple constat, on peut d'ores

et déjà pointer le fait qu'il y a un lien direct entre les compétences enfantines et le rôle central joué par l'habitude sur les plans discursif et structurel des albums. Second point, pour les albums d'enfance proposés aux tout jeunes enfants, qui soit ne savent pas encore lire, soit sont encore très loin d'être des lecteurs experts autonomes, la situation est encore un peu plus complexe puisqu'elle implique l'association de deux acteurs dans l'acte de lecture. Il y a un lecteur adulte, qui décède le message verbal et iconique et lit l'histoire, ou fait une histoire de l'album (parfois en l'absence de texte), et un observateur enfant qui voit l'image, en décède des éléments, reçoit le récit fait par l'adulte et interagit avec lui.

Cette pratique étant une pratique de lecture, elle mobilise logiquement le second niveau des habitudes, celui des habitudes discursives. Sous cette appellation générale se classent les contraintes de discours et de genre. Or, dans les discours du type « littérature d'enfance et de jeunesse », le genre des albums, bien que l'on ait parfois du mal à le définir précisément, apparaît comme extrêmement contraint. Sans que la créativité des albums en pâtisse, ceux-ci semblent obéir à un haut degré de généricité. À partir d'un corpus relativement vaste, on a pu établir un arbre générique des albums se déployant d'un socle générique, présent dans tous les volumes, jusqu'aux trois grandes ramifications possibles. En bref, on peut dire que le socle générique des albums réside en premier lieu dans la révolution médiatique qui a consisté, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à accorder à l'image un rôle prépondérant dans certaines des productions destinées aux enfants. De fait, depuis *Macao et Cosmage* (1919), un album c'est avant tout une succession d'images, associées à des commentaires textuels plus ou moins discrets, qui peuvent, le cas échéant, disparaître tout bonnement, signe de leur rôle secondaire par rapport à l'image. Cette composante médiatique, en phase avec la situation de lecture et avec les compétences cognitives de l'enfant, décide en second lieu de l'organisation tactique, c'est-à-dire de la disposition spatiale du plan de l'expression et du plan du contenu. La tactique de l'expression des albums est aisément reconnaissable : ce type textuel est toujours constitué d'un nombre très réduit d'images,

allant de l'image en double page à un maximum de deux images par page. De cette disposition du plan de l'expression découle une disposition également parfaitement linéaire du plan du contenu : la progression thématique ou narrative d'un album se fait toujours selon une progression bien réglée, chaque page apportant son lot minimal d'informations. À partir de ce socle, trois grandes ramifications sont envisageables, qui correspondent aux trois modèles auxquels les différents textes empruntent leur principe de base et leur ressort narratif fondamental, à savoir : le modèle du conte, le modèle de la boule de neige et le modèle de la surprise (Couégnas, 2010).

Enfin, au terme de ce rapide parcours, s'impose une autre forme d'habitude à l'œuvre dans la structure narrative et plus largement textuelle des albums. C'est à ce niveau que l'habitude paraît comme réellement, ou explicitement, problématisée. Dans les deux premiers cas, l'habitude se donne dans son appareil le plus simple, comme le retour du même avec un degré plus ou moins fort de variation. Pour la pratique, le même c'est la situation de lecture, les acteurs de la situation et le genre de texte exploité. La variable réside dans le choix des albums, sachant d'ailleurs que, d'une part, le fonds d'album des familles n'est pas illimité, mais que, surtout, les enfants sont de grands amateurs de lecture intensive. Ils voient avec grand plaisir se rejouer plusieurs soirs le même théâtre entre les pages des albums, capable d'engendrer la même émotion et en tout cas la même envie de lecture. Dans le genre, l'habitude s'exprime par l'identité très forte entre albums malgré la très grande productivité de l'édition. Les variations ont lieu quand la pression générique se relâche, c'est-à-dire dans le choix de tel ou tel modèle, puis dans la capacité des auteurs à produire une œuvre singulière à partir des éléments génériques. Au niveau textuel, l'affaire est apparemment beaucoup plus complexe car l'habitude constitue un enjeu primordial de l'interprétation et du plaisir de lire des enfants. L'habitude devient alors un art de la répétition et de la surprise, qui sont deux ressorts efficaces de la création et de la dynamique textuelle. On doit donc envisager dans ce cas les formes de la répétition et de l'habitude dans la matière singulière de la textualité.



Le cadre théorique et méthodologique de la sémantique textuelle développée par François Rastier offre des outils relativement précis pour appréhender ces différents mécanismes de l'habitude. Rappelons brièvement que Rastier distingue plusieurs composantes textuelles, qui ne se déploient pas générativement, comme dans le modèle de la sémiotique narrative greimassienne, mais interagissent selon des modalités en partie fixées par les normes génériques mobilisées par le texte. Ces composantes sont les suivantes :

1. *La thématique rend compte des contenus investis, c'est-à-dire du secteur de l'univers sémantique mis en œuvre dans le texte. Elle en décrit les unités. Par analogie, et bien qu'elle ne décrive pas spécifiquement le lexique, on peut dire qu'elle traite du « vocabulaire » textuel, dont nous détaillerons plus loin les unités (molécules sémiques, faisceaux d'isotopies, etc.).*
2. *La dialectique rend compte des intervalles temporels dans le temps représenté, de la succession des états entre ces intervalles, et du déroulement aspectuel des processus dans ces intervalles.*
3. *La dialogique rend compte des modalités, notamment énonciatives et évaluatives, ainsi que des espaces modaux qu'elles décrivent. Dans cette mesure, elle traite de l'énonciation représentée (l'énonciation réelle ne relevant pas de la linguistique, mais de la psycholinguistique).*
4. *La tactique rend compte de la disposition séquentielle du signifié, et de l'ordre linéaire (ou non) selon lequel les unités sémantiques à tous les paliers sont produites et interprétées.*

(Rastier, 2006 : 21)

La composante médiatique enfin, ajoutée plus récemment, décrit spécifiquement le plan de l'expression, les liens entre supports et types de signes exploités. On remarquera d'emblée que la surprise relève prioritairement de la composante dialogique, qui décrit les jeux énonciatifs possibles entre mondes factuels et mondes contrefactuels, alors que la répétition mobilise massivement, dans le cas des albums, la composante dialectique. La répétition est bien évidemment, par définition, également à l'œuvre au niveau thématique : les isotopies sont avant tout un phénomène de récurrence de sèmes, de molécules sémiques ou de faisceau sémantique. Néanmoins, seule la composante dialectique, qui permet de décrire

la syntagmatique du texte, paraît à même de révéler l'essence d'une répétition qui ne soit pas réduite à un effet de cohérence, mais se présente comme une dynamique « dialectique » où s'entrelacent le même et le différent.

La première ambition de ce travail est d'ordre technique et méthodologique. Il s'agit de montrer que les outils descriptifs, exploités pour rendre compte des composantes sémantiques, dialectiques et dialogiques, s'avèrent pertinents pour aborder en détail les mécanismes de l'habitude, de la surprise et de la répétition. Deuxième objectif, s'attaquer au contenu de ces mécanismes, par le biais de l'analyse des deux modèles textuels les plus caractéristiques des albums d'enfance : la boule de neige et la surprise, où l'on verra que la répétition reçoit une orientation prospective et compose d'abord avec la dimension sensible, alors que la surprise est rétrospective et d'essence cognitive.

#### ÉMOTION ET STRUCTURE DE LA RÉPÉTITION

L'album est d'abord un art de la répétition : celle-ci est présente partout, derrière chaque couverture d'album, au détour de chaque tourne, page après page. La répétition n'est pas, pour autant, propre à ce type textuel. Elle est un motif narratif standard des contes, décliné à l'envi par la triplification des épreuves. Mais, dans le cas des albums, la répétition fait doublement loi : d'un côté, versant lecteur, parce que la répétition est bien, classiquement, un principe narratif puissant, générateur d'attentes, de surprises ; de l'autre, versant créateur, parce que la répétition fait écho à la forme de ces ouvrages particuliers. Dit autrement, la répétition, principe organisateur du « modèle de la boule de neige », est l'un des aboutissements logiques du socle générique précédemment décrit. À chaque tourne, une nouvelle image apparaît, qui, à la fois, doit être interprétable par l'enfant comme un ensemble autonome qu'il a le temps de parcourir et à la fois prend sens par rapport à l'image précédente et à l'image à venir. De cette contrainte naît le privilège accordé à la répétition, rassurante et ludique, cellule de base pour engendrer un art de la variation susceptible de satisfaire l'enfant lecteur. La boule de neige du contenu, qui colle sans



reste à la linéarité discrète du plan de l'expression, va de page en page, répétant son mouvement et grossissant la plupart du temps. Mais l'accroissement n'est pas la seule progression possible, le modèle connaît d'autres possibilités. À partir du modèle général, fondé par la dialectique répétition/variation, plusieurs voies sont empruntées par les albums, en fonction de ce qui varie et du type de variation. Sans que cela soit exhaustif, nous distinguons pour le moment deux possibilités. La déclinaison représente le cas le plus simple, où d'une page à l'autre un seul élément iconique diffère, entraînant une variation dialectique minimale. La même cellule narrative est reconduite inlassablement, qui laisse une variable libre à occuper. On peut citer pour exemple *C'est moi le plus fort* (Ramos, 2001), où un loup en mal de reconnaissance demande confirmation à chaque animal rencontré de son incontestable supériorité. Le destinataire de la question change à chaque double page, jusqu'au dénouement. Autre cas célèbre de répétition-déclinaison, celui *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête* (Holzwarth et Erlbruch, 1989). À chaque double page, la taupe demande à une nouvelle créature qui a bien pu lui faire sur la tête au début de l'ouvrage. Dans cette enquête scatologique, la variation porte à la fois sur les animaux interrogés et sur l'excrément produit par ceux-ci. On remarquera que, dans tous les cas, la variation peut être décrite comme une variation au sein d'un paradigme sémantiquement homogène, autrement dit une classe sémantique. Seul importe d'ailleurs, dans ce cas, le sème générique qui indexe chacun des animaux, ou des excréments, dans leur classe sémantique commune. Il en va autrement pour la répétition avec intensification, dont le principe justifie le terme de boule de neige. Ce second cas constitue sans conteste le sous-modèle le plus exploité par les albums d'enfance, et l'on doit d'ailleurs se demander ce qui justifie un telle popularité. Avec l'intensification, l'une des dimensions événementielles (acteurs, actions) connaît une intensité croissante, ou éventuellement une intensité décroissante, ce qui n'est qu'un point de vue différent sur un mécanisme identique. Il s'agit donc non plus simplement de parcourir le paradigme d'une classe sémantique,

mais d'exploiter les sèmes spécifiques graduels qui organisent la classe sémantique et permettent de distinguer relativement, différenciellement, les éléments qu'elle contient. Les exemples ne manquent pas pour illustrer ce cas. L'intensification joue par exemple un rôle central dans *La Piscine* (Poussier, 2008). Dans cet album, une souris invite un lapin rose à accomplir un plongeon dans la piscine. Le lapin refuse en prétextant la peur. La souris décide de lui montrer comment faire. Elle se dirige vers le plongeur, bientôt suivie par un gros chat gris, puis par une énorme poule rouge, puis par un renard, puis par un ours, puis par un très gros mouton, jusqu'à l'éléphant qui rejoint par la voie des airs l'ensemble des autres animaux en train de barboter dans l'eau. La piscine est pleine, le lapin se plaint alors qu'il ne peut plus plonger, alors qu'il s'y apprêtait, et sauve ainsi sa dignité de lapin. La classe sémantique centrale des animaux capables de plonger dans la piscine est organisée par un gradient, qui classe les animaux du plus petit au plus grand. La tactique du contenu, qui décide de l'ordre d'apparition des animaux, suit parfaitement l'organisation graduelle de la classe sémantique, parcourue du plus petit au plus grand. De cette première course à l'intensification découlent deux conséquences du même ordre: le nombre des animaux présents dans la piscine augmente et la place pour plonger diminue d'autant, justifiant le renoncement du lapin.

À ce stade, les graphes thématiques, utilisés par Rastier pour décrire notamment la composante dialectique, permettent d'appréhender en détail le jeu des variations et des constantes manipulées par la rhétorique de la répétition. Ces graphes sémantiques peuvent représenter une structure sémantique quelconque, c'est-à-dire des sèmes, ou des sémèmes, ou des molécules sémiques et les relations casuelles qui les unissent. Les sèmes (ou sémèmes, ou molécules sémiques) constituent les nœuds du graphe sémantique (représentés dans des cartouches rectangulaires ou entre crochets) et les relations casuelles, ses liens (représentés dans des cercles elliptiques ou entre parenthèses). Par exemple, pour représenter les aventures de T'choupi au supermarché, on notera ainsi les relations entre acteurs:

[T'CHOUPI] ← (ERG) ← [PRENDRE] → (ACC) →  
 [DES BONBONS] → (LOC S) → [AU SUPERMARCHÉ]

où ERG désigne le cas ergatif (Acteur/actant agent d'un procès/processus); ACC, l'accusatif (Actant/acteur patient d'un procès, entité qui est affectée par l'action); et LOC S, le locatif spatial.

Les exploits du lapin rose d'Audrey Poussier, dans *La Piscine*, seront notés ainsi:

- 1) [LE LAPIN] ←[ATT] ← [PEUR DE PLONGER DANS LA PISCINE]
  - 2a) [ANIMAL A] ← (ERG) ← [PLONGE] → (LOC) → [DANS LA PISCINE DE SURFACE S]
  - 2b) [ANIMAL B] ← (ERG) ← [PLONGE] → (LOC) → [DANS LA PISCINE DE SURFACE S MOINS LA PLACE PRISE PAR A]
  - 2c) [ANIMAL C] ← (ERG) ← [PLONGE] → (LOC) → [DANS LA PISCINE DE SURFACE S - A+B]
- ETC.
- 3) [LE LAPIN] ← (NOM) ←[REGARDE] → (ACC) →[2A, 2B, 2C, etc.]
  - 4) [LE LAPIN] ←(ATT) ←[N'A PAS PEUR DE PLONGER DANS LA PISCINE]
  - 5) [LE LAPIN] ←(ERG) ←[QUITTE LE LIEU] →(LOC S) →[LA PISCINE PLEINE]

où ATT désigne l'attributif (de qualité, de possession, de dépendance – relation entre une qualité attribuée et son unité récipiendaire, unité possédée/unité possédante, unité dépendante/unité dominante); et NOM, le nominatif (qui exprime un état neutre entre l'ergatif et l'accusatif).

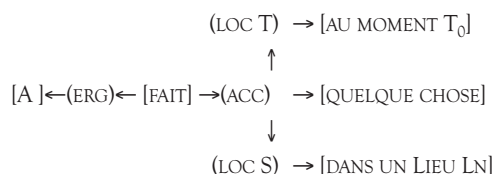
La variation, répétée de page en page, porte sur deux des acteurs impliqués dans le graphe thématique du plongeon. Tout d'abord, la classe sémantique des acteurs accomplissant l'acte de plonger: //souris < chat < poule < renard < ours, mouton < éléphant//. Dans cette classe, tous les membres possèdent le sème générique «animal», le sème ergatif «plonger dans la piscine» et ils sont organisés du plus petit au plus grand par le sème spécifique graduel de la taille. Seconde classe, celle de l'acteur correspondant au locatif spatial «la piscine»: // piscine vide de surface S < piscine de surface S-A < piscine de surface (S-A) - B < (etc.) < piscine pleine //. Le sème

générique est bien sûr celui de la piscine et le sème spécifique, celui de la taille décroissante en raison du nombre de baigneurs. L'ensemble des variations apportées par la tactique dialectique linéaire aboutit à une transformation dialectique non linéaire: la transformation de l'acteur Lapin, qui perd sa molécule sémique spécifique /avoir peur de plonger/, au profit de /ne pas pouvoir plonger/ et /être rusé qui ne perd pas la face/.

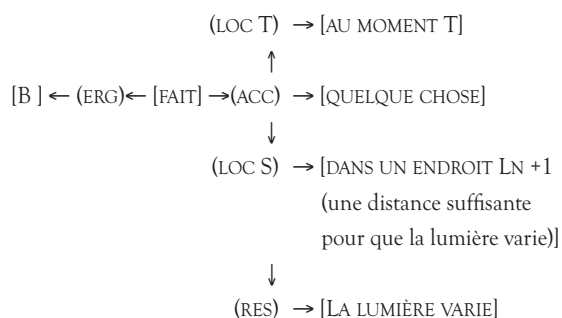
Deuxième exemple, pour bien saisir les avantages de ce système de notation des actions sur un cas plus complexe et extrêmement créatif d'album. Dans *Cependant... Le livre le plus court du monde* (2002), le graphiste Paul Cox interroge l'essence répétitive de l'album avec talent. Au premier abord, l'album ressemble fort à une énigme. On cherche, sans les trouver, une page de couverture et une quatrième de couverture: aucune page ne se distingue des autres par les mentions habituelles, d'auteur, de titre, permettant d'identifier la couverture ou la quatrième, ou par une épaisseur particulière, toutes les pages étant également cartonnées. Il n'y a dans cet album ni début ni fin mais au contraire une succession sans fin d'images stylisées, représentant diverses activités humaines sans lien. Les images sont belles, le commentaire pour l'enfant possible, mais le sémioticien en mal d'isotopies et de cohérence textuelle reste sur sa faim. Le statut avancé par le sous-titre, «livre le plus court du monde», et la mention «cependant», en haut de chaque illustration, invitent à plus de réflexion et promettent une autre subtilité de fonctionnement. Le livre le plus court du monde arrête le temps et propose au lecteur un tour du monde, dans le temps suspendu du «cependant», qui signifie en fait «au même moment, un peu plus loin autour du globe». Chaque image représentant ainsi ce qui se passe autour de la terre, au même moment, sans plus de cohérence sémantique. S'ajoute à cela l'amorce d'une autre isotopie, qui convoque le modèle de la boule de neige: on s'aperçoit que, d'une image à l'autre, la lumière croît doucement, puis décroît pendant plusieurs pages, puis augmente de nouveau, inlassablement, l'album ne présentant ni début ni fin. Les variations de la lumière d'une image à l'autre correspondent donc, conformément à ce

que suggère le titre, aux variations de la lumière tout autour du globe, parcouru dans le temps suspendu du « cependant ». Deux graphes thématiques sont nécessaires pour représenter la structure dialectique de l'album, ce qui s'y répète et s'y transforme.

GRAPHE A)



GRAPHE B)

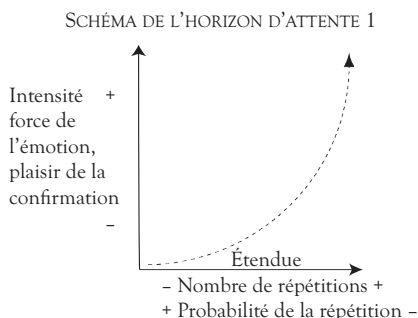


Dans cette composition dialectique, le rôle ergatif est constant, il y a toujours quelqu'un qui fait quelque chose, mais il y a variation de l'acteur en position ergative. Chaque nouvel acteur relève de la classe des habitants situés sur un arc de cercle faisant le tour du globe : //habitant de  $L_n$ , de  $L_{n+1}$ , de  $L_{n+2}$ , etc // . Le rôle locatif spatial est également toujours présent, mais l'acteur est également soumis à variations //  $L_n$ ,  $L_{n+1}$ , de  $L_{n+2}$ , etc // . Le rôle résultatif est présent mais varie graduellement, en intensité lumineuse. En revanche, l'acteur locatif temporel est constant ; il correspond à  $T_0$ , le moment de l'énonciation. Il faut cette notation complexe permise par les graphes thématiques pour distinguer, sans difficulté, la variation ou le maintien des rôles narratifs, ou dialectiques, nécessaires à l'effet de répétition, des variations et permanence des acteurs.

Attardons-nous à présent sur l'essence passionnelle de la répétition et sur son omniprésence dans les albums pour enfants. Comme l'indique bien le double graphe indispensable à la représentation de l'album de

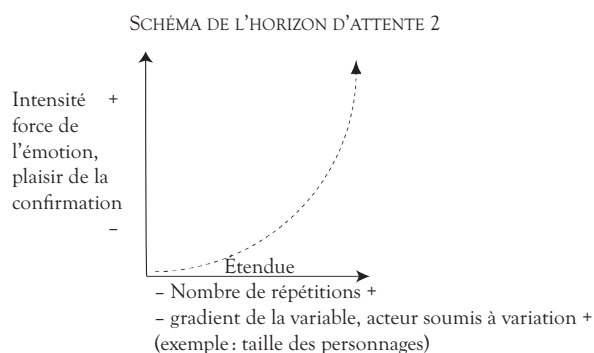
Paul Cox, le modèle de la boule de neige n'a de sens que dans une dynamique qui va de l'avant, et porte avec empressement le lecteur vers la page suivante. En d'autres termes, la répétition participe avec force à la constitution de l'horizon d'attente des albums. Les modèles de la sémiotique tensive développés par Fontanille et Zilberberg (1998) sont particulièrement appropriés pour rendre compte des tensions associées aux horizons d'attente. Mieux, on peut y trouver l'explication de l'orientation prospective de la répétition. La répétition avec intensification mobilise deux schémas tensifs qui œuvrent de conserve pour créer une amplification, c'est-à-dire une augmentation corrélée de la valence d'intensité et de la valence d'étendue (Couégnas, 2009). Le premier schéma caractérise la répétition elle-même et sa capacité à engendrer une attente croissante de la part de l'enfant : à chaque page tournée, à chaque nouvelle répétition de la cellule narrative précédemment identifiée, le phénomène s'amplifie, la surprise de la répétition monte d'un ton. Nous sommes dans le registre du « il l'a encore fait », chaque fois plus improbable, mais toujours attendu, et chaque fois plus sensationnel. Faire entrer en scène un éléphant plongeur, après que l'oursonne a plongé, est attendu par le fait même des répétitions antérieures : la répétition est en quelque sorte programmée, l'attente renforcée, mais l'arrivée de l'éléphant fait néanmoins office de coup de théâtre, chaque nouvelle surenchère apportant une intensité supplémentaire. Plus la structure se répète, plus elle est attendue, moins elle a de probabilité de se répéter : c'est chaque fois comme un coup de force de l'auteur, que l'enfant applaudit et goûte à sa juste valeur. On peut représenter la corrélation dans le schéma tensif suivant, où l'intensité correspond à la force de l'émotion suscitée par chaque nouvelle apparition et reconnaissance de la répétition, et où l'étendue correspond, d'une part, à l'augmentation de la répétition, à chaque nouvelle page, et, d'autre part, à la baisse correspondante de probabilité d'une nouvelle répétition (voir à la page suivante le *Schéma de l'horizon d'attente 1*).

Sur l'axe de l'étendue, les graduations de la probabilité du + vers le -, et du nombre de répétition du - vers le + traduisent le fait que la probabilité est



logiquement inversement proportionnel au nombre d'occurrences de la répétition.

Dans le cas de la répétition avec intensification, lorsque la boule de neige accomplit réellement son destin de boule de neige, l'amplification inhérente à la répétition est encore redoublée par l'amplification inhérente à l'accroissement de la boule de neige. On peut représenter de manière identique le phénomène dans un schéma tensif. L'intensité correspond une nouvelle fois à l'émotion suscitée, à la satisfaction apportée par la répétition. Mais dans ce cas, l'étendue s'enrichit et devient forte d'un autre processus générateur d'intensité: au nombre de répétitions s'ajoute l'augmentation, ou la diminution – peu importe, l'effet est identique – de l'acteur soumis à variation (taille des personnages, nombre de personnes et place dans la piscine, par exemple pour *La Piscine*).



À partir de ces deux schémas, on peut risquer deux hypothèses sur le fonctionnement général de l'habitude et de la répétition dans les albums d'enfance. Tout d'abord, on peut expliquer la dimension prospective par l'orientation tensive du

schéma: l'amplification n'a de sens qu'orientée du moins vers le plus, la surenchère de la répétition ne prend sens que prospectivement. Ensuite, il semble que l'on peut également expliquer la très grande fréquence du modèle de la boule de neige avec intensification par les mécanismes précédemment décrits et représentés dans des schémas tensifs. L'intensification apparaît en quelque sorte comme le prolongement le plus naturel de l'amplification déjà produite par la répétition elle-même. En la redoublant, elle la porte à son plus haut degré d'efficacité, obligeant d'ailleurs à considérer que les intensités des deux schémas se superposent, renforçant l'émotion et le plaisir de la confirmation de la répétition.

Pourquoi, enfin, ce goût de la répétition dans les albums? On peut bien sûr avancer une première explication qui découle directement des phénomènes tensifs décrits: la répétition, redoublée par l'intensification, a le mérite de générer un horizon d'attente extrêmement fort, susceptible de capter l'attention, forcément labile, des jeunes enfants. On peut aussi imaginer que le vedettariat de la répétition puise dans des fondements plus philosophiques ou psychanalytiques, que l'on ne peut qu'évoquer brièvement dans le cadre de cet article. La répétition, puissant signe de nos vies psychiques, est aussi ce qui permet de faire événement, ou de pallier aux insatisfactions de l'absence, comme dans le très célèbre jeu de la bobine analysé par Freud. Gageons que cet arrière-fond mental n'est pas absolument absent dans les albums d'enfant. La répétition dans les albums dit, peut-être, la permanence des choses, une non-évanescence rassurante du monde; elle introduit l'enfant à une profondeur événementielle qui n'est pas close sur l'instant. La fascination de la répétition est ici fascination du rituel, de l'histoire, de la permanence, de la maîtrise et du partage.

#### LA SURPRISE COGNITIVE

L'autre grand modèle d'album, presque opposé à celui de la répétition, puise dans les ressources de la composante dialogique. La surprise est alors non plus un effet second, né de la répétition dialectique, mais le premier objectif visé par les créateurs

d'albums. La composante dialogique prend en charge tous les mécanismes associés traditionnellement à l'énonciation, mais Rastier y ajoute un appareil modal à grain fin, particulièrement adapté à la description des effets de surprise. La modalisation ne flotte pas sur l'ensemble du texte, mais prend corps sur un univers bien défini. De manière générale,

[...] l'univers est associé à un foyer donné (un évaluateur), qui est à la source des propositions et de leur modalisation (par exemple, un personnage ou encore plusieurs personnages, s'ils partagent exactement les mêmes croyances).

(Hébert, 2006; texte en ligne)

Plus spécifiquement, l'ensemble des effets de modalisation prennent sens par rapport à un « univers de référence ». Cet univers de référence, selon Rastier, comprend

[...] les propositions vraies dans les mondes factuels de tous les univers des acteurs d'un même texte [...] associé, par défaut, à l'énonciateur représenté. (1989: 84)

L'univers modalisé devient un Monde. En fonction des modalisations, on distinguera entre monde factuel, monde contrefactuel, et monde possible.

Dans un article précédent, nous avons montré que la surprise pouvait prendre différents aspects, selon que l'observateur possède un savoir supérieur ou inférieur à celui des acteurs de l'énoncé. Nous ne prendrons qu'un exemple, celui de Tromboline et Foulbazar dans *Le chat et le chien* (2007), deux poussins créés par Claude Ponti, l'un des plus célèbres auteurs français d'albums d'enfance. Les albums de Tromboline et Foulbazar sont relativement courts, et édités dans un petit format facile à manipuler. Cette série d'albums, qui s'adresse à un public plus jeune que les autres productions de Ponti, joue très souvent avec les ressorts de la surprise la plus forte, construite sur un point de vue de l'observateur en position de non-savoir par rapport aux acteurs de l'énoncé. Dans l'opus choisi, l'histoire s'ouvre sur une double page qui contient en substance tous les éléments de la surprise. On découvre l'un des poussins, Tromboline, qui tient un anneau, face à un chien, qui se tient debout comme le poussin. En bas, du côté gauche de la double page, on peut lire l'énigmatique énoncé :

« Parfois Tromboline a un chien ».



Dans cet énoncé, le lecteur averti entend une première tension entre l'aspectualisation de « avoir un chien », durative et imparfective, et l'aspectualisation du « Parfois » en début de phrase, dont les sèmes aspectuels /ponctuel/ et /itératif/ sont, dans un univers adulte, difficilement compatibles avec la durativité et l'imparfectivité. Comment peut-on donc, en effet, n'avoir un chien que « parfois » ? On l'a ou on ne l'a plus, mais on ne l'a pas parfois. D'emblée, le chien apparaît comme un objet magique, qui surgit dans l'univers du poussin par la seule grâce de ses désirs. Il y a dès lors coexistence de plusieurs univers qui correspondent particulièrement bien à la situation de lecture des albums. Dans l'univers de l'observateur adulte, « avoir un chien » est factuel dans l'image, mais problématique dans l'énoncé verbal. L'énoncé implique, sans long calcul, un monde contrefactuel dont l'observateur adulte peut faire l'hypothèse qu'il se rapporte à la vision de l'enfant. À l'inverse, dans l'univers enfantin, la tension aspectuelle ne fait nullement problème, car elle satisfait parfaitement aux règles de ce que Winnicott nomme un espace potentiel, ou transitionnel. Dans cet espace, que l'enfant auditeur d'albums habite encore, l'apparition de l'objet est toujours quasi magique : il survient au gré de l'enfant, dans le prolongement du sein de la mère, dont l'apparition donne à l'enfant l'illusion de toujours coïncider avec son désir. La suite de l'album va donner la clé des tensions aspectuelles et modales en conférant, à l'apparition canine, un tour moins magique, mais néanmoins sous la dépendance de la seule volonté de l'enfant poussin. Les pages suivantes, jusqu'à la cinquième double page, nous apprennent que parfois Foulbazar a un chat, que Tromboline joue avec son chien, que Foulbazar fait de même avec son chat, et que parfois le chat et le chien s'amuse ensemble. L'observateur constate que l'on n'a toujours que deux acteurs en scène. Puis,



brutalement, « ils s'en vont », aussi magiquement qu'ils étaient apparus, en cinquième page. La dernière page donne la clé de l'ensemble : on y voit Trombolino et Foulbazar quitter leur déguisement respectif de chat et de chien. Il n'y avait bien que deux acteurs et deux déguisements, d'où l'impossibilité d'une coprésence des quatre acteurs. Le fait d'avoir un chien, ou un chat, est effectivement contrefactuel, puisqu'il relève de la *mimicry*, du déguisement. Le chien ou le chat ne sont pas des objets magiques, ils ne se matérialisent pas par pure pensée, mais dépendent uniquement de la décision des poussins de se déguiser : à l'illusion fait donc suite, logiquement, la désillusion, seconde face selon Winnicott de la constitution de l'espace transitionnel. En effet, constamment, l'espace transitionnel s'étend, s'ouvre au monde extérieur et à sa rationalité par l'effet de la dialectique illusion/désillusion, et l'album des poussins semble bien faire fonds sur ce principe fondamental de l'enfance. Du point de vue discursif, on notera que la surprise oblige l'observateur à reconsidérer l'ensemble du texte qu'il vient de lire. Bien évidemment, la surprise apporte sa charge émotionnelle, mais l'essence de l'émotion est d'abord cognitive, puisque la surprise invite l'observateur à statuer rétrospectivement sur la vérité, sur l'aspect factuel ou contrefactuel de ce qui a précédé.

#### ILLUSION DE LA RÉPÉTITION, DÉSILLUSION DE LA SURPRISE

Dans les albums, la répétition et la surprise sont à mi-chemin entre la généricité qui caractérise ce type de texte et les œuvres uniques créées par les auteurs. Entre les deux, ces formes typiques déclinent leurs variantes de manière presque obsédante, aucun texte ne paraissant devoir y échapper. La répétition, comme une boule de neige, offre son mouvement jubilatoire, sa dynamique prospective. Comme une comptine, elle entraîne l'enfant dans un mouvement vers l'après en jouant sur des variations plus ou moins prévisibles. Les graphes thématiques de la sémantique

textuelle permettent d'enregistrer ce jeu dans toute sa complexité, tandis que les schématisations tensives représentent et expliquent la dynamique inhérente aux répétitions et leur rôle dans la constitution d'un horizon d'attente. Dans le temps de la lecture, les répétitions installent l'enfant dans l'illusion rassurante d'une histoire maîtrisée et d'un plaisir qui, par définition, ne fera pas défaut, le destin de la répétition dans l'album étant de se répéter. La répétition de l'album est en effet non pas une simple rime ponctuelle, une allitération plus ou moins volontaire, mais bien un moteur, un principe de construction et de progression de l'histoire. C'est une répétition de répétition, qui joue ainsi sur l'émotion du lecteur. La surprise, par un effet de symétrie saisissant, ouvre sur l'autre face du monde, l'autre vecteur de l'espace du jeu. Le coup de théâtre de la surprise est tout aussi jubilatoire que la répétition de la répétition, mais il procède, lui, rétrospectivement et fait connaître au jeune auditeur et contemplateur des images et du texte un autre genre de joie. L'observateur enfant se découvre, dans le moment de la survenue de la surprise et de ses révélations, une compétence cognitive propre à la textualité, qui passe par la maîtrise du point de vue. La surprise rend l'enfant compétent, elle le met face au texte et lui apprend quelque chose sur ce qu'est un texte. La surprise génère, en même temps que l'étonnement, un savoir que l'on peut qualifier de métadiscursif, car il fait accéder à une forme de réflexivité par rapport à ce qu'est la totalité textuelle, à ce qui fait qu'une histoire fonctionne. La surprise est une joie d'origine cognitive, portée par une désillusion bénéfique. Dans l'univers des albums, la répétition et la surprise participent ainsi, à leur manière, avec leurs ressources propres d'illusions et de désillusions, à la construction de ce que Winnicott nomme l'espace potentiel, espace transitionnel où l'enfant se construit un monde supportable dans les premiers temps de sa vie, puis espace du jeu et enfin espace des pratiques de l'adulte.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COUÉGNAS, N. [2009]: « Sémiotique tensive », dans D. Ablali et D. Ducard (dir.), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris et Besançon, Honoré Champion et Presses universitaires de Franche-Comté, 67-72 ;
- [2010]: « L'album, un genre de texte. Contes, boules de neige, et surprise », dans A. Zinna (dir.), *L'Album. Un design du sensible*, à paraître dans la coll. sémiotique de l'Université Toulouse-Le Mirail.
- COX, P. [2002]: *Cependant... Le livre le plus court du monde*, Paris, Seuil.
- EDY-LEGRAND, E. [(1919) 2000]: *Macao et Cosmage*, Paris, Éd. Circonflexe.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998]: *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- HÉBERT, L. [2006]: « La dialogique onto-véridictoire », *Signo*. En ligne: <http://www.signosemio.com/rastier/dialogique.asp#ancrerHaut> (page consultée le 3 mai 2010).
- HOLZWARH, W. et W. ERLBRUCH [(1989) 1993]: *De la petite taupe qui voulait savoir qui lui avait fait sur la tête*, Paris, Éd. Milan.
- PONTI, C. [2007]: *Tromboline et Foulbazar. Le chat et le chien*, Paris, L'École des loisirs.
- POUSSIER, A. [2008]: *La Piscine*, Paris, L'École des loisirs.
- RAMOS, M. [2001]: *C'est moi le plus fort*, Paris, Pastel.
- RASTIER, F. [1989]: *Sens et Textualité*, Paris, Hachette ;
- [2006]: « De la signification lexicale au sens textuel : éléments pour une approche unifiée », *Texto!*, vol. XI, n° 1. En ligne: [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Signification-lexicale.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Signification-lexicale.html) (page consultée le 3 mai 2010).
- VAN DER LINDEN, S. [2006]: *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble.
- WINNICOTT, D.W. [1975]: *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

# LES HABITUDES BOULEVERSÉES: LE RÔLE STRATÉGIQUE DE LA SURPRISE

JUAN ALONSO-ALDAMA

## INTRODUCTION

Si nous partons d'une définition simple de l'habitude comme ce qui relève de la répétition, plus ou moins assumée et consciente, d'une pratique (le parcours automate de la maison au métro tous les matins), d'un jugement cognitif (le commentaire toujours élogieux et attendu sur tout ce qu'un auteur consacré produira) ou d'un état passionnel (la joie des retrouvailles avec les amis tous les ans pendant les vacances), qu'est-ce qui se passe quand ce cours régulier, prévisible et souvent rassurant des choses, est bouleversé par un événement qui ne correspond pas du tout à cette chaîne événementielle? Qu'est-ce qui arrive quand, tout d'un coup – justement, d'un coup, soudainement –, il y a un élément qui vient renverser l'ordre de cette continuité? Cette discontinuité, cette rupture provoque dans la plupart des cas un effet d'étonnement, de surprise. Nous sommes choqués par ce manque dans le retour du même, par cette faille dans l'agencement bien rangé des choses. Ce phénomène qui est la surprise serait alors le versant contraire de l'habitude; il agirait comme son élément perturbateur. Le but de cet article sera d'explorer cette figure de la surprise et de voir quelles sont ses caractéristiques sémiotiques. Il s'agira d'apprécier dans quelle mesure la surprise affecte aussi bien le plan de l'expression que le plan du contenu du discours, et en quoi l'accident et l'événement imprévisible s'intègrent dans l'habitude, dans le récit prévisible, ou de quelle manière ils résistent à la récupération et quelle est leur singularité sémiotique. Dans ce sens, cette réflexion s'inscrit dans une recherche plus générale sur les rapports entre événement et récit, dans le cadre de la sémiotique tensive, et donc des rapports entre intensité et *extensité*, ou entre dimension sensible et narrativité. Nous essayerons d'étudier les traits signifiants de la surprise dans les différents niveaux du parcours génératif de la signification: quel est le statut modal de la surprise, qu'est-ce qu'elle signifie du point de vue de l'énonciation, de quelle manière la surprise affecte le niveau narratif et, finalement, quelles sont les conséquences cognitives et passionnelles pour les sujets «pris par surprise»? Pour ce qui concerne le domaine discursif, nous présenterons des exemples tirés du champ politique et stratégique-conflictuel, où, de toute évidence, la surprise joue un rôle prépondérant. Nous prendrons comme cas d'exemple la lecture que l'historien Marc Bloch a faite de la défaite française de 1940, laquelle, selon lui, eut pour cause, dans

une grande mesure, le conflit entre l'habitude – sous la forme d'une routine bureaucratique paralysante – installée dans l'armée, et dans la société française, et la surprise produite par le style de guerre allemand :

*Tout le long de la campagne, les Allemands conservèrent la fâcheuse habitude d'apparaître là où ils n'auraient pas dû être. Ils ne jouaient pas le jeu.* (Bloch, [1940] 1990 : 77)<sup>1</sup>

Il montrera dans son écrit l'énorme bouleversement produit par la surprise stratégique et par le choc de deux styles stratégiques opposés, de même que les conséquences aussi bien pragmatiques que cognitives et passionnelles qu'elle aura sur l'armée et la population françaises. Outre l'intérêt historique du récit de Marc Bloch, nous trouvons que son texte pose justement des questions pertinentes à la sémiotique sur les rapports entre *tempo* et passions et sur leur rôle stratégique dans l'interaction sociale et communicationnelle.

#### LA SURPRISE COMME ACTE ÉNONCIATIF

La surprise, qu'on la prenne du point de vue de la cible ou de celui de la source, relève de la dimension énonciative; elle est une pratique énonciative particulière et a des conséquences précises au niveau des instances de l'énonciation. Le premier constat à faire, c'est que la surprise a le pouvoir de faire émerger une double subjectivité<sup>2</sup>, celle du sujet surpris et celle du sujet «surprenant»<sup>3</sup>. Celle du sujet surpris, car sa subjectivité était, si l'on peut dire, d'une certaine manière «effacée», «endormie» (une sorte de non-sujet) par la mélodie répétée de l'habitude. Si l'habitude a comme conséquence nécessaire une sorte d'engourdissement de l'attention du sujet et de la subjectivité en général – ce qui est très pratique, car cela permet d'accomplir certaines tâches de manière distraite, sans être obligé d'être en permanence en état d'alerte<sup>4</sup> –, la surprise vient secouer cette inertie sur laquelle le sujet pouvait se reposer et s'abandonner un peu, le mettant à mal et l'obligeant à «ré-apparaître», à ré-exister, à résister. Cela suppose une sorte d'embrayage énonciatif ou de «prise en main» du processus discursif de la part du sujet, d'un passage d'un état de «non-sujet»<sup>5</sup> (dont les actes ne peuvent être que «non réflexifs» et qui, par conséquent, ne

peuvent agir que dans une programmation pré-établie, c'est-à-dire dans ses habitudes) à celui de sujet proprement dit, capable de prédiquer et de juger... L'habitude, répétitive, réitérative, est la voix commune, «collective», celle du «on», de la marche automatique, une sorte d'énonciation impersonnelle, stéréotypée. Alors, le choc de la surprise détruit l'atmosphère «désindividualisante», contractuelle et confortable des routines pour imposer la nécessaire présence d'un sujet qui peut ou doit juger ou agir. Dans l'habitude, tout ce qui définit le sujet du discours – ses compétences cognitives et pragmatiques – semble émoussé :

*La routine, enfin, est, par essence, accommodante. On s'était accoutumé, durant de longues années de bureaucratie, à beaucoup d'insuffisances, qui prenaient rarement un caractère tragique. Les temps changèrent. Non les mœurs. Pour faire court, ce serait sans doute assez de dire que les états-majors du temps de paix n'étaient pas une bonne école pour les caractères.* (Bloch, 1990 : 127)

La surprise alors obligera à une «prise de conscience» – euphorique ou dysphorique – et à l'instauration d'un sujet modalement compétent :

*Or, ayons le courage de nous l'avouer, ce qui vient d'être vaincu en nous, c'est précisément notre chère petite ville. Ses journées au rythme trop lent, la lenteur de ses autobus, ses administrations somnolentes, les pertes de temps que multiplie à chaque pas un mol laisser-aller [...], son goût du déjà vu et sa méfiance envers toute surprise capable de troubler ses douillettes habitudes : voilà ce qui a succombé devant le train d'enfer que menait, contre nous, le fameux «dynamisme» d'une Allemagne aux ruches bourdonnantes.* (Ibid. : 182)

Par ailleurs, la surprise «dévoile» une autre subjectivité, celle de l'agent, de l'actant responsable de l'action, de l'événement qui surprend, celle de la «source». Le sujet «cible» semble se réveiller et sortir d'un certain étourdissement en se demandant ce qui se passe; il prête l'oreille à ce qui auparavant n'éveillait en lui aucune attention, à ce à quoi il ne prêtait qu'une «oreille distraite» dans le meilleur des cas. Il découvre ainsi, en même temps que sa propre subjectivité se manifeste, l'existence de l'autre sujet, de celui qui se trouve derrière l'action qui l'a ébranlé.

C'est comme si celui qu'on avait toujours en face de nous, mais qu'on ne voit plus à force d'habitude, se révélait, tout d'un coup, parfois comme une véritable apparition, ne serait-ce que parce qu'il apparaît là où il ne faudrait pas, là où on ne l'attendait pas :

*Là où le sort les avait placés, leur besogne quotidienne prolongeait celle du temps de paix et l'atmosphère mentale avait une odeur poussiéreuse de bureau ou de chefferie. Il était convenu, surtout, qu'on n'était pas sur le front. L'ennemi rompit le contrat. Que n'avait-on mieux expliqué, par avance, à ces honnêtes serviteurs, un peu trop vieillis, pour la plupart, sous le harnois, comment, dans une guerre de vivacité, l'arrière risque toujours de devenir l'avant? (Ibid.: 140)*

La surprise énonciative agit en l'occurrence dans la spatialisation. Elle vient du fait que l'ennemi, censé être devant, se trouve derrière nous, là où, selon les règles apprises dans des écoles de guerre datant de la Première Guerre mondiale – qui consistent à répéter une leçon –, le front ne pouvait pas être.

Le processus de subjectivisation opère alors à deux niveaux. Ce processus a toujours un caractère «révélateur» du sujet producteur de l'événement, comme on dit d'un liquide révélateur en photographie qui fait jaillir l'image d'un fond noir et indistinct. La surprise crée justement une distinction, une discontinuité différentielle, comme catégorie de l'aspectualisation actorielle, car là où il n'y avait qu'une «masse actorielle» indistincte, d'où aucun élément subjectif ne se dégageait, le sujet responsable de l'action fait son apparition<sup>6</sup>. En même temps, la surprise joue le rôle de «réveil». Elle «pointe», «pince», le sujet surpris, de la même manière que le sujet observateur de la photo, dont parle Roland Barthes, est «touché» par le «punctum», lequel est le produit de la «co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde» (Barthes, 1980: 45). La surprise génère une sorte de distribution des rôles où l'on discerne, parfois pour la première fois, parfois d'une manière nouvelle, un sujet: les attentats du 11 septembre – véritable surprise stratégique – permirent de percevoir pour la première fois un actant-sujet jusqu'alors invisible pour la plupart des gens.

#### RÉGIME SYNTAGMATIQUE ET TENSIF DE LA SURPRISE

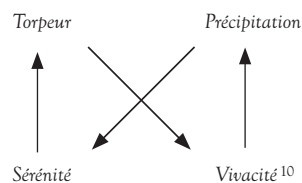
L'habitude étant de l'ordre de la répétition, de la programmation et de la continuité, la surprise rompt cette continuité et introduit une discontinuité que l'événement, ayant provoqué la surprise, «isole». Le récit, fait d'une suite, d'une continuité, qu'elle soit discursive – une logique temporelle, spatiale ou une unité énonciative –, isotopique ou d'action, est mis à mal par la surprise qui «suspend» cette unité narrative. En fait, chaque fois qu'un fait survient comme un événement isolé, déconnecté du reste des faits et du cours des choses vécues, il est perçu souvent comme une surprise. Le caractère isolé de l'événement, non intégré dans une unité syntagmatique ou paradigmatique, est la raison de son effet surprenant. Que l'on ne puisse pas le rattacher à d'autres événements antérieurs, qu'il se dérobe à la suite qui caractérise l'habitude, constitue la raison de l'inattendu, de l'imprévu. Avec la surprise, ce que nous voyons se dessiner, c'est le conflit entre deux régimes syntagmatiques opposés. D'un côté, un régime implicatif, fait de règles productrices de «doxa», voire de stéréotypes et de conventions :

*Notre presse, presque tout entière, et tout ce qu'il y a, dans notre littérature, de foncièrement académique, ont répandu dans notre opinion le culte du convenu. Un général est, par nature, un grand général. (Bloch, 1990: 56)*

Face à ce régime, intervient un autre régime syntactique, celui de la concession<sup>7</sup>, qui apparaît comme le contre-programme de l'autre régime, celui justement de la programmation. Le régime concessif est celui qui ne répond pas à la règle («Les Allemands, tout simplement, avaient avancé plus vite qu'il ne semblait conforme à la bonne règle» [ibid.: 68]), celui qui fait jaillir l'inattendu et qui, par conséquent, est marqué par l'intensité et par le *tempo* vif, contrairement à l'habitude qui, elle, est caractérisée par un *tempo* lent<sup>8</sup>:

*Durant la longue période d'attente qui vit se prolonger, au plus grand dam de l'armée française, les habitudes du temps de paix, le bon ordre dont nous étions si fiers n'était acquis qu'au prix d'une grande lenteur. Quand il fallut aller vite, nos chefs, trop souvent, confondirent la fièvre avec la promptitude. (Ibid.: 91)*

L'opposition ne serait tout simplement pas entre un *tempo* lent et un *tempo* vif, mais un peu plus complexe. Il y aurait en fait quatre régimes de *tempo* différents qui gouverneraient les rapports entre les valeurs tensives de l'habitude et de la surprise: d'un côté, les deux valeurs extrêmes du *tempo*, à savoir un type d'habitude qui produit une torpeur paralysante (l'extrêmement lent) opposée à une précipitation chaotique (l'extrêmement rapide) et, de l'autre côté, les valeurs moyennes de chaque axe, un *tempo* calme et ordonné face à un régime marqué par la vivacité diligente<sup>9</sup>:



En fait, les deux *tempos* sur-contraires sont marqués aspectuellement par l'excès: trop lents ou trop rapides. Et selon Marc Bloch, l'armée française aurait agi selon l'un ou l'autre excès. Elle passait de la mollesse et de la somnolence à un affolement et à une agitation improductive qui ont fini par accélérer la défaite, par faire perdre la guerre avant de l'avoir perdue – le choc de la surprise et de la vitesse de l'attaque allemande ayant provoqué débandade<sup>11</sup>, fièvre, frénésie et égarement au sein des officiers et des troupes françaises:

*Ailleurs, malheureusement le repli, sans doute inévitable, prit trop souvent des allures de fuite et, parfois, devança l'événement. Le G.Q.G. dut renvoyer à son poste le général commandant une région militaire; ce chef avait abandonné sa ville, sans ordre, pour la belle raison qu'à son avis l'ennemi n'en était plus assez loin.* (Bloch, 1990: 140)

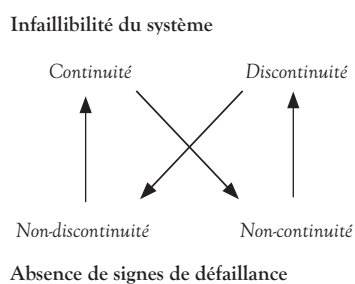
La surprise est alors ce qu'on ne voit pas venir et qui survient soudainement, trop rapidement. La surprise suppose toujours une brusquerie, une « violence » faite au déroulement régulier des habitudes, des normes. Dans ce sens, faire des connexions, hors des normes pré-établies et des habitudes cognitives et intellectuelles conventionnelles entre événements, permet

justement d'échapper aux surprises – plutôt mauvaises – des risques industriels et écologiques dans les sociétés modernes. Si l'habitude se fonde sur des présomptions causales et des anticipations cognitives suivant une certaine norme, la surprise est l'effet d'un événement qui ne s'ajuste pas à ces présomptions. Par conséquent, la prévision et la prévention des surprises et des risques comportent la connexion d'événements distincts, de faits échappant aux régularités, aux normes, aux coutumes et à tout ce qui nous est familier<sup>12</sup>. L'habitude suscite un état d'attente, selon lequel les choses continuent d'être comme toujours, qu'elles se présentent et s'ensuivent jusqu'à maintenant en faisant du sujet de l'habitude une sorte de superstitieux<sup>13</sup>, qui pense qu'il y aura toujours un *ajustement*<sup>14</sup> parfait entre ce qui est programmé et le monde dont on a la certitude, ou l'espoir, qu'il s'adaptera à notre rythme, à notre *tempo*<sup>15</sup>. L'habitude, donc, rassure le sujet qui « croit » au maintien du monde tel qu'il est. La surprise alors démentira cette *fiducie* avec le surgissement de l'*incroyable*, de l'inattendu et de l'*étrange*. L'*étrange* – qui est, rappelons-le, un des mots du titre du livre de Marc Bloch – fait référence à ce qui n'est pas familier, à ce qui est *inhabituel* et qui provoque une très grande incertitude qui produira, comme on l'a vu dans les exemples de Bloch, du désarroi et une grande confusion dans l'agir.

La question est de savoir comment on construit ces *suites* et ces *continuités* qui structurent l'habitude et qui seront contredites par les événements. En tout cas, il apparaît clairement que nous attribuons souvent des relations de causalité, dans l'habitude, à des événements dont le seul lien n'est que temporel. Les habitudes ne constituent parfois que des suites, dont le seul « liant » n'est que le temps ou le *tempo* – une certaine récurrence quotidienne des choses –, qui seront interprétées comme des syntagmes régis par une logique, causale ou tout autre. Alors, on peut facilement interpréter comme une isotopie, sur le plan du contenu, ce qui peut ne relever que du plan de l'expression: le rythme des événements récurrents finit par faire oublier son contenu. Ainsi, l'arrivée d'un événement « surprise », d'une *allotopie* (Groupe  $\mu$ , 1990: 56), de l'inattendu, qui ne répond

pas à la suite causale préalable, sera interprétée comme une dissonance, alors qu'en réalité elle ne l'est pas plus, en tout cas du point de vue du contenu, que les événements antérieurs, lesquels étaient vus comme une suite sémantique cohérente, homogène et régulière à cause de la régularité de leur *tempo*. La récurrence sur le plan de l'expression vaut dans ces cas pour celle du plan du contenu. De là, de nombreuses erreurs et accidents sont perçus comme de véritables « discontinuités », alors que la continuité préalable rassurante n'en était pas une. Ce qui est perçu comme un événement introduisant une rupture dans un état inchangé n'est que le produit d'une transformation continue et d'une sorte de *guerre d'usure* silencieuse (Jullien, 2009 : *passim*).

En fait, ce qui est souvent interprété comme une continuité est en réalité une non-discontinuité. Dans de nombreux cas, la surprise vient du fait que le sujet réalise une inférence qui, de la *non-discontinuité*, implique la *continuité*. Le cas de l'accident de la navette spatiale *Challenger* est un cas exemplaire de ce type de raisonnement : l'absence de signes de défaillance dans les vingt-quatre lancements préalables à celui du *Challenger* ayant été prise pour la preuve de la fiabilité du système ; la répétition dans le passé, pour la garantie de l'avènement certain d'un événement futur qui devait immanquablement arriver de la façon dont on l'avait prévue (Morel, 2002 : 108-109).



C'est ainsi que la surprise arrive sans crier gare, non pas parce que l'événement n'était pas prévisible, mais parce qu'on avait vu une suite, une continuité, là où il n'y en avait pas ou parce que le « travail » s'était accompli dans le « silence ». La surprise ne serait alors que la manifestation ponctuelle, le surgissement inopiné de ce qui, de manière latente, était en train de « se préparer ».

Par ailleurs, la surprise pose une autre question, celle qui concerne la nature de ce qui revient, de ce qui se répète, ou de ce qui est censé se répéter, dans l'habitude. Imaginons un instant une habitude, à tel point fondée sur le retour répété d'un objet d'une manière tellement réglée et cadencée par un *tempo* régulier, qu'on finit par oublier son contenu. Comme on le disait plus haut, la cadence du *tempo*, plan de l'expression, deviendra, dans un certain sens, le contenu de cet objet ou événement et finira par supplanter le plan du contenu de celui-ci. Ainsi, la continuité de l'un des éléments de l'habitude sera prise comme s'il s'agissait de la répétition de toutes ses composantes. La persistance d'une des composantes du procès discursif suffirait à faire croire à la continuité de tous les niveaux du discours : le retour, par exemple, d'une même forme énonciative sera interprété comme le retour aussi d'une même dimension cognitive ou passionnelle, alors qu'il ne restait peut-être qu'une voix, tout le reste ayant déjà disparu. Un jour, on est alors surpris quand la discontinuité affecte aussi ce dernier élément, nous faisant ainsi prendre conscience de la rupture, de la singularité de l'événement qui ne s'intègre plus dans la série. La surprise viendrait donc de la non-prise en considération de toutes les composantes de la structure du discours, alors que la continuité n'affecterait désormais qu'un des éléments, par exemple le *tempo*, le rythme ou les formes de l'énonciation. C'est ainsi que, parfois, on continue à entendre une voix, croyant qu'elle dit toujours les mêmes choses, cependant que depuis longtemps elle disait toute autre chose et c'est alors que, le jour où cette voix change complètement – dans son ton, par exemple, qui d'amical et bienveillant devient désobligeant et hostile –, nous sommes choqués, surpris par ce changement radical, abrupt et inopiné, puisque nous n'avions pas vu, endormis par la litanie répétée de l'habitude, toutes les autres dimensions discursives qui avaient déjà changé, comme des signes avant-coureurs de la transformation qui allait se produire.

La surprise peut en fait affecter plusieurs éléments du processus discursif, ou simplement un seul, ce qui donnera des types de surprise différents. La surprise



peut concerner le sujet (« je ne m'attendais pas à ça de toi! »), l'espace (c'est dans une grande mesure le cas de l'attaque japonaise de Pearl Harbor, les Américains se croyant à l'abri à cause de la distance existante entre le Japon et leur base hawaïenne; c'est aussi le cas de toutes les embuscades typiques des guerres dites « asymétriques » et des guérillas<sup>16</sup>), le temps (une des surprises classiques en stratégie est d'attaquer au moment où on ne l'attend pas, comme lors de la guerre du *Yom Kippour*), l'aspect (une attaque « coup de main » alors qu'on s'attend à une longue bataille), le *tempo* (c'est le cas de la guerre en 1940 avec, d'un côté, un dispositif prévu pour un long affrontement et, de l'autre, la *blitzkrieg*, la *guerre éclair*), l'objet de valeur en jeu (s'attaquer à des objectifs en principe secondaires ou à d'autres considérés comme inexpugnables), ou la programmation narrative (ne pas offrir de résistance, ne pas proposer de contre-programme, éviter l'affrontement, tactique soviétique lors de l'invasion de l'armée allemande). La surprise pourra ainsi venir de n'importe quel niveau ou de n'importe quel élément du discours, même si un ou plusieurs éléments demeurent inchangés. Cela dit, la plupart des surprises combinent des variations sur plusieurs composantes discursives – l'attaque arrive là où on ne l'attend pas et elle est accomplie par des sujets qu'on ne soupçonne pas du tout –, ce qui rend la tâche de les prévoir et d'y réagir assez difficile.

#### EFFETS COGNITIFS ET PASSIONNELS DE LA SURPRISE

En fait, il y a un point d'inflexion qualitatif et intensif qui vient brusquer le processus quantitatif et extensif des habitudes et des *tempo*s réguliers. À cette singularité et à ses effets cognitifs et passionnels, nous leur donnons le nom de « surprise ». Du degré ou de la « force de pénétration et de propagation » – comme dans la balistique – de cet événement intense, et de la capacité cognitive et passionnelle de l'encaisser dépendra ce qu'on appelle la « profondeur stratégique » de la surprise, c'est-à-dire les effets plus ou moins durables et perturbateurs sur le sujet affecté par celle-là.

Un des effets cognitifs de la surprise est la prise de conscience du démarrage d'une nouvelle étape narrative, car elle crée une rupture dans la régularité

en vigueur jusqu'au moment de l'événement dont elle est l'effet. Elle efface et laisse de côté tout ce qui existait avant. Mais, à côté de cette transformation cognitive à caractère prospectif – avec la nécessité d'imaginer de nouvelles formes pour le récit à venir –, il y a aussi un effet rétrospectif très profond, car le sujet doit faire une analyse du passé de l'histoire pour revoir et reconsidérer les certitudes interprétatives dont il se servait et qui se sont révélées inefficaces pour prévoir l'événement. Le sujet se verra alors dans l'obligation de faire une analyse de l'histoire et devra, dans certains cas, faire « un examen de conscience »<sup>17</sup>. La surprise peut ainsi avoir une fonction révélatrice, comme dans l'*anagnorisis* aristotélicienne, avec la reconnaissance d'un état des choses qui ne correspond pas aux prévisions; du coup, peut commencer le processus de prise de conscience, d'examen et de reconstruction de l'univers susceptible d'expliquer cet événement. Il faudra donner du sens à l'événement, lui faire réintégrer un récit, car il est par définition hors du cadre narratif fondé sur la répétition et la prévision que donnent l'habitude et le syntagme. Le sujet sera alors obligé de reconstruire un système sémiotique, mis à mal par l'événement créateur de la surprise, qui exige qu'on revienne sur le passé et qu'on le reconsidère à la lumière des nouveaux éléments « survenus ».

Mais les effets les plus marquants de la surprise stratégique sont d'ordre pathémique, et ils s'étendent et contaminent toutes les autres dimensions du discours – cognitive et pragmatique – en les conditionnant de manière profonde. Nous pouvons alors affirmer que la dimension pathémique constitue l'assise des autres dimensions du discours, en tout cas en ce qui concerne la surprise stratégique ou tout simplement la mauvaise surprise. Elle régit le cognitif et le pragmatique; l'effet passionnel de la surprise module les modalités épistémiques pour le cognitif (l'incertitude s'installant au cœur du sujet) et les modalités de l'action (la paralysie venant de l'abandon de toute volonté s'empare souvent du sujet troublé par la surprise):

*Puis ce fut la marée montante d'un désespoir qui, au lieu d'aiguillonner à l'action, semblait chercher son refuge dans une sorte de paresse somnolente. Je n'ai guère connu de*

*spectacle plus démoralisant que certains affalements dans les fauteuils du troisième bureau.* (Bloch, 1990: 141)

Si le pathémique semble gouverner les autres dimensions du discours, le *tempo*, catégorie profonde du discours, détermine à son tour le passionnel. C'est du caractère « brusque » et « subit » de la surprise, c'est-à-dire de son *tempo* vif, que découlent les effets passionnels qui affecteront le sujet. Les conséquences passionnelles de la « brutalité » tensive d'un événement, de la soudaineté intempestive d'un fait ou d'une nouvelle, sont souvent beaucoup plus responsables des émotions qu'ils déclenchent que la nature même de ces faits ou de ces nouvelles :

*L'homme est ainsi bâti qu'il se bande à affronter un danger prévu, au lieu où il l'a prévu, beaucoup plus aisément qu'il ne supportera jamais le brusque surgissement d'une menace de mort, au détour d'un chemin prétendument paisible [...]. Il paraissait beaucoup plus effrayant de se heurter, soudain, à quelques chars, en rase campagne.* (Ibid.: 78-79)

L'hégémonie dans la gestion du *tempo* de l'action et du discours sera alors, dans une grande mesure, la garantie de la supériorité de l'interaction dans toutes ses dimensions, en commençant par le passionnel. Il est avéré aussi que la maîtrise du *tempo* dans la stratégie – dans le conflit ou dans la communication – détermine les conditions du contrôle de l'action – guerrière ou politique. Ainsi, certains dirigeants politiques utiliseront comme stratégie la surprise et l'effet d'annonce qui, du fait même de leur caractère imprévu, sont susceptibles de « désarmer » leurs opposants. L'irruption brusque et vélocité d'une action intempestive, dans un monde au rythme ordonné et cadencé, pourra parfois désamorcer, ne serait-ce qu'un moment – mais peut-être vital comme en 1940 –, toute opposition et résistance.

#### POUR CONCLURE : DE L'IMPROVISATION STRATÉGIQUE

Nous avons voulu mettre en évidence le fait que la surprise vient troubler des routines et des habitudes, bien trop réglées – comme du papier à musique –, en faisant irruption dans le monde policé des normes parfois de manière brutale et violente. Ce choc n'est en fait, comme nous l'avons vu pour le cas de la guerre en 1940, que la rencontre de deux *tempo*s « incompatibles », d'un *tempo* qui ne rencontre l'autre que pour le faire disparaître. Mais quel régime « musical » opposer à ce *tempo* ravageur de la surprise ? Quel régime de la pratique peut alors faire face à l'inattendu si celui des règles semble voué à l'échec, si la programmation inhérente à l'habitude semble insuffisante pour anticiper ou réagir correctement à l'imprévu<sup>18</sup> ? Peut-être qu'une sémiotique de l'action improvisée pourrait être une piste de recherche. Nous pensons que cette sémiotique devrait peut-être laisser le monde des règles et explorer davantage celui des méta-normes, lequel nous semble plus en mesure de nous permettre de comprendre la *semiosis* de l'interaction entre surprise et habitudes. Qui sait si la stratégie ne gagnerait pas à se « mettre au jazz » ?

#### NOTES

1. Ce thème de l'imprévisibilité du comportement allemand et, surtout, de l'incapacité du commandement français à prévoir les mouvements de l'ennemi sera une constante dans le récit de Bloch, dont une des annexes en forme de petit poème ironique et satyrique identifie les défaillances stratégiques de l'armée française dans ce domaine :

*Voyez, mon Général, voici la carte,  
Nous y avons tout dessiné très bien,  
Mais sur le terrain – le diable m'emporte  
Je ne sais pourquoi nous ne trouvons rien.*

*Nous avions tout rangé dans notre tête  
Et prévu le front jusqu'au jour J cent.  
Hélas ! l'ennemi est un trouble-fête  
Qui s'en va toujours où nul ne l'attend.* (Bloch, 1990: 304)

2. Ce serait le caractère intensif, discontinu et créateur de discontinuités et de différences de la surprise qui ferait apparaître la subjectivité. C'est dans ce sens que Gilles Deleuze affirme que le « processus essentiel des qualités intensives est l'individuation. L'intensité est individuante, les qualités intensives sont des facteurs individuels » (1968: 317).

3. Rappelons que pour Clausewitz la surprise stratégique a aussi cette capacité de faire apparaître des subjectivités, des individualités là où avant il n'y avait qu'une sorte de masse ou actant collectif indifférencié : « [...] les effets de la surprise ont cela de particulier qu'ils relâchent violemment les liens de l'unité, ce qui fait que les individualités des

chefs inférieurs s'y manifestent facilement» (2010: 150). Nous parlons ici de la figure du sujet «surprenant» comme manipulateur, doté d'un «vouloir surprendre». Il existe, bien entendu, des surprises qui ne sont pas le fait d'un «faire manipulateur» intentionnel, mais le fruit du hasard, comme dans les cas de la rencontre fortuite.

4. La répétition d'une action la rend plus aisée. «Le mouvement prolongé et répété devient graduellement plus facile, plus rapide et plus assuré. [...] L'effort diminue par la continuité et la répétition du mouvement» (Ravaisson, 2007: 38).

5. Sur le concept de non-sujet, voir la théorie de Jean-Claude Coquet sur les instances énonçantes (Coquet, 1984 et 1997: *passim*).

6. Bloch raconte dans ce sens une anecdote qui dit beaucoup sur la surprise comme «agent révélateur»: «Un beau jour du mois de mai, l'officier, qui avait la charge de l'installation, rencontra dans la rue un détachement de chars. Il les jugea d'une couleur singulière. Mais quoi! Connaissait-il tous les modèles en usage dans l'armée française? Surtout, la colonne lui parut bizarrement engagée: elle filait vers Cambrai, alors que la direction du «front» était, de toute évidence, à l'opposé. Dans une petite ville, aux voies un peu tournantes, n'arrive-t-il pas que les guides s'orientent de travers? Notre homme s'apprêtait à courir après le chef du convoi, pour le remettre dans le droit chemin, quand un quidam, mieux avisé, le héra: «Attention! ce sont les Allemands» (Bloch, 1990: 78).

7. Sur cette question, nous suivons les idées développées par Claude Zilberberg, principalement dans son article en ligne (2004).

8. Nous utilisons le concept de «tempo» comme catégorie sémiotique profonde affectant aussi bien le plan de l'expression que celui du contenu. Pour cette notion, voir Zilberberg (1995).

9. Bien entendu, la surprise arrive aussi au sujet «éveillé», pas uniquement à celui qui «s'endort» dans la mollesse de la routine conformiste. De fait, certaines surprises arrivent aux sujets qui, voulant tout prévoir, manquent de «souplesse» stratégique.

10. Les positions «sous-contraires» – «sérénité» et «vivacité» – correspondraient aux valeurs «justes» (comme en musique) du tempo, aux valeurs «ajustées» au cours du monde: soit dans sa version «posée», soit dans sa version «agile».

11. Cette «débandade» ne serait qu'un des syntagmes tensifs proposés par Zilberberg (2004): le «redoublement» – «ouvrir l'ouvert» ou «allonger le long».

12. Sur cette question, voir Beck (2001).

13. Gilles Deleuze (1968: 188) cite Samuel Butler pour qui l'habitude fonde une sorte de confiance superstitieuse essentielle à la vie: «Car le blé des champs lui-même fonde sa croissance sur une base superstitieuse en ce qui concerne son existence, et ne transforme la

terre et l'humidité en froment que grâce à la présomptueuse confiance qu'il a dans sa propre habilité à le faire, confiance ou foi en soi-même sans laquelle il serait impuissant» (Butler, 1922: 86-87).

14. Pour le concept d'«ajustement», voir Landowski (2005).

15. «[...] l'assurance tranquille avec laquelle nous nous livrons à la plupart de nos activités courantes semble ancrée dans une sorte d'attunement des capacités et des habitudes aux régularités de l'environnement» (Quéré, 2001: 128).

16. Sur le modèle stratégique «intensif» et passionnel de la guérilla, voir Alonso-Aldama (2003).

17. Un des chapitres du livre de Marc Bloch a justement pour titre «Examen de conscience d'un Français».

18. Le concept d'ajustement élaboré par Eric Landowski est une tentative de réponse à cette question (2005: *passim*).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONSO-ALDAMA, J. [2003]: «Modèles stratégiques et rationalité sémiotique», *Modèles linguistiques*, vol. 47, tome 24-1, 23-31.
- BARTHES, R. [1980]: *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard.
- BECK, U. [2001]: *La Société du risque*, Paris, Aubier.
- BLOCH, M. [(1940) 1990]: *L'Étrange Défaite*, Paris, Gallimard.
- BUTLER, S. [1922]: *La Vie et l'Habitude*, Paris, Gallimard.
- CLAUSEWITZ, C. V. [2010]: *De la guerre*, Paris, Flammarion.
- COQUET, J.-C. [1984]: *Le Discours et son sujet*, Paris, Klincksieck; — [1997]: *La Quête du sens*, Paris, PUF.
- DELEUZE, G. [1968]: *Différence et Répétition*, Paris, PUF.
- GROUPE μ [1990]: *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil.
- JULLIEN, F. [2009]: *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- LANDOWSKI, E. [2005]: «Les interactions risquées», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101,102,103, 7-100.
- MOREL, C. [2002]: *Les Décisions absurdes*, Paris, Gallimard.
- QUÉRE, L. [2001]: «La structure cognitive et normative de la confiance», *Réseaux*, vol. 4, n° 108, 125-152.
- RAVAISSON, F. [2007]: *De l'habitude*, Paris, Éd. Allia.
- ZILBERBERG, C. [1995]: «Plaidoyer pour le Tempo», dans J. Fontanille (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 223-241; — [2004]: «Éloge de la concession». En ligne : <http://www.claudezilberberg.net/download/downset.htm> (page consultée le 10 mai 2010); — [2008]: «Pour saluer l'événement», *Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques*. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2485> (page consultée le 10 mai 2010).

# RÉPÉTITION, RÉALITÉ, MONDES POSSIBLES

ANDREA SEMPRINI

Dans cet article, nous allons explorer le rôle de la répétition dans la transformation du rapport à la réalité. L'hypothèse qui va nous guider est que la répétition, conçue comme une figure du plus vaste phénomène du flux, introduit des ruptures perceptives et des transformations dans la construction de l'expérience catégorielle et phénoménale. Ces changements peuvent aboutir à une mise entre parenthèses, voire à une redéfinition plus radicale, des modes perceptifs de l'individu et de sa relation avec la réalité. La définition de cette dernière se trouve pour le moins problématisée.

Cette problématisation de la notion traditionnelle de réalité est intéressante non pas tant dans une perspective étroitement relativiste, mais dans une vision qui permettrait de casser la dualité et la hiérarchisation traditionnelle du couple réalité/non-réalité et d'envisager la réalité (R1) dans une suite de plans de réalités (R2, R3, Rn...), de mondes possibles dont R1 ne représenterait qu'une version, même si particulièrement prégnante et contraignante dans un certain contexte, pour certains acteurs et pour certains usages. Il ne s'agit donc pas de verser dans une posture postmoderniste un peu facile, et sans doute datée, visant à nier à la réalité son statut ontologique et à la dissoudre dans la subjectivité relativiste des perceptions et des contextes culturels. Il sera plutôt question de reconnaître les modes de constitution de la réalité pour montrer comment, en introduisant des perturbations au sein de ces modes de constitution, dont la répétition fait partie, on peut générer d'autres plans de réalité, que nous appelons mondes possibles.

Dans le cadre de cet article, nous développerons notre argumentation en trois points. Dans un premier temps, nous allons rappeler combien la notion de réalité est liée à une logique catégorielle et conceptuelle qui est au cœur de la tradition intellectuelle moderne. Nous nous attarderons en particulier sur le rôle de la dimension temporelle dans l'objectivation et dans la structuration de la notion de réalité. Ce bref rappel va nous permettre, dans un deuxième moment, de montrer comment, depuis la seconde moitié du siècle dernier, les langages expressifs et les pratiques sociales se sont emparés de la répétition pour remettre en discussion la conception de la réalité qui a dominé la culture occidentale depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Nous allons tout particulièrement évoquer des exemples issus des domaines de la peinture et de l'écriture médiatique. Nous pourrions alors conclure en montrant comment la généralisation de la répétition, comme forme signifiante et comme dimension

expressive, a contribué à remettre en question la vision d'une réalité univoque et à ouvrir la possibilité d'une multiplicité de plans de réalité.

En effet, la réalité est assez jeune. Si l'on veut identifier une date, c'est dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on peut situer sa naissance. Le principal accoucheur de cette nouvelle venue sur la scène philosophique et culturelle est l'esprit scientifique qui commence à se diffuser en Europe occidentale à cette époque. L'observation des phénomènes naturels, la démarche expérimentale, les premières avancées technologiques s'imposent toutes en l'espace d'une cinquantaine d'années. La Royal Society est fondée en 1660, son équivalent français en 1699, et Newton publie le texte qui contient la théorie de la gravitation universelle en 1686. Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est aussi à cette époque que se produit une modification majeure dans l'ordre géopolitique mondial, avec le déclin rapide des empires coloniaux «low-tech» espagnol et portugais et l'essor des ambitions coloniales françaises et britanniques. Le nouvel esprit scientifique qui souffle sur une partie de l'Europe est aussi alimenté par des besoins importants en équipement (infrastructures, routes, ports, bateaux), en nouvelles technologies (énergie, télécommunications, armements) et en organisation (logistique, commerce, administration). La conquête et la gestion de vastes empires coloniaux n'auraient pas été envisageables sans un savoir-faire militaire, administratif, industriel et agricole d'une nouvelle nature et à une nouvelle échelle. Cette phase (à cheval entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) aura un rôle crucial dans la préparation de la Révolution industrielle et technologique qui prendra son essor au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui imposera définitivement la démarche scientifique, la culture positiviste et la notion de réalité qui lui est inhérente.

C'est à l'intérieur de ce cadre et de ces transformations qu'il faut lire la nouvelle structuration et l'objectivation progressive des catégories cognitives qui depuis toujours structurent la relation à la réalité dans la pensée occidentale : l'espace et le temps. Pour ne nous focaliser que sur ce dernier, soulignons que c'est à cette époque que la catégorie du temps entreprend trois transformations

majeures, pertinentes pour notre argument : son objectivation, sa quantification et son inscription dans une logique diégétique.

L'objectivation du temps implique sa formalisation, sa séparation des vécus subjectifs et personnels, sa séparation aussi des phénomènes naturels, comme la durée du jour ou le cycle des saisons, sa définition et sa codification, par exemple dans le fait d'associer une durée précise à une activité donnée. La quantification du temps est rendue possible par la généralisation et la sophistication croissante des outils de mesure, qui permettent non seulement d'objectiver la durée, mais de la segmenter, de la découper en unités précises et universelles. Enfin, l'historicisation du temps revêt une importance particulière pour notre raisonnement, car elle implique une conception du temps unique et sans possibilité de répétition. Le temps se meut comme une flèche, dans un déroulement orienté vers l'avant et qui ne conçoit de retour en arrière que comme régression ou déclin. C'est le temps de l'évolution, le temps du progrès, le temps des innovations, qui ne se conçoit que comme succession d'instantanés uniques et non répétables, comme progression incessante et orientée, comme déroulement et accumulation.

C'est cette notion de temporalité qui a structuré, depuis trois siècles, la culture occidentale et la perception du temps tout court pour les individus qui vivent à l'intérieur de cette culture. En raison de son enracinement et de son «universalité», en raison aussi de sa centralité dans les modes de vie et de pensée de la culture occidentale (la science, la technologie, les transports, le travail, l'école), cette notion de temporalité a contribué aussi inévitablement à définir les coordonnées cognitives et expérientielles de ce qu'est la «réalité». Toute forme d'expérience du monde, qui se situe en dehors de ces coordonnées et de cette vision temporelle, apparaît comme une forme de réalité brouillée, affaiblie, fantaisiste, subjective, inutile, voire carrément asociale. La coutume ancienne d'offrir une montre aux enfants au moment de leur confirmation (pour les catholiques) marquait ce passage d'une temporalité enfantine, subjective et encore malléable, à une temporalité adulte, structurée, objectivée et mesurable. On peut dire en synthèse que

le temps quantifiable, segmenté, désolidarisé de ses sources énonciatives ou contextuelles est le temps de la réalité moderne; il a joué un rôle important dans sa construction, dans la définition des paramètres de factualité, objectivité, formalisation de ce que nous entendons par réalité.

Or, la répétition introduit une perturbation importante dans l'échafaudage conceptuel de la réalité moderne. Elle remet en discussion la vision linéaire et progressive du déroulement temporel et elle met en échec le primat de l'unicité. Si un événement peut être répété, si la notion de procès linéaire peut être infléchie par des boucles récursives, c'est alors toute une vision du sujet et de la réalité, toute une classification de ce qui est réel et non réel qui s'en trouvent perturbées, voire délégitimées.

Pour montrer les effets puissants de la répétition sur notre manière de percevoir et de définir notre environnement réel, nous allons évoquer deux exemples: l'un tiré de l'écriture audiovisuelle et l'autre, du langage artistique. Dans la sphère des médias, le développement des chaînes télévisuelles et des stations radiophoniques d'information en continu fournit un très bon exemple de l'effet d'irréalité introduit par la répétition<sup>1</sup>. Cet effet d'irréalité est particulièrement puissant et évident dans le contexte de l'information, mais il peut être identifié dans bien d'autres genres médiatiques. Toute séquence d'information passée en boucle pendant plusieurs heures sur une chaîne télé, par exemple les images d'un attentat, d'une manifestation réprimée par la police ou la déclaration d'une personne politique, génère, du fait même de sa répétition, trois effets majeurs.

En premier lieu, la répétition d'un événement engendre un effet hypnotique. Cette force hypnotique est inhérente à toute forme répétitive; il suffit de penser aux musiques, chants et litanies qui facilitent la transe des fidèles et le contact avec l'au-delà dans de très nombreux rites et pratiques religieuses. Mais, dans le cadre de l'information médiatique, elle acquiert une signification toute particulière. Revoir indéfiniment la même séquence finit par vider de son sens le contenu des images et par le transformer en pure *gestalt*, en séquence de couleurs et de formes disposée

régulièrement selon une succession mémorisée. Après plusieurs observations, on continue à voir la séquence sans réellement l'observer. Le regard se contente d'enregistrer un écoulement qui semble familier et qui, en tant que tel, n'exige plus la mobilisation de l'attention ni des opérations de cognition active. L'effet hypnotique de la répétition vient justement de cette neutralisation de l'attention cognitive et de la vigilance perceptive. La répétition engendre un effet de familiarité qui ne repose nullement sur une réelle connaissance de ce qui est montré, mais sur la simple empreinte cognitive. Comme si le fait d'apprendre par cœur une poésie dispensait d'analyser, de comprendre et de s'approprier son sens.

Un deuxième aspect de la répétition concerne l'effet d'irréalité qu'elle suscite. On est au cœur ici des conventions culturelles, cognitives et médiatiques qui fondent notre rapport conventionnel avec la réalité. En tant que genre télévisuel en prise avec les événements saisis dans leur déroulement temporel (l'actualité), l'information est censée nous fournir des éléments toujours uniques, changeants et renouvelés. En principe, donc, un événement n'est pas censé se répéter, quitte à abdiquer son statut même d'événement. Cette idée de l'unicité non répétable de l'événement est inscrite au cœur même de la notion d'information journalistique. Les termes « nouvelles » et « news » montrent d'ailleurs clairement l'importance donnée au fait nouveau, à l'information qui « vient de tomber ». L'impossibilité de répéter une nouvelle, avant l'apparition de l'information en continu, est issue directement de la convention implicite qui sous-tend le genre informatif et sa relation avec la réalité. D'après cette convention, l'information parle du réel et celui-ci, pour les raisons que nous avons exposées dans la première partie de cet article, est en perpétuelle évolution. Il est donc impossible de montrer deux fois un événement identique parce que, saisi à deux moments différents de son déroulement, il ne peut être le même.

Nous en arrivons ainsi à la troisième propriété de la répétition, c'est-à-dire son pouvoir fictionnel. Selon les conventions de genre médiatique, la répétition est habituellement associée à la fiction, précisément parce que celle-ci est exempte de toute relation directe avec



le réel. La fiction vit une existence temporellement autonome et ne craint nullement d'être revisitée indéfiniment. Rediffuser un film ou une série ne pose pas les mêmes problèmes de « lèse réalité » que rediffuser le journal de 20 heures. En d'autres termes, le fait de répéter une information de manière identique viole l'une des conventions de genre constitutives du pouvoir de réalité de l'information et pousse cette dernière vers l'irréalité de la fiction. Revoir plusieurs fois le même segment d'information finit par assimiler celui-ci à une séquence de film et par le rendre radicalement distinct du réel que le fragment aurait dû, en théorie, se limiter à reproduire.

L'univers de l'art nous fournit un autre exemple d'utilisation de la répétition comme outil de déverrouillage de l'opposition/hierarchisation entre réalité et non-réalité ou fiction. Toute l'histoire de la peinture moderne peut être lue comme une remise en question, un éloignement, un bras de fer avec la notion de représentation et de réalisme. Depuis au moins les impressionnistes et jusqu'à Picasso, la peinture n'a eu de cesse, en essayant de dépasser le réalisme naturaliste et figuratif, d'explorer d'autres manières de représenter le monde. Cette exploration arrive à son point d'incandescence vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Avec Klee, Kandinsky et jusqu'à Mondrian, Pollock, De Kooning et Rothko, le langage pictural atteint une sorte de point de non-retour dans le dynamitage de la figuration réaliste. Mais, à partir des années 1960, le *pop art* et plus particulièrement Andy Warhol s'attaquent à la référence réaliste sous un angle différent, en utilisant notamment le procédé de la répétition. Si elles ne pratiquent pas un réalisme naturaliste, les séries de portraits de Warhol ne remettent pas radicalement en question la dimension référentielle des personnages. Marilyn, le Che, Anne Bancroft sont clairement reconnaissables. L'utilisation de couleurs crues, les procédés de solarisation et de sérigraphie n'empêchent nullement de reconnaître les identités des sujets.

Mais ce qui rend ces portraits si particuliers et si importants est leur double dimension répétitive. D'une part, la répétition du sujet, dont le visage peut être reproduit de deux à vingt fois et, d'autre part, la possibilité de répétition du tableau lui-même,

rendue possible par le procédé de la sérigraphie. En conjuguant portrait et répétition, Warhol attaque un autre présupposé culturel et cognitif très enraciné dans la tradition artistique et dans la culture occidentale, celui de l'unicité de l'identité du sujet et de l'œuvre d'art. La répétition du visage d'un même sujet permet de faire émerger la dimension fictionnelle et complexe de l'identité individuelle, tout comme la répétition de la même information permet d'interroger le statut de la réalité et sa relation avec la fiction. Depuis la Renaissance, la modernité a fait progressivement apparaître la notion d'individualité et de subjectivité et le langage artistique a codifié cette notion dans le genre du portrait. La répétition remet en cause le lien entre identité et individu et, par-delà la question de l'identité, interroge la relation entre individualité et subjectivité. Les portraits de Warhol n'essaient nullement de montrer le caractère, la personnalité, l'humanité de ses personnages. Au contraire, ils séparent le personnage de la personne. Dans une démarche qui n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, les analyses de Kantorowicz, ces portraits montrent des identités multiples et publiques, celles de la célébrité et de l'iconicité médiatique qui, dans ses multiples diffractions et logiques de circulation, de réception et d'appropriation, n'appartiennent plus au sujet et, surtout, ne renvoient plus à aucune forme de subjectivité.

Ces exemples nous montrent à la fois la présence de la répétition dans les langages postmodernes et sa force éversive par rapport aux coordonnées cognitives et culturelles de la modernité: le temps, l'identité, la réalité. Dans cette dernière partie, nous allons donc montrer comment la répétition, ayant contribué à affaiblir l'emprise de l'étau réaliste, aide à repenser la réalité dans une perspective multiple, comme superposition de plans en continuité entre eux, plutôt que comme logique binaire et oppositionnelle. En effet, la corrosion de l'idée d'une réalité unique et forte et sa perte d'un statut privilégié ont légitimé une conception plus ouverte, moins référentialiste et plus narrative et symbolique de l'espace social.

La répétition a permis de montrer que le temps, les acteurs, les identités peuvent obéir, dans leur constitution et dans leur fonctionnement, à des

logiques ouvertes sur la multiplicité, sur le principe de contradiction, sur la médiatisation, sur la virtualité et sur l'imagination. La répétition est un instrument qui a aidé à montrer que ce que nous percevons comme réalité est bien réel, mais n'est pas univoque. Il ne s'agit donc pas ici d'invoquer un constructivisme postmoderniste radical (et paradoxalement néoplatonicien) qui ne verrait dans la réalité rien d'autre qu'une illusion parmi d'autres. Il s'agit plutôt de concevoir la réalité comme une orientation, comme un projet de sens, comme une stabilisation, provisoire et toujours sujette à évolution et à renégociation, entre différentes options, qui acquièrent leur pertinence et leur force référentialiste dans un contexte social et temporel donné. Le statut de réalité de certains phénomènes par rapport à d'autres se négocie et se définit au sein d'une arène sémiotique. À l'intérieur de cette arène, des discours différents se rencontrent et entrent en conflit pour acquérir une légitimité et un pouvoir de définition de portions, aussi grandes que possible, de l'espace social. Il s'agit, en dernière instance, de dominer le pouvoir de référence, c'est-à-dire de contrôler la détermination du plan de réalité qui fixe les critères de l'objectivité sociale.

La notion de répétition nous aide donc à penser la réalité comme monde possible. Possible au double titre de «pouvant exister» et de «possibilité parmi d'autres». Un monde possible est bel et bien un monde, avec sa capacité d'établir une logique de référence et une détermination du réel. Mais il est possible dans la mesure où son apparition et son affirmation se sont faites dans un contexte de négociation et de conflit avec d'autres possibilités, au sein de l'arène sémiotique évoquée plus haut. Dire que nous vivons et agissons dans le cadre d'un monde possible (ou de plusieurs mondes possibles simultanément) ne signifie nullement que nous vivons dans le rêve, la fantaisie ou la fiction. C'est seulement dans la vision dualiste réel/non-réel, propre à la modernité, que tout ce qui ne possède pas le statut de réel est refoulé vers l'impression, la subjectivité, l'illusion, l'imagination enfantine.

La notion de monde possible vise précisément à contourner ce dualisme rigide et bien peu utile

pour analyser le fonctionnement de l'espace social contemporain. Elle permet de considérer la circulation discursive, l'imagination individuelle, les mouvements sociaux comme autant de forces instituant de la réalité et non pas comme des forces agissant à l'intérieur d'un cadre réaliste donné. La notion de monde possible aide à mieux rendre compte de l'expérience de l'individu postmoderne qui, bien que toujours limité par un cadre réaliste, est également poussé par une énergie qui lui permet de renégocier ces contraintes au sein d'un horizon de possibilités multiples.

D'où vient cette énergie? Comment peut-elle générer une telle force instituant? Nous ne pouvons ici que rappeler brièvement, sur la base des travaux d'Appadurai, Castells et des théoriciens de l'expérience postmoderne, quelques sources de cette énergie.

- En premier lieu, l'imagination, conçue comme force qui permet de ne pas concevoir la réalité comme une donnée externe, mais comme un cadre négociable, dont le sujet est partie prenante et non une simple composante figée.
- Deuxièmement, la communication, conçue comme la lymphe qui permet de nourrir et fluidifier l'espace social et comme le flux des contenus qui donne substance à l'imagination et corps aux projets issus de celle-ci.
- Puis la virtualisation, qui permet de s'affranchir d'une vision trop référentielle de la réalité et qui permet de penser plus facilement des mondes possibles alternatifs.
- Quatrièmement, les réseaux, qui représentent les structures chargées de faire circuler les trois autres sources énergétiques (imagination, communication, virtualisation).
- Enfin, la mobilité, conçue comme le mode de flexibilisation et de mise en contact, à la fois dans une sphère physique (mobilité des êtres) et virtuelle (mobilité des idées).

Dans cette dernière partie, nous nous sommes progressivement éloignés de la notion de répétition *stricto sensu*. Mais il ne faudrait pas perdre de vue le rôle important que joue la répétition dans

le processus que nous avons essayé de décrire. L'adoption de la forme de la répétition de la part des langages artistiques et médiatiques, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a permis de desserrer le dualisme rigide entre réalité et non-réalité. En montrant son pouvoir fictionnel et sa force hypnotique, la répétition a permis d'ouvrir une « voie d'imaginaire » dans le bateau de la modernité et a aidé, puissamment, à reconceptualiser l'expérience de l'individu contemporain en termes de plans de réalité superposés, en mondes possibles.

#### NOTE

1. Je reprends ici une analyse proposée dans Semprini (1997).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APPADURAI, A. [1996]: *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BRYSON, B. (dir.) [2010]: *Seeing Further: The Story of Science and the Royal Society: 350 Years of the Royal Society and Scientific Endeavour*, Londres, Harper Press.
- CASTELLS, M. [1996]: *The Information Age. The Rise of The Network Society*, Malden (Mass.), Blackwell.
- DANTO, A. [2009]: *Andy Warhol*, New Haven, Yale Press.
- GUSFIELD, J. [1981]: *The Culture of Public Problems*, Chicago, Chicago University Press.
- KANTOROWICZ, E. [1957]: *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press.
- LASH, S. [1999]: *Another Modernity, a Different Rationality*, Oxford, Blackwell.
- SEMPRINI, A. [1997]: *L'Information en continu*, Paris, INA/Nathan;
- [2000]: *CNN et la Mondialisation de l'imaginaire*, Paris, Éd. du CNRS;
- [2003]: *La Société de flux*, Paris, L'Harmattan.
- SUE, R. [1994]: *Temps et Ordre social. Sociologie des temps sociaux*, Paris, PUF.
- ZERUBAVEL, E. [1997]: *Social Mindscapes, An Invitation to Cognitive Sociology*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

HORS DOSSIER



# IMAGE INDUSTRIELLE ET DISPOSITIF SYMBOLIQUE

MICHEL FAUCHEUX

Comme le constate Giorgio Agamben, le recours à des dispositifs caractérise l'humanité. Il est signe d'homínisation.

*Le fait est que, selon toute probabilité, les dispositifs ne sont pas un accident dans lequel les hommes se trouveraient pris par hasard.*

*Ils plongent leurs racines dans le processus même d'homínisation.*

(2007 : 35)

De fait, le langage tout comme la technique sont deux dispositifs auxquels l'homme recourt et dans lesquels il se trouve pris. Mais, ce qui caractérise la situation de l'homme contemporain, c'est qu'il est inclus dans une prolifération de dispositifs qui déterminent un changement de forme de culture tout comme un bouleversement du regard. « Il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé ou contrôlé par un dispositif » (*ibid.* : 34).

Nous formerons l'hypothèse que les machines à communiquer de l'ère industrielle mettent en place un ensemble de dispositifs symboliques de l'image qui vise à opérer une révolution mentale. Ces dispositifs fonctionnent, en effet, à rebours de ceux qui les précèdent. Ils « désubjectivent » les êtres tout en privant le monde de sa substance.

Photographie et cinématographe recourent, en effet, à un régime nouveau de l'image qui vise moins à reproduire le réel qu'à l'escamoter au profit de la fantasmagorie et du simulacre.

Ainsi les esprits sont-ils conditionnés à accepter la mise en place d'un ordre de l'artificiel, au sens où Herbert Simon définit ce terme : « fait par l'homme, par opposition à naturel » (1996 : 30). Celui-ci, se substituant à l'ordre de la nature, organise une relation nouvelle de l'homme à la technique et au monde tout en redistribuant les catégories de la connaissance.

## Dispositif industriel et désubjectivation

Ce qui caractérise la situation de l'homme contemporain, c'est l'intégration dans un processus d'artificialisation. Ce processus est mis en mouvement par la Révolution industrielle qui, comme l'a montré Alain Gras (2003), recourt à une forme de technique nouvelle, autonome et visant à la puissance, que résume à elle seule la machine à vapeur.

La technique n'est plus utilisée par l'homme pour s'adapter au monde en le transformant, mais pour l'inventer. Elle est mobilisée pour fabriquer une société nouvelle où surgissent les usines, se développe l'urbanisation, se multiplient les transports sous la poussée du chemin de fer, où se met en place un univers industriel fait de dispositifs qui bousculent l'ordre de la nature et se désengagent de lui.

Qu'est-ce qu'un dispositif, en effet ? Comme le montre Giorgio Agamben, un dispositif, qu'il soit religieux, politique, culturel, technique, a pour fonction de « capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007 : 31). En ce sens, il opère une scission entre le vivant et lui-même (calquée sur la scission métaphysique introduite en Dieu entre l'être et l'action, qui, selon Agamben, définit l'*oikonomia*, l'organisation divine du monde dans la théologie chrétienne<sup>1</sup>). Cette scission a pour rôle d'opérer une subjectivation, une mise en forme nouvelle du sujet. Ainsi procède le dispositif religieux de la confession et de la pénitence qui contribue à l'élaboration de la subjectivité occidentale à travers la répudiation du « moi pêcheur répudié » (*ibid.* : 43). De même procède le dispositif du livre, capable de faire naître l'être humain à son intériorité grâce à la transfor-



mation intérieure que produit la rencontre avec un imaginaire, un monde intérieur autre.

Les dispositifs industriels, cependant, mettent en place une logique contraire. Ils procèdent à une désubjectivation, une déstructuration du sujet.

*Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons affaire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. (Ibid.: 43-44)*

Cette désubjectivation participe d'un bouleversement symbolique que produit la métamorphose de la réalité en « fantasmagorie ». On sait que Walter Benjamin, s'inspirant de Marx, identifie le capitalisme industriel à un spectacle de fantasmagorie car, selon lui, il procède à une idéalisation fétichiste des marchandises qui réifie les hommes et transforme les objets en sujets, définissant « une représentation chosiste de la société » (1972: 375).

Si la société industrielle devient une fantasmagorie, c'est, en effet, parce que les objets techniques s'animent, tels des fantômes, tandis que les hommes se trouvent réduits à l'état de choses, mis au service d'un dispositif technico-économique. La technique enchante la société industrielle, elle crée de l'illusion, de la fantasmagorie. Le monde industriel devient à lui seul un spectacle qui fait perdre pied à l'individu, l'arrache à sa condition objective, le désubjectivise pour le divertir par la féerie de la technique et de la consommation dans laquelle il finit par être absorbé et disparaître.

La ville devient ainsi un pur spectacle industriel, fait de passages à l'architecture métallique, de grands magasins, de féeries électriques, mais aussi d'expositions universelles, comme l'a montré Walter Benjamin (1989). Ainsi, le palais de cristal, construit en 1851 à Londres par l'architecte de serres Joseph Paxton à l'occasion de la première Exposition universelle, est la métaphore technique de l'ostentation d'un monde industriel qui s'expose. Mais le palais de cristal n'est pas seulement une vitrine technologique. Il est à lui seul une gigantesque fantasmagorie qui subvertit les catégories de la réalité quotidienne: l'extérieur devient l'intérieur tandis que la totalité de la vie, du travail, des désirs humains est engloutie dans un bâtiment qui, transfiguré par le luxe et le jeu de transparence du cristal, offre le spectacle d'un projet global de consommation vers lequel tend désormais tout enchantement possible. La technique industrielle s'offre en pur spectacle à proportion même où elle ôte toute substance au monde. De même, le chemin de fer qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, introduit la

vitesse dans le voyage, rapprochant les êtres et raccourcissant les distances, déréalise le monde dont la seule existence ne tient plus qu'au mouvement de la machine. Telle est la logique du dispositif industriel: désubjectiver les êtres tout en réduisant le monde à une évanescence; ériger en spectacle ce double mouvement.

### **Le dispositif industriel de l'image**

Toute technique est, en effet, une vision du monde, productrice d'un dispositif symbolique de récits et de mythes qui contribuent eux-mêmes à son élaboration (Faucheux, 2005). Cela est encore plus vrai lorsque, en un mouvement de surdétermination, la technique industrielle non seulement offre une vision nouvelle du monde et devient objet de regard, mais aussi produit des machines qui modèlent ce regard nouveau:

*[...] les médiums de transmission des images [...] gouvernent l'expérience que nous faisons dans l'acte de regarder, puisque c'est sur leur modèle que tout à la fois nous percevons et nous nous dessaisissons de notre propre corps. (Belting, 2004: 21)*

Pour le dire autrement, à l'ère de l'industrie, la technique s'érige en spectacle. Elle ne se cache plus, ne se dissimule plus derrière l'œuvre d'art pensée à travers le registre transcendant d'une création *ex nihilo*. Elle s'exhibe dans des « arts-relais » (Schaeffer, 1970: 22), tels la photographie et le cinématographe qui, recourant à des machines nouvelles, se situent dans le droit fil de la logique de la fantasmagorie.

Il faut prendre, en effet, à la lettre, le terme utilisé par Walter Benjamin pour décrire la société industrielle et penser la fantasmagorie comme le dispositif visuel qui est la matrice d'une nouvelle forme d'image: celle de l'ère industrielle. L'image archaïque a rapport à l'au-delà. Elle est d'ombre. Régis Debray note justement: « comme le nourrisson rassemble pour la première fois ses membres en se regardant dans une glace, nous opposons à la décomposition de la mort la recombinaison par l'image » (1992: 26-27).

La sidération de l'homme devant la mort engendre le double mouvement de la religion et de l'art. Sépulture et effigie ont un destin lié. L'image procède à une *catharsis*. Elle conjure le spectacle insupportable de la décomposition du corps: « L'invention de l'effigie, cette contre-métamorphose de l'informe à la forme et du mou au dur, préserve les intérêts vitaux de l'espèce » (*ibid.*: 28).

L'image a ainsi une fonction de médiation entre la forme et l'informe, les vivants et les morts, la nature et la culture. Elle intègre les êtres humains à l'ordre du monde inexorablement

convulsé par la mort. Mais, ce à quoi nous assistons avec l'avènement de la modernité industrielle, c'est à un processus d'inversion de ce rapport: l'image fait surgir le mort, elle ne le conjure pas, elle l'invoque. Elle ne célèbre plus la mémoire du vivant sous la forme d'une effigie, elle célèbre son effacement tout comme celui de la réalité au profit de son propre artifice devenu dispositif.

Précisément, l'image industrielle, photographique ou cinématographique, est produite par un nouveau type de machines qui vient s'ajouter à d'autres types de machines, les machines à faire et les machines à penser, « les machines à communiquer » selon la juste expression de Pierre Schaeffer (1970). Cette image est de l'ordre du simulacre. Elle ne reproduit pas le réel, elle substitue une illusion à la réalité qui se trouve, de ce fait, effacée.

*Cinéma, radio et télévision œuvrent sur des simulacres. [...] Ce qu'ils ont en commun, c'est de manipuler ce qu'on pourrait nommer aussi bien des « empreintes » de l'univers que les simulacres d'une présence temporelle; l'image électronique éphémère tout comme l'image que fixe la pellicule du cinéma [...] ne sont pas, quoi qu'on puisse dire, des reproductions du réel. Ce sont des trompe-l'œil, des illusions, non d'optique, mais d'existence.*

(Schaeffer, 1970: 22)

À la différence de l'effigie et de l'idole, la fantasmagorie opère, en effet, une médiation radicalement nouvelle. Elle ne conjure pas la mort en la refoulant derrière l'image. Elle suggère l'évanouissement qui l'accompagne. La disparition de l'homme est montrée comme la loi du monde qui oblige à révéler l'artifice industriel. Dans la figuration ancienne de l'idole ou de l'art, « représenter, c'est rendre présent l'absent » (Debray, 1992: 35).

Désormais, à l'époque industrielle, la chose filmée s'exhibe tout autant que l'image qui la montre et s'offre au regard des spectateurs comme un pur artifice. Elle ne fait pas signe vers l'absence et l'invisible, elle offre le spectacle de son propre simulacre. Elle jette le masque de l'effigie, dévoile la ruse qui consistait à recourir à l'idole pour oublier la mort. L'image produite par le dispositif industriel ne renvoie plus qu'à l'artéfact, c'est-à-dire finalement à elle-même. Ainsi se déplace la catégorie de l'invisible. Désormais, le vivant s'efface derrière l'artéfact. L'invisibilité affecte le vivant qui s'efface devant le spectacle de l'artifice. Tel est le rôle nouveau de la fantasmagorie, véritable matrice symbolique (et non pas seulement technique) du cinématographe et de toutes les productions d'images à venir:

montrer cet effacement et y faire consentir. Dire et lancer le mouvement de désubjectivation des êtres et de déréalisation du monde.

Qu'est-ce que la fantasmagorie, en effet? Étymologiquement, ce terme signifie « faire parler en public des fantômes ». Il renvoie à des expériences optiques à valeur de démonstration scientifique, devenues, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, un véritable spectacle mis en forme par Étienne-Gaspard Robertson qui ouvre, en 1798 à Paris, le premier théâtre de fantasmagories. La salle de projection, logée à partir de 1799 dans le cloître intérieur du couvent des Capucines, à laquelle on accède après avoir parcouru des couloirs ornés de peintures fantastiques et franchi une immense porte couverte de signes hiéroglyphiques, contribue à la sensation d'étrangeté. En outre, le spectacle joue sur la combinaison de sensations dépaysantes et terrifiantes qui conduisent à un véritable transfert de réalité: la projection d'images identifiées à des apparitions fantomatiques se conjugue à des effets de bruitage reproduisant les hurlements du vent, le fracas du tonnerre ou le tintement d'une cloche funèbre tandis que se répandent, dans la salle, des effluves insistantes d'encens<sup>2</sup>.

L'effet d'illusion, de simulacre, de la fantasmagorie repose sur la technique du fantascope. Celui-ci, héritier de la lanterne magique (née au XVII<sup>e</sup> siècle), reproduit, à partir d'une micro-peinture ou d'une micro-gravure, par un jeu de miroirs et de lumière, une image animée grand format aux effets fantastiques, encore accrus par la technique du fondu-enchaîné qui fait disparaître toute rupture d'images, destructrice d'illusion. La technique de la fantasmagorie consiste à dresser au milieu de la salle une grande toile qui sépare les spectateurs de l'opérateur. Le fantascope, placé derrière la toile, est mobile et, lorsqu'on le déplace, donne l'illusion que les figures fantomatiques avancent, grossissent, rapetissent, ou, se réduisant à un point lumineux, disparaissent.

Comme l'écrit Jérôme Prieur:

*L'image lumineuse induit une révolution. Elle brise la coutume qui plaçait l'homme et le spectacle des yeux sous le même éclairage. Entre le spectateur et l'image, il va maintenant y avoir la nuit. Pour être visible, l'image doit être à la fois transparente et soumise à l'action de la lumière, sans quoi elle n'existe pas ou qu'à demi. Mais, redoutable conséquence, pour qu'elle apparaisse, elle doit faire disparaître celui qui veut la voir. Il n'y a plus l'image d'un côté et le spectateur de l'autre, mais ou celle-là ou celui-ci, et la nuit. Absorbé dans le noir, c'est le spectateur qui doit bien prendre la pose du fantôme. C'est lui, corps compromettant, qui doit, par ricochet, s'effacer. (1985: 63-64)*

La fantasmagorie procède, en effet, à l'effacement du spectateur, devenu fantôme pris dans une réalité réduite à une pure obscurité, elle-même fantomatique. Telle est bien la fonction symbolique de la fantasmagorie : recourir à l'imagerie de pratiques divinatoires antiques, à un vieux fond de croyances archaïques, pour exprimer le processus même de la modernité : l'escamotage de la réalité au profit de l'artifice qui devient alors la seule forme de réalité, la mise en route du processus de désobjectivation qu'autorise le devenir spectral de l'être humain bientôt annoncé par le triomphe de l'image photographique, cinématographique et télévisuelle.

*Aujourd'hui, processus de subjectivation et de désobjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la reconstitution d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire spectrale.* (Agamben, 2007 : 45)

Telle est donc la fantasmagorie : un artifice et un tour de magicien qui procèdent à la disparition d'une réalité devenue fantomatique au profit d'une image qui la réduit à un pur simulacre. En cela, la fantasmagorie porte à l'exemplarité, en les grossissant, les théâtralisant et les dramatisant, les effets de la lanterne magique dont elle dérive, elle-même productrice d'une réalité « contre-nature ».

*Une fois vaincue l'hostilité aux lentilles et surmontée leur tromperie, il faudra, c'est immense, agir en lieu et place des ressources naturelles : dépeindre la vue projetée pour la fixer sur une plaque de verre, et substituer à l'éclairage solaire, une bougie, puis une lampe. À terme, une autre réalité va être à expérimenter, à intérioriser : une réalité contre nature.* (Prieur, 1985 : 101)

Le film des frères Lumière, *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*, projeté en public en janvier 1896, joue, lui-même, un rôle symbolique déterminant. On sait que celui-ci montre un train qui surgit, se rapproche jusqu'à crever l'écran, semble se précipiter sur les spectateurs au point, dit la légende, d'avoir suscité chez eux un réflexe de fuite. Rassemblant les différentes techniques de l'image : plan d'ensemble, profondeur de champ, plan américain, plan rapproché et gros plan, recourant à un procédé visuel de confrontation du spectateur et de l'écran, héritier de la fantasmagorie, ce film signe l'avènement du « cinéma des attractions », caractéristique des débuts du cinéma (Gunning, 1995). Il joue le rôle d'un mythe de commencement :

*Scène primitive de l'aventure du septième art qui a la vertu d'un mythe fondateur, la fuite des spectateurs menacés par l'image en mouvement lors de la projection de « L'arrivée du train en gare de*

*La Ciotat » est restée dans la mémoire collective comme une scène de fantasmagorie, alors que c'est une courte saynète qui montre la vie moderne.* (Le Men, 2005 : 267)

Le mythe de cet « effet-train » cinématographique a une signification fondatrice : il dit la force du simulacre qui trompe les esprits (Gunning, 1995), provoquant chez les spectateurs une violente émotion dont ils savent pourtant qu'elle est le produit d'une illusion<sup>3</sup>. C'est que l'image industrielle suscite une révolution du regard qui, de manière radicale, met en cause le corps, la perception sensible de la réalité.

Les machines à communiquer du XIX<sup>e</sup> siècle prétendent reproduire le réel, mais créent de l'illusion, elles montrent et trompent à la fois, elles effraient et rassurent. De manière plus complexe encore, elles invalident le sens visuel tout en imposant l'idée que, si celui-ci est faillible, il nécessite des substituts artificiels que, précisément, elles lui fournissent. Ainsi, elles fondent sur la mise en cause de l'expérience sensible la suprématie de l'artifice, ce qui a pour corollaire de mettre en place un processus de désobjectivation.

Prestidigitateur lui-même qui suit les traces de Robertson et de Robert Houdin, Georges Méliès réalise des films que l'on peut considérer, mais différemment des films Lumière, essentiellement réalistes, comme autant de fantasmagories. Dans le studio vitré qu'il construit en 1897 dans sa propriété de Montreuil, Méliès multiplie les tournages, filmant ses acteurs (dont souvent lui-même) devant des décors peints directement, inspirés par les spectacles de magie. Ainsi se livre-t-il à un enchantement de la chose et de l'artifice. Cela est si vrai que l'artifice ne vient pas seulement se substituer à la réalité, il la précède. Non seulement Georges Méliès filme, en effet, des actualités reconstituées en studio, mais, dans le cas du sacre d'Edouard VII (1902), il tourne le film avant que l'événement ne se soit produit.

Telle est la fantasmagorie : l'art de donner vie aux choses et ainsi de substituer le simulacre au réel par un tour de passe-passe. Tel est aussi, depuis que Daguerre a inventé l'épreuve unique sur métal, le daguerréotype, le rôle de l'image photographique. La photographie n'est elle-même qu'une forme de fantasmagorie. Roland Barthes a bien montré, en effet, que la photographie, pointant l'absence, fait surgir la trace fantomatique, spectrale, d'un être déjà figé dans la mort :

*Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute*

*cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. (1980 : 22-23)*

Si la photographie relève de la fantasmagorie, c'est parce que le mort saisit le vif, le vivant fait l'épreuve d'une mort symbolique :

*Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort [...] je deviens vraiment spectre. (Ibid. : 30)*

L'épreuve photographique procède à un devenir spectral de l'être humain, matérialisant le processus de désubjectivation.

L'image industrielle triomphe pour elle-même. Elle institue désormais une médiation non vers l'absence, mais vers le simulacre de la présence, faisant du simulacre la forme même de la présence. Elle détourne de l'illusion de l'absence pour obliger à révéler l'être-là de la chose comme forme unique de l'illusion et seule forme d'éternité possible. Les machines à communiquer dont est fait le dispositif industriel du XIX<sup>e</sup> siècle annoncent l'ordre nouveau du simulacre devant lequel tout doit désormais s'incliner.

### Dispositif symbolique et ordre de l'artificiel

La transformation symbolique du regard amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle annonce la rupture du fonctionnement ancien du dispositif. Le mouvement de désubjectivation est la visée finale du processus industriel. Le triomphe du simulacre annoncé par la photographie et le cinématographe impose aux esprits l'image matérialisée de ce mouvement. C'est là une image symbolique d'un processus plus large qui bouleverse le statut ontologique de l'homme.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, au regard de la technique industrielle, l'homme devient un « travailleur » au service du seul processus de production, pièce d'une plus vaste machine qui désormais fait fonctionner économie et société. Pris dans un dispositif, il devient lui-même l'élément de ce dispositif jusqu'à n'être plus qu'une pièce remplaçable, jetable, voire un pur déchet d'exploitation. De fait, la logique de la Première Guerre mondiale sera de pousser à bout cette logique et, au travers d'une « brutalisation des sociétés européennes » (Mosse et Magyar, 2003), de rendre l'homme superflu (Arendt, 2002) à ce point où la désubjectivation conduit à l'extermination. Le processus historique du XX<sup>e</sup> siècle qui conjugue guerres mondiales et génocides n'est que le déploiement d'un dispositif industriel qui réduit l'homme à n'être plus qu'un être machinique, voire,

dans la Shoah, le produit manufacturé d'un dispositif de mort producteur de cadavres. L'image symbolique a ainsi préparé les esprits, accompagnant, précédant, imposant ce mouvement de refoulement de l'homme à la périphérie du dispositif industriel et d'artificialisation.

La cybernétique, science des machines autonomes qui s'autorégulent, va contribuer, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, à l'accélération de l'artificialisation d'un monde qui devient un dispositif d'information et de communication étendu aux dimensions de la planète. D'une part, elle supprime la distinction entre le vivant et l'artificiel, puisque la logique suivie est indifférente à la matérialité des supports. D'autre part, en privilégiant la relation plutôt que le contenu, en considérant le sujet du point de vue de l'information, elle réduit le réel (et l'homme lui-même) à un ensemble de messages, ce qui renforce le processus d'artificialisation et parachève le processus de désubjectivation (Faucheux, 2008).

Pour illustrer des aspects plus contemporains de ce processus, on peut reprendre les deux exemples donnés par Giorgio Agamben : ainsi, aujourd'hui, utiliser un téléphone portable, ce n'est pas acquérir une nouvelle subjectivité, mais se réduire à un numéro d'appel au sein d'un dispositif de télécommunication. De même, regarder la télévision, c'est n'être plus qu'un indice d'audience (2007 : 45) à l'intérieur d'un dispositif serré de l'image.

Être informationnel, vecteur de communication, l'homme se réduit à n'être plus qu'un simulacre. Il n'est plus qu'une somme d'informations collectée par des machines informatiques, des radars, des appareils de surveillance qui l'évaluent, le mesurent, le repèrent, le calibrent, le normalisent, le réduisent à des chiffres, des codes et des statistiques.

Productrices de symboles en même temps que d'artéfacts, les machines à communiquer qui apparaissent au XIX<sup>e</sup> siècle sont des vecteurs symboliques de l'artificiel. Car, ce qui caractérise les machines à communiquer, c'est un effet de disjonction cognitive. Elles ont une fonction mentale autre que leur fonction apparente. Elles ne visent pas à reproduire le réel, comme elles prétendent en avoir la fonction, elles ont pour rôle d'opérer une révolution symbolique qui permet à la révolution industrielle de s'accomplir.

Les machines à communiquer visent à former les esprits. Elles relèvent, en ce sens, d'un dispositif symbolique qui agit de manière invisible et « rusée », un peu à l'image de ce que, dans les années 1970, Louis Althusser nommait « les appareils idéologiques d'état ». On sait que, pour le philosophe marxiste,

l'école, l'université et autres institutions d'État, par-delà leur rôle apparent, avaient pour véritable fonction, en fait, d'assurer la reproduction de la société bourgeoise de classe (1976 : 67-125), d'imposer l'idéologie de la classe dominante. On n'a pas assez vu que la technique est pensée et conçue au moule de la rationalité qui l'a produite : une rationalité rusée, créative, que les Grecs nommaient *mètis*, dont Ulysse est la figure emblématique (Détienne et Vernant, 1974). Une rationalité qui ne rentre pas dans le champ du *logos*, donc de la science, ce qui bloque toute tentative de penser une véritable *techno-logie* et relègue les effets de la technique dans l'ordre de l'impensé, tout comme la technique elle-même conçue comme simple application de la science, dans l'invisibilité intellectuelle. La disjonction cognitive des techniques de reproduction est, de fait, peut-être moins à reporter à des ruses de l'idéologie ou du symbolique qu'aux ruses, au dispositif de la technique elle-même.

S'il y a proximité de fonction entre dispositif symbolique et appareil idéologique d'état, c'est que tous deux relèvent d'une technologie du symbolique. De fait, l'appareil, parce qu'il renvoie d'abord à la parure, vise à produire un effet d'apparat qui est un mode de l'apparaître, comme l'a montré Jean-Louis Déotte (2004 : 101). Précisément, la société industrielle, à travers son appareillage politique et technique, exhibe la parure de l'artifice. Elle célèbre son artificialisation.

La technologie, loin d'être neutre, maîtrisable, nous prend au piège de la disjonction cognitive qui la fonde, faite du décalage entre sa fonction apparente et sa fonction véritable. Ainsi sommes-nous devenus, sans nous en être véritablement rendus compte, les agents d'un ordre de l'artificiel qui bouleverse notre place dans le monde et notre relation à la technique, à nous-mêmes et aux autres, tout comme nos catégories de pensée.

La Révolution industrielle renverse l'ancien dispositif symbolique de l'image qui, sous la forme de l'effigie, accompagnait la sépulture. Celui-ci ne faisait que renforcer un mode de connaissance et de subjectivation qui était celui du territoire, du grand partage tracé par l'acte rituel d'enfouissement entre nature et culture, vie et mort, ici-bas et au-delà, présence et absence. L'image industrielle ne reproduit ni le réel ni l'ordre ancien de la nature, elle escamote le réel au profit de l'artifice, tout en faisant expérimenter à l'individu l'état fantomatique de lui-même, mettant en cause son expérience sensible. En cela, la Révolution industrielle est une révolution cognitive, mais aussi symbolique, productrice de désobjectivation. L'image industrielle impose la puissance de l'illusion, capable de duper l'être humain et de faire adhérer celui-ci à un ordre de l'artificiel.

Si des régimes différents de l'image se succèdent ou coexistent tout au long de l'Histoire, nous sommes dès lors, bien évidemment, conduits à nous demander comment s'articulent l'image industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle et l'image numérique contemporaine. Relèvent-elles d'un même dispositif symbolique ?

Si la fantasmagorie, mais aussi la photographie et le cinéma à leurs débuts escamotent le réel au profit de l'artificiel, tel n'est plus, semble-t-il, l'effet des images numériques contemporaines. Produites par une multiplicité de supports (appareils photo, caméras, téléphones portables), multipliables et reproductibles à l'infini, les images numériques prolifèrent et circulent sur le réseau Internet, exemplaires en cela d'une logique capitaliste qui amplifie et accélère la circulation des êtres, des informations et des choses.

Résultat d'un code binaire, l'image numérique élimine le référent.

*Le passage par un code brise la liaison physique avec le référent, non seulement en raison de l'absence des photons réfléchis par le référent et inscrits physiquement sur le négatif, mais aussi parce que la relation directe à l'espace (empreinte) et au temps (fragment) est cassée par le caractère purement séquentiel du texte qui permettra de « remonter » espace et temps. (Déotte, 2004 : 350)*

En outre, parce qu'elle peut être retouchée, l'image numérique brouille la différence entre le réel et le simulacre, multipliant les simulacres d'un simulacre initial. Elle n'escamote plus le réel au profit de l'artificiel, ne se livre pas à son effacement ; elle supprime, de manière plus radicale, toute possibilité de référent.

Ainsi pulvérise-t-elle les oppositions qui constituaient encore le cadre de pensée organisant la réalité industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle : nature/artifice, réel/fiction, vrai/faux, illusion/vérité, vie/mort. On n'a pas assez souligné, en cela, le rôle du jeu vidéo, machine à communiquer et appareil idéologique, qui brouille, dès l'enfance, la scission « subjectivante » entre réel et imaginaire offerte par les jeux traditionnels. Jouer à un jeu vidéo, c'est, en effet, abandonner sa subjectivité pour devenir un avatar (au sens informatique du terme), un simulacre numérisé et virtuel de soi dont on endosse les capacités, l'apparence ou la personnalité après s'être dépouillé de soi-même au travers d'images de synthèse en trois dimensions (3D).

Cet abandon de la subjectivité renforce-t-il, systématise-t-il, le processus de désobjectivation ou est-il le prélude à un autre type de processus ? Annonce-t-il une recomposition<sup>4</sup> de l'individu dans l'artifice qui fait perdre toute signification à la



distinction sujet/objet et substitue l'instantanéité à la durée qu'implique la subjectivation ?

Réduit à des chiffres, des indices, des pourcentages, l'être humain amorce-t-il une recombinaison sous la forme d'images numérisées ? L'intériorité qui fondait le concept d'individu est-elle en train de se redéployer dans la pure extériorité de l'avatar ?

L'avatar est-il la nouvelle parure de nous-mêmes ? Offre-t-il à chacun la possibilité de substituer une identité numérique, volontiers plurielle, faite d'images de synthèse et de données informatiques, à l'intériorité qui fonde toute subjectivité ? Bref, le concept de subjectivation est-il toujours opératoire pour décrire les processus à l'œuvre dans la technologie numérique ?

Plus précisément, l'image numérique vient-elle « écraser » le concept de subjectivité (au sens informatique du verbe : suppression de données anciennes par des informations nouvelles) ?

Relève-t-elle d'un nouveau dispositif symbolique, celui de l'avatar, ou faut-il considérer aussi que le symbolique, parce qu'il forme l'empreinte de l'homme sur le monde, parce qu'il est sens et « fait sens » avec lui, ne permet plus de caractériser le dispositif dont relève l'image numérique ? Pour le dire autrement, le numérique « écrase-t-il » le symbolique, tout comme il « écrase » le référent, alors que se réorganise la relation de l'être et des choses et s'affirme la suprématie sans partage de l'artificiel ?

On aura compris que le régime contemporain de l'image numérique oblige à des interrogations nouvelles. Mais c'est l'analyse de l'image industrielle qui est à même de nous permettre de saisir, par comparaison, la spécificité de l'image numérique. Elle aide à penser la fracture qui s'ouvre, sous une apparence de continuité, entre le jeu d'escamotage du réel au profit de l'artificiel et à la mise en place d'un ordre exclusif de l'artificiel, entre un âge industriel et une ère, en devenir, de l'artificiel.

## NOTES

1. Giorgio Agamben explicite l'héritage théologique sur lequel s'appuie le concept de dispositif défini par Michel Foucault. Pour ce dernier, un dispositif est un réseau établi entre divers éléments : « ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif » (1994 : 299). Simplement, le dispositif, ainsi défini, doit être reconduit à « la fracture qui sépare et réunit en Dieu l'être et la *praxis*, la nature (ou l'essence) et l'opération par laquelle Il administre et gouverne le monde des créatures » (Agamben, 2007 : 26). Cette fracture est suggérée par le terme latin *dispositio*, traduction du grec *oikonomia* utilisé par les théologiens chrétiens pour signifier l'organisation trinitaire du monde par Dieu qui diffère de l'unicité de l'essence divine. Ainsi, le « terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement (et donc de pouvoir) sans le moindre fondement dans l'être » (*ibid.* : 26-27). Voilà pourquoi, la technique, mode d'action de l'homme sur le monde et d'organisation, relève elle-même, comme l'a montré André Leroi-Gourhan, du dispositif. Pour celui-ci, en effet, le dispositif permet de penser le mode d'intégration de l'homme dans son milieu, la manière dont il le modifie à travers un jeu du mouvement et de la forme. « Le sujet agissant, animal ou homme, est pris dans un réseau de mouvements, issus de l'extérieur ou de sa propre machine, mouvements dont la forme est interprétée par ses sens » (1965 : 97). De même, comme l'a montré Marshall McLuhan, le *medium* est un dispositif qui modèle les agencements sociaux et leurs effets, imaginaires et culturels. Voilà pourquoi une technique, telle que la *camera obscura*, relève, elle aussi, comme l'a montré Jonathan Crary, d'un dispositif technique qui engage de l'art, de la pensée, du politique. La *camera obscura*, dissociant les images qu'elle forme de l'œil humain, conduisant à négliger le corps et la vie, fournit, selon Crary, un modèle aux théories classiques de la connaissance, tout en illustrant un dispositif de pouvoir. Dans les années 1820-1840, apparaît un autre dispositif, en rupture, fondé sur une optique physiologique, procédant à la normalisation du regard d'un individu devenu observateur (qui « observe », respecte « des règles, des codes, des consignes, des usages » (1990).

2. Sur la description du spectacle de fantasmagorie, il convient de se reporter aux *Mémoires* de Robertson (1985), à la biographie de celui-ci par Françoise Levie (1990), à l'article de Tom Gunning qui démonte les mécanismes de l'illusion à l'œuvre dans la fantasmagorie (2003) et à l'ouvrage plus général de Laurent Mannoni (1995).

3. Comme le remarque Tom Gunning, ce n'est pas la vitesse du train, mais le choc provoqué par le simulacre cinématographique, la transformation d'une image fixe en illusion du mouvement, qui frappe les premiers spectateurs (1995 : 117-118).

4. Une incarnation, aurions-nous pu écrire, si ce terme, à valeur théologique, n'était pas impropre dans le cas précis d'un avatar informatique qui élimine la dimension corporelle, charnelle.



#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [2007] : *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages.
- ALTHUSSER, L. [1976] : *Positions (1964-1975)*, Paris, Éd. sociales.
- ARENDT, H. [2002] : *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire*, Paris, Seuil.
- BELTING, H. [2004] : *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, W. [1972] : *Écrits français*, Paris, Gallimard ;  
——— [1989] : *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf.
- CRARY, J. [1990] : *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press.
- DEBRAY, R. [1992] : *Vie et Mort de l'image*, Paris, Gallimard.
- DÉOTTE, J.-L. [2004] : *L'Époque des appareils*, Paris, Éd. Lignes & Manifestes.
- DÉTIENNE, M. et J.-P. VERNANT [1974] : *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Champs Flammarion.
- FAUCHEUX, M. [2005] : « Technologiques, technique et langage », *Communication & Langages*, n° 143, 61-70 ;  
——— [2008] : *Norbert Wiener, le Golem et la cybernétique, éléments de fantastique technologique*, Paris, Éd. du Sandre.
- FOUCAULT, M. [1994] : *Dits et Écrits*, vol. 3, Paris, Gallimard.
- GRAS, A. [2003] : *Fragilité de la puissance*, Paris, Fayard.
- GUNNING, T. [1995] : "An aesthetic of Astonishment: Early film and the (In)Credulous Spectator", dans L. Williams (dir.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 114-133 ;  
——— [2003] : « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion », *CINÉMAS*, vol. 14, n° 1, 67-89.
- LE MEN, S. [2005] : « Peinture, cinéma et locomotion : un nouvel art en gare », dans S. Raymond (dir.), *Impressionnisme et Naissance du cinématographe*, Lyon, Éd. Fage, 303-317.
- LEROI-GOURHAN, A. [1965] : *Le Geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- LEVIE, F. [1990] : *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Bruxelles, Préambule.
- MANNONI, L. [1995] : *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Paris, Nathan.
- MILNER, M. [1982] : *La Fantasmagorie*, Paris, PUF.
- MOSSE, G. et E. MAGYAR [2003] : *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Pluriel.
- PERRIAULT, J. [2008] : *La Logique de l'usage*, Paris, L'Harmattan.
- PRIEUR, J. [1985] : *Séance de lanterne magique*, Paris, Gallimard.
- ROBERTSON, E.-G. [1985] : *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Langres, Clima éditeur.
- SERIS, J.-P. [1987] : *Machine et Communication*, Paris, Vrin.
- SCHAEFFER, P. [1970] : *Machines à communiquer*, tome 1 (« Genèse des simulacres »), Paris, Seuil.
- SIMON, H. [1996] : *Les Sciences de l'artificiel*, Paris, Gallimard.

# LA SÉMIOLOGIE ET LE SAVOIR SUR UN ESPACE À DOMINANCE ORALE: LES ÉTUDES BERBÈRES COMME EXEMPLE

NOUREDDINE BAKRIM

La spécialisation a toujours été une question essentielle pour la sémiotique, d'abord pour sa constitution comme discipline autonome, épistémologiquement et institutionnellement, ensuite pour les raisons qui font sa particularité : son propre champ d'intervention et ses modèles se redéfinissent chaque fois dans des sémiotiques-objets ; là où la *semiosis*, dynamique de production et de réception du sens, aurait installé un sens articulable, énoncé et pris en charge dans un discours. Cette nature implique des choix institutionnels difficiles et produit une variété de regards : de l'approbation totale de son utilité à la négation de son approche originale dans la compréhension du sens.

Les études berbères, de par le savoir fondateur de l'Autre qui les a constituées en science depuis plus de deux siècles et de par la question linguistique qui les fonde en aire autonome, sont tournées vers les approches linguistiques et ethnologiques et sont restées, dans l'ensemble, fidèles aux sciences utilisées par les premiers berbérissants. L'intégration de la sémiotique dans ces études est à situer dans le contexte académique postcolonial et dans la perspective du contact avec la sémiologie française. Nous ne cherchons pas ici à limiter la portée de ces travaux à une aire dialectale<sup>1</sup> ou à opérer un découpage national, lequel est rarement pertinent lorsqu'il s'agit de traiter du sens.

On peut aussi formuler ce contact avec la théorie de façon factuelle en évoquant le rapport à la sémiologie de Roland Barthes : il arrive au Maroc en tant que professeur à l'université de Rabat pour l'année universitaire 1969-1970, au début d'une époque active sur le plan intellectuel et politique où les approches nouvelles étaient mises au centre du débat, reprises souvent par de jeunes chercheurs dans leurs travaux, mais aussi

à une époque où la sémiologie française mûrissait et portait un regard analytique nouveau sur le signifiant textuel, et alors que d'autres grands noms de la sémiologie francophone, comme Jean Molino, diffusaient un savoir sémiologique à l'université marocaine. De ce contact sont issues des approches variées, mais très isolées, portant sur le texte berbère, où sont supposées, à partir de signes manifestants, des structures, des constantes formelles et une dynamique de sens singuliers.

L'intérêt postcolonial pour les cultures populaires, éveillé par l'archéologie foucauldienne, la grammatologie de Derrida et par la notion de texte chez Barthes, expose et relit le signe marginal non écrit et non alphabétique. Ainsi, dans *La Blessure du nom propre* (Khatibi, 1986), la complexité de l'identité marocaine n'est pas seulement perçue à travers les catégories installées par les savoirs arabo-musulman et occidental et consacrées comme certitudes ; elle se lit dans des métaphores de mouvement giratoire, stigmaté, vibration, migration, et se conçoit dans un souci de l'intersémiotique (ouvrant un système à l'autre, comme une sémiologie indéfinie) dans lequel se désarticule toute fixation ou formalisation du sens. Les systèmes relevant de sémiotiques verbales ou non verbales, plutôt diachroniques, mémorielles comme le tatouage ou synchroniques comme la parémiologie, sont intégrés dans la question plus vaste de la non-fixité du signifiant et de sa remotivation (ou sa non-remotivation) permanente :

*Ce qui suscite notre attention, c'est la migration d'un signe (ou d'un symbole) à un autre, fût-il minime (un point, par exemple), et, de proche en proche, le déplacement si ample de graphèmes, ce répertoire inouï d'objets, s'étendant par exemple d'une gravure rupestre à une calligraphie en passant par un tapis, un tatouage,*

*une vannerie ou un foulard dessiné. Or, un tremblement des signes n'est rien d'autre que le motif productif (lui-même voyageur) de notre interrogation. (Ibid. : 61)*

C'est justement en tant que questionnement que se situent ces approches sémiotiques et sémiologiques cherchant, dans l'oralité ou dans la visualité, les interstices d'un texte ou des pratiques de ce qui est aujourd'hui non seulement la présence, mais aussi l'absence d'un substrat berbère.

Par ailleurs, le discours écolinguistique, qui domine les études berbères récentes en privilégiant les travaux sur l'oralité et beaucoup plus marginalement sur l'écrit<sup>2</sup>, visait, dans un souci de préservation des structures par l'étude de systèmes particuliers et fermés, à construire un savoir nouveau sauvant les langues berbères de l'effacement et de la disparition. Certains courants de la recherche en études berbères se présentent donc comme des priorités analytiques aux marges desquelles s'installe un intérêt sémiologique.

Cet état n'empêche pas l'existence d'un grand nombre de travaux sans ambition théorique sémiologique, mais qui présentent intrinsèquement une problématique commune du fait de leurs orientations structuralistes. Dans ce contexte, on peut inclure des tentatives de renouvellement et de critique de l'épistémè des études berbères – certains travaux comme le référentiel *Essai sur la littérature des Berbères* d'Henri Basset (1920) y sont perçus comme éclectiques du fait de leur négligence des formes du signifiant (Bounfour, 1994 : 68) – et le souci des différents contenus dans les genres littéraires berbères ; le double contexte historique colonial et scientifique évolutionniste préfigurant l'ouvrage n'est pas à négliger non plus. Ce que proposent ces travaux, c'est de montrer par le primat des formes et de la pertinence, au-delà des préjugés idéologiques ou scientifiques, à la fois l'existence d'une différence et celle d'un domaine comparable aux positions depuis lesquelles les langues et littératures berbères étaient pensées.

Interviennent ici des approches orientées, sémiologiquement, dans la diversité de leurs ancrages méthodologiques et leurs rapports à un courant théorique qui interrogent le sens dans le conte, dans le corps représenté et représentant, dans la figurativité de la culture matérielle ou encore dans les nouvelles formes d'écriture et de texte.

Nous voudrions, dans un premier temps, nous intéresser au rapport de ces approches à l'objectif qui sous-tend l'intérêt de la sémiotique appliquée à un domaine culturel et langagier : la sémiotique de la culture.

## 1. Le sens diachronique et la sémiotique de la culture

Le statut de l'énonciateur, qu'il soit identifié actantiellement à l'intérieur d'un genre oral comme le conte ou supposé dans une production diachronique visuelle, renvoie aux questions pragmatiques de la référentialité et de l'intentionnalité qui intègrent d'autres disciplines dans l'objectif annoncé ou apparent d'une macro-sémiotique de la culture. Le rapport entre modélisation et exemplification reste commun à toutes ces approches. Ainsi, le besoin analytique vise non pas à conforter les savoirs théoriques sémiotiques et berbérissant préexistants, mais à reconstruire, éventuellement par l'intervention d'autres sciences, ce qui fait un sens collectif dans un espace langagier et sémiotique partagé entre le postulat d'absence de sens, ou de sa raréfaction (écolinguistique), et les différents aspects d'intertextualité, d'interculturalité qui font surgir la question des valeurs et de la pluralité énonciative attestée ou supposée.

### 1.1 Le conte : statut du sujet et univers de valeurs

Les analyses sémiotiques du conte appartiennent à un courant (Merolla, 2006 : 61) assez récent des études berbères ; cependant, une berbérissante pionnière comme Paulette Galand-Pernet avait déjà amorcé une étude sémiologique du conte berbère en 1981. Le premier intérêt porté aux contes fut à ses débuts principalement ethnographique et documentaire. La variété dialectale extrême qui caractérise la langue se retrouve dans les corpus constitués ici par le regard analytique sémiotique.

Une analyse (Kaddouri, 2002), consacrée aux contes de voyage en *tarafit* (variété du berbère) recueillis<sup>3</sup> dans les montagnes de l'oriental marocain, traite de la question du symbole depuis une perspective peircienne. Les rites d'initiation, tels qu'illustrés par Marcel Mauss (1902-1938), sont ici des rites d'initiation au symbole (pris comme loi instituée) défini à partir de trois niveaux perceptifs (priméité, secondéité, tercéité) de saisie des phénomènes sur lesquels s'établit la *semiosis* peircienne. La démarche analytique par la logique de la triade peut se concevoir comme étapes (Fontanille, 2003 : 66) dans le processus de production du sens ; elle est adaptée ici au parcours initiatique du voyage de *Mhend Ihemm*<sup>4</sup>.

De quel symbole s'agit-il ? Définissant le symbole peircien comme « la rencontre du signe et de l'objet sous le regard de la convention et l'habitude » (Kaddouri, 2002 : 145), la symbolicit  se construit ici par une série d'interprétants de l'objet « voyage » en passant d'un programme narratif   un autre. D'abord le programme de l'habitude (*ibid.* : 147) qui prépare la nécessité du voyage et du changement. Ensuite, le programme de la perte

(par manque de clarté) qui prépare à la nouveauté (la jument qui met bas) et à l'étrangeté (la jument qui dévore les chameaux). Finalement, la difficile stabilisation de la nouvelle identité, au sein du groupe adulte, par l'épreuve (la découverte de l'illusion), et la lutte (abattre l'ogresse) qui couronne le retour de Mhend par l'accomplissement, la reconnaissance (Propp, 1970: 76-77) dans l'harmonie, du groupe à travers le mérite d'un savoir-faire (devenir adulte) et d'un pouvoir-faire (sauver du danger). En intégrant la triade peircienne dans l'analyse du conte berbère, forcément variant par rapport aux universaux supposés, l'analyste identifie le caractère méritoire et pédagogique du voyage, du mouvement, dans l'aire culturelle berbère qu'il étudie.

La thèse de Mouhsine-Ajjoul, soutenue en France à l'université de Toulouse, va dans le sens d'une analyse sémio-pragmatique du conte berbère de l'aire dialectale tachelhit (sud-ouest du Maroc) à la base d'une méthodologie sémiotique greimassienne. L'auteur articule la narrativité à une pragmatique s'occupant de la cohérence du discours et du système argumentatif qui oriente son énonciation. Cette interdisciplinarité visait, selon le propos de l'analyste, une saisie de l'intentionnalité (1992 : 464) communicative des contes et une « confirmation de la distribution actantielle, de l'articulation syntagmatique du récit et des rapports des personnages » (*ibid.* : 372). L'analyse de l'énonciation, dans une version du célèbre conte berbère « hmad Ounamir »<sup>5</sup>, se focalise sur la question de l'autorité et de son sujet.

Pour cela, Mouhsine-Ajjoul interroge l'énoncé d'état (Greimas, 1983 : 70) conjonctif qui ouvre le récit du point de vue argumentatif. L'auteure suppose donc une valeur argumentative sous-jacente à la valeur informative apparente : *ikka t in ya ufrux tlla dar-s mas* (littéralement : il y avait un garçon, il a (avait) chez lui sa mère). En se basant sur l'aoriste *tlla*, seule marque apparente dans le discours qui définit le héros et le spécifie en même temps, l'inférence d'une valeur restrictive sous-entendue d'un virtuel *que* est possible : hmad n'a *que* sa mère. La double fonction de la mère, culturellement intolérable du fait de l'absence d'une figure paternelle, est ici accentuée et graduellement entamée par le récit de disjonction qui fonde les transformations (Propp, 1970 : 172-200) du conte (la stigmatisation, le mariage avec l'ange, le départ...). L'inscription de la parole d'Ounamir comme énonciateur responsable de son discours (sujet de l'énoncé à la première personne) sur la surface du récit, marquant le début de la rupture (le dialogue avec l'ange), est décrite par l'analyste comme une *revanche illocutoire* (Mouhsine-Ajjoul, 1992 : 379) par laquelle une fissure s'installe dans la parole collective, celle du maître gardien des

valeurs religieuses et celle de la morale culturelle. Le dialogue appartenant au programme narratif de l'union avec l'ange installe donc ce refus de la répétition :

- *L'ange* : Rzm iyi a Hmad ur tẓḍart i cçruḍ inu (*relâche-moi hmad tu ne peux pas satisfaire à mes conditions*).
- *hmad* : ur ad am rzṃy, ar bdda fllawnt cctay akuray (*je ne te relâcherai pas, tous les jours je suis bastonné par votre faute*).

L'adverbe temporel *bdda* (toujours) et la marque de la première personne (-v) construisent ici l'accès de hmad à son propre faire : alors qu'il subissait tous les jours l'orthodoxie (ou habitudes interprétatives rigides des textes religieux) qui condamne à la fois la figuration et le tatouage (revanche symbolique sous-entendue des pratiques graphiques berbères, dont la question de l'écriture) et l'atteinte à l'identité masculine (Bounfour, 1994 : 96), il décide non seulement de capturer l'ange comme ordonné par le maître, qui se positionne actantiellement comme le destinataire du programme de capture, mais aussi de proposer un contrat de conjonction basé sur la séduction (ayant choisi une seule femme-ange). Il change donc de statut actantiel : de sujet destiné par son maître-mandateur au statut de sujet destiné par son propre désir qui le lie à un monde surnaturel et le sépare des obligations culturelles et religieuses. La version du conte étudiée ici par l'analyste propose à juste titre une négociation des univers de valeurs : en adoptant le terme femme-ange, elle n'entame pas complètement l'idiosyncrasie religieuse, alors que dans d'autres versions du conte l'univers mythique berbère occupe sa place, la femme-ange devient *tanirt* (*ibid.* : 94) (créature mythique appartenant à un monde surnaturel pré-islamique) que l'on peut traduire comme « femme ailée », quoique ce terme reste ambigu dans l'usage et la lexicographie berbères.

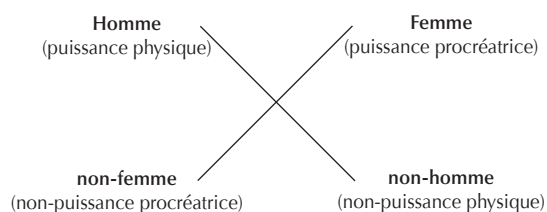
L'étude de Mouhsine-Ajjoul concerne une problématique fondamentale en sémiotique : la sémiotique de la culture. Comment obtenir, à partir de textes et de pratiques produits dans un domaine *aréal* ou social, des spécificités culturelles de construction du sens installées comme des routines (Fontanille, 2006 : 69-70) ou des *habitus*? Les travaux d'El-Mostafa Chadli sur le conte proposent un découpage différent. Ici, les visées générales de l'École de Tartu (les travaux de Iouri Lotman, Boris Uspenskii, etc.) sont maintenues dans leurs interrogations des textes et pratiques par leurs fondements axiologiques avec une base méthodologique greimassienne ouverte sur les autres sciences du discours (sémantique, linguistique textuelle...). La construction adoptée du corpus des contes merveilleux et leur nomination comme *marocains* conduisent certes à une iden-

tification *aréale* de leurs origines et participent d'une culture commune du récit, où l'on trouve fréquemment des niveaux d'intertextualité qui excluent la question d'une énonciation originelle dans l'une ou l'autre variante linguistique. On trouve également une coprésence (de motifs) relative à l'une ou à l'autre variante formant ce corpus (l'arabe marocain ou une variété du berbère au Maroc). Or, l'analyste identifie, dans les deux composantes de son corpus<sup>6</sup>, quelques repères discursifs qui inscrivent les différences de chaque composante dans la construction de l'univers de valeurs. Ainsi, la négociation des valeurs est un aspect saillant dans les contes berbères où le monde est partagé entre le savoir profane et sensible des Hommes et la Parole sacrée. Ce partage est parfois problématique et soumis à modalisation véridictoire comme peut l'être la formule d'ouverture d'un conte berbère : « invoquons tout d'abord Dieu et non les contes ! » (Chadli, 2000 : 35). Dans les contes en arabe marocain, appartenant ici à l'espace citadin comme espace de l'institution du sacré, l'invocation divine est présente dans l'organisation énonciative et comme axiologisation.

Se pose ici la question des universaux sémantiques qui forment ce corpus comme l'une des deux approches : postuler l'existence d'une structure sémantique (Greimas, 1970 : 41) *virtuelle* ouverte à combinatoire ou celle des usages et des performances sémantiques relatifs à des domaines personnels ou culturels restreints et *réalisés*. L'analyste aboutit ici à cinq catégories génériques, dont on retrouve les grandes configurations universelles du conte, soutenues par les travaux anthropologiques et par les différentes structures sémantiques élémentaires appartenant à des domaines du construit, comme la philosophie ou la religion : *Nature/culture, humain/divin, vie/mort, bien/mal, force/faiblesse*. Le carré sémiotique, issu d'une tradition logique, permet ici de rendre compte, d'une façon globale, de l'univers sémantique, non encore investi dans la *praxis* énonciative et non spécifié par une syntaxe typique de chaque conte – ce qui constitue l'argument des critiques portant sur sa validité explicative. Ainsi, dans la catégorie générique prédominante, *Nature/culture /vivre avec les animaux/ et /vivre à l'intérieur d'une communauté/* sont des termes contraires (nature *versus* culture) comme /vivre avec les ogres/ et /vivre avec les hommes/ (non-culture *versus* non-nature), alors que /vivre avec les animaux/ et /vivre avec les hommes/ et /vivre avec les ogres/ et /vivre dans une communauté/ sont des termes contradictoires – les relations d'implication incluent les axes latéraux du carré sémiotique.

Parmi les catégories spécifiques concrétisées par le corpus, la catégorie Homme/Femme est une catégorie pertinente dans

sa validité interprétative, particulièrement dans un monde dichotomisé sexuellement (Chadli, 2000 : 102). Ici les termes valorisés sont ceux de la puissance (physique pour l'homme et procréatrice pour la femme), alors que la procréation du masculin permet de valoriser la femme aux yeux de l'homme – la procréation du féminin la dévalorise. De même pour l'homme, la valorisation et la dévalorisation sont tributaires (dans les contes du corpus) du sexe de la descendance :



Si le conte représente une partie importante des études sémiotiques du domaine berbère, favorisé en cela par l'existence d'une tradition analytique et heuristique bien établie, l'interrogation de la culture visuelle du monde berbère participe d'un intérêt assez récent, bloqué par le statut de la diachronie en sémiotique.

## 1.2 La visibilité :

### *énonciation supposée et pragmatique difficile*

Les quelques rares sémioticiens, qui se sont penchés sur les productions visuelles (objets décoratifs matériels), se sont heurtés à la question de savoir s'il faut séparer production de réception, diachronie de synchronie ou, au contraire, analyser les plans de l'expression considérés, dans leurs formes, comme hypothèses d'une fonction sémiotique désémantisée ou d'un couplage semi-symbolique qui autoriserait à parler d'univers de contenus spécifiques ou de styles visuels propres. S'ajoute à cela le fait que les autres disciplines, couvrant la compréhension et l'explication de ce domaine, aboutissent à des résultats importants et complémentaires, partant de considérations et de méthodes totalement différentes (l'histoire, l'archéologie, l'ethnologie ou la sociologie)<sup>7</sup>. Enfin, le statut même d'une sémiotique du visible qui s'autonomise rend pour le moins difficile le projet d'une grammaire visuelle et d'une pragmatique d'une culture visuelle berbère spécifique. Pour aborder la question de la méthode, l'interdisciplinarité s'avère plus que nécessaire : elle fonde un savoir intégré.

La thèse de Nadia Kajjou, soutenue à l'université de Limoges en France, suscite un certain nombre de remarques, parmi les-

quelles la question de l'interdisciplinarité, c'est-à-dire comment la sémiotique cohabite-t-elle avec d'autres champs (ici, l'anthropologie et la psychologie)? Il convient d'abord de reposer le rapport *diachronie* versus *synchronie* dans la perspective non pas de la distinction entre le passé et le présent du sens, mais bien de son aspect génératif (en tant qu'élaboration) et des nouvelles significations qu'il acquiert en réception, notamment celle de sa référentialisation (Kajjou, 1998 : 35). De ce point de vue, ce travail s'est construit sur un corpus de poteries historiques du site archéologique de Tiddis et de Gastel, à l'est de l'Algérie actuelle (l'ancienne Numidie), essentiellement étudié par Gabriel Camps dans ses travaux sur les rites funéraires en Afrique du Nord. L'étude s'offre comme description sémiotique de formants décoratifs (géométriques, figuratifs) visant des postulats pragmatiques d'intentionnalité, psychologiques et culturels.

En s'intéressant à la mort chez les proto-Berbères, Nadia Kajjou cherchait à définir une intentionnalité des formants liés à une conception ou à des valeurs relatives à la mort. Ainsi, abordant des oppositions aspectuelles de type *itératif* versus *duratif*, exprimées dans l'axe syntagmatique (triangles, formes organiques...), elle les met en relation avec l'hypothèse d'une conception de la mort comme moment transitoire entre la vie et l'au-delà, et non comme cessation d'être. Il serait évidemment intéressant de lire cette conception de la mort dans un rapport avec les cultures et les religions de contact (religions monothéistes préislamiques, cultures méditerranéennes et africaines). À ce propos, les hypothèses ontologiques sont ici analysées selon trois distinctions: le « je » en tant qu'être-avec, en tant qu'être soi-même, et le « on » que l'analyste appelle social. La répétition des formes liées à la vie (triangles représentant des montagnes, oiseaux, etc.) a pour fonction d'accompagner le mort, comme un récit posthume de conjonction avec une vie antérieure dans le monde ici-bas; la conjonction du « je » avec les autres que le mort quitte pour devenir un *Je* pour lui-même: « La mort est une possibilité d'être que le "je" a à assumer lui-même » (*ibid.* : 241). La présentation même des formants plus naturalisants que géométriques renforce cette hypothèse. En effet, la question est abordable du point de vue de son aspect génératif. Alors que la stylisation aboutit à une abstraction, une non-motivation du plan de l'expression, la naturalisation offre les formants de la référentialisation grâce à la possibilité de lecture des figures du monde naturel. L'analyste voit, dans cette sémantisation, un renforcement de l'hypothèse de la non-cessation d'être, le mort emporte l'attribut de cet être-avec-les-autres pour continuer à exister.

En abordant ces niveaux de subjectivité dans un autre corpus contemporain des poteries funéraires, celui des inscriptions<sup>8</sup> funéraires proto-berbères de Dougga, la question de l'écriture précise encore plus les éléments d'analyse sur la poterie. Ce que nous appelons le sujet monumental construit par la dédicace aux morts notables (rois, chefs, etc.) est un « Il », une non-personne; la visibilité sur une stèle est destinée à éterniser le mort aux yeux des autres, ceux avec qui il constituait un « je ».

En effet, les noms propres<sup>9</sup> des morts notables en tant que déterminants sont des supports de subjectivité par leur morphosyntaxe (nominaux complexes) et par leur sémantisme (/suprématie/, /grandeur/) et nous autorisent à distinguer deux pratiques funéraires :

- La mort monumentale rend possible, par le texte de la dédicace, de construire un « Il » mémoriel pour les autres.
- La mort, avec intériorisation de l'attribut symbolique, permet des figures du monde qui ne sont là que pour un « Je » devant lui-même.

En outre, mettre les deux sémiotiques (verbale et non verbale) en rapport appelle une autre interprétation, notamment dans la perspective du travail sur l'hétérogénéité des pratiques de l'écriture dans le monde berbère. Ainsi, notre hypothèse, développant celle des travaux de la linguistique diachronique, de l'anthropologie et de la préhistoire berbères (un état de la recherche qui semble être de plus en plus accepté), envisage les productions graphiques du monde berbère ancien comme un *continuum* de formants prêts pour d'autres usages sémiotiques, notamment ceux de l'écriture, où les besoins identitaires précités auraient conduit à l'invention d'un alphabet, à l'instar des domaines culturels et linguistiques de contact, par la motivation d'un plan de l'expression phonique.

La question des ressemblances entre les éléments intervenant dans différentes pratiques (décoration, pratiques magiques, écriture monumentale, etc.) suggère l'idée d'un style graphique et visuel plus large, fonctionnant comme un schème ouvert à la sémantisation. En effet, en abordant la question de l'écriture comme une *différance*, un *après* communicant arraché à l'illusion métaphysique de la présence (Derrida, 1967 : 441-445) de la voix, du *logos*, la question alphabétique – telle qu'elle apparaît dans notre contexte et dans son historicité – est secondaire à la question des transformations que subissent les plans de l'expression et des usages pragmatiques susceptibles de les constituer encore aujourd'hui en systèmes autonomes. En prêtant attention à la notion d'*inscription du sens*, développée



par le sémioticien africaniste Simon Battestini, les pratiques graphiques et sémiotiques historiques ou actuelles sont traitées au-delà des dichotomies *écriture* versus *oralité*, ou *sociétés sans écriture* versus *sociétés d'écriture*. La condition référentielle est ici importante, mais elle est d'abord liée au processus de transformation générative qui la constitue à partir de l'observable ou de l'imaginable :

*Ce qui est premier dans toute figure, en effet, n'est certainement pas qu'elle « réfère » mais qu'elle soit d'abord elle-même le résultat d'une mutation graphique, c'est-à-dire de l'acte non seulement technique, mais culturel qui consiste à transformer une réalité observable (ou imaginable) en un tracé participant d'une surface, l'un et l'autre étant imprégnés par avance d'imaginaire social.*

(Battestini, 2006 : 41)

C'est à partir de cela que nous pensons les usages géométriques, à fonction sémiotique valable et synchronique, comme les motifs géométriques des tapis, sémantisés dans certains cas par un dispositif narratif (certains tapis appelés de grosseesse sont l'espace de l'écriture intime féminine) ou par un dispositif onomastique, lui-même polysémique, contournant la réalité et le contrôle social de l'énonciation : les noms organiques<sup>10</sup>, objectaux (main de lion, orge, œil de perdrix, etc.) donnés à certaines figures des tapis dont la fonction est de masquer la valeur référentielle dans une sémiotique de l'indéterminé ouverte à diverses interprétations.

Face à ce texte culturel que constitue la visualité ou l'oralité, il est nécessaire de reposer la question de la transformation, non seulement de la réception resémantisante, mais également celle de la reproduction et de la prise en charge discursive. Du point de vue identitaire, ce texte culturel possède désormais un actant sujet collectif doté de vouloir-être, différent à la fois du berbère des historiens et chroniqueurs arabisants et du berbère des sciences humaines et sociales européennes qui l'avaient construit comme une donnée d'observation. Par le texte culturel, un espace discursif d'énonciation et d'argumentation prend donc place dans la pluralité sociale, culturelle et linguistique. Le terme de passage à l'écrit, en tant que métaphore, représente à juste titre l'accès, à la fois dans le discours de l'argumentation et dans celui des textes, à ce statut énonciatif autonome. Il est donc nécessaire de voir comment s'opère l'insertion du texte culturel dans le réseau de sens social et par rapport aux formes de contact que produit la pluralité. Pour cela, le passage à l'écrit reste un paradigme de la transformation postcoloniale dans le contexte berbère.

## 2. Le sens social :

### la construction discursive de la visibilité et le texte culturel

Que peut apporter ici la sémiotique si l'on regarde du côté de la complexité du sens (la *semiosis* n'étant pas déterminable) et non pas du côté de sa transparence ? Nous nous pencherons à présent sur la question du passage à l'écrit<sup>11</sup> et sur celle du contact.

#### 2.1 Le passage à l'écrit comme discursivité

Les pratiques d'écriture (plus ou moins expérimentales ou dérisoires) ou leurs représentations dans le monde berbère sont donc non seulement observées comme des faits individuels, mais interrogées comme découpage ou induction d'une ou de plusieurs *formations discursives* de l'espace social. En effet, le donné identitaire berbère<sup>12</sup> exprimé dans un dire énonciatif est relié ici à une forme de conscientisation (selon le point de vue adopté), comme une construction actantielle dans laquelle une subjectivité (un vouloir-être) est amenée à percevoir et est dotée d'un savoir (savoir-être) à propos de sa condition comme sujet, d'un pouvoir-être (Greimas, 1983, 93-102) articulant un ancrage énonciatif et une donnée objective : une réalité sociale. Ici, l'hétérogénéité des pratiques d'écriture ou la variété des représentations est liée à l'hétérogénéité des *formations discursives* portant sur le passage à l'écrit. Nous adoptons donc le point de vue suivant : l'usage variable, et quelquefois syncrétique ou concomitant des systèmes d'écriture existants (reconstruit comme les néotifinagh ou résultant des différents contacts comme les graphies latines et arabes), peut être déterminé par des choix individuels de *volonté*, mais résulte également d'interdiscours concurrentiels.

Le rapport entre un état social d'aménagement linguistique, en l'occurrence celui de l'écriture, produit de l'intérieur de la communauté des locuteurs ou introduit de l'extérieur, et l'énonciation d'une identité n'est qu'en partie évident. Le passage à l'écrit dans le champ berbère peut se poser en termes de niveaux d'articulation sociodiscursive :

- une composante concurrentielle (trois systèmes d'écriture à historicité variable s'offrant à la langue) ;
- une composante axiologique (chaque système se présente comme étant le mieux adapté) ;
- une composante modale axée sur les rapports entre modalités de l'être (volonté identitaire) et modalités du faire (variation de points de vue sur la visibilité sociale) ;
- une composante actantielle et énonciative (on peut y identifier des points de vue pris en charge par des actants sociaux).

L'approche sémiotique (Bakrim, 2006) reconnaît là une problématisation susceptible de recevoir une interprétation tensive (Fontanille et Zilberberg, 1998).

Ainsi, la sémiotique postgreimassienne<sup>13</sup> apporte des éléments importants à la compréhension dialogique du passage à l'écrit grâce à l'intégration d'une compréhension tensive du sens. En effet, les travaux sur les passions dans les corpus littéraires d'A. J. Greimas et de Jacques Fontanille ont abouti à l'identification d'une composante thymique (passionnelle, sensible) du sens. Certains travaux de sociosémiotique s'intéresseront à cet aspect passionnel dans l'énonciation du sens social (les discours politiques ou économiques par exemple). Ce changement d'épistémè de la sémiotique est lié au retour à la phénoménologie de la perception dont les notions d'expérience, de situation et d'intersubjectivité vont à l'encontre des visées d'un certain structuralisme positiviste, excluant les liens entre énonciation, perception et interaction. La compréhension graduelle thymique du sens social, se déclinant en intensité intelligible du sens (plan du contenu) et en étendue sensible (plan de l'expression), vise à établir la dynamique de la *semiosis* et les valeurs typiques circulant dans le discours.

En effet, pour traiter un interdiscours objectivable à la fois socialement et énonciativement, le berbérisme comme idéologie de l'identité est hétérogénéisé par des préconstruits énonciatifs liés au passage à l'écrit, que l'on aborde comme des formations discursives articulant les représentations à l'égard des trois systèmes d'écriture en usage chez le locuteur-scripteur. Nous ne pouvons définir les représentations identitaires à propos de l'écriture que comme *volonté* phénoménologiquement articulable en présence perçue, à savoir un point de vue variable au sujet d'un devoir-être, ou comment être identitairement cohérent par le choix d'une écriture comprise comme moyen de visibilité d'un actant-sujet. D'un autre côté, le passage à l'écrit est aussi une visibilité sociale, à savoir une logique spatiale variable de positions qu'occupe l'actant social dans la pluralité linguistique et culturelle effective par rapport aux trois systèmes d'écriture précités.

Le parcours génératif du sens aboutit donc, ici, à l'institution des valeurs axiologisées par le discours et leurs modes d'existence (potentialisé, virtualisé, actualisé et réalisé), à partir de l'établissement d'un champ perceptif de présence variable, dans lequel se place un actant-énonciateur (collectif ou social), et de l'établissement des dimensions de la présence perçue en visée intensive graduable, appartenant au domaine du contenu (volonté identitaire), et en saisie étendue variable, appartenant

au domaine de l'expression (visibilité sociale). Le recours à la sémiotique tensive n'a pas pour objectif d'aboutir à une analyse schématique du discours, mais obéit au même principe de pertinence et d'objectivation sur lequel se fonde le carré sémiotique en apportant une lisibilité énonciative du discours.

## 2.2 Formes de contact

À partir de la situation de passage à l'écrit et dans le contexte de discours identitaires se précisant, nous pourrions observer l'apparition de points de vue sur la pluralité et le contact, du discours savant aux réflexions épilinguistiques. Au-delà de ces points de vue et des représentations, la pluralité énonciative n'est pas exclue et fonctionne dans les textes. Elle est inscrite figurativement dans les formes des plans de l'expression et donne à voir des structures sémiotiques de contact, qui peuvent correspondre aux résultats sociolinguistiques de contact, dans la mesure où elles confirment une reproduction cognitive des rapports discursifs et sociaux dans lesquels le berbère se positionne comme une composante de la pluralité.

La description sémiotique d'une mise en plan du berbère (Bakrim, 2005), dans un sceau touareg trigraphe<sup>14</sup> (français, tifinagh, arabe) et trilingue (Chebiri, 1999: 13), avait justement pour but de saisir cette base actantielle sur laquelle repose la question du passage à l'écrit. Dans notre cas, cette mise en écrit est produite de l'extérieur de la communauté linguistique. Le passage opéré par cette officialisation et performativisation (unique dans ce cas) d'un énoncé<sup>15</sup>, par un alphabet dont la pratique chez les Touaregs n'est liée à aucun pouvoir, introduit un actant méta-destinateur qui est l'administration, le pouvoir central. D'un autre côté, les énoncés en graphies arabe et latine introduisent deux identités politiques: l'une coloniale, manifestée en français, et l'autre, appartenant à l'ancien pouvoir (devenu pouvoir intermédiaire)<sup>16</sup>, écrite en arabe. L'identité actantielle est donc, d'un côté, celle d'un destinataire et de l'autre, celle de sujet.

Deux hypothèses figuratives peuvent rendre compte de l'inscription de ce double statut sur le plan du sceau: l'englobement et la superposition. L'englobement est un effet de sens dans lequel le berbère (par le nom propre d'un chef) s'inscrit comme partie englobée du plan de l'expression, à savoir un performatif du pouvoir ethnique et de son particularisme, entre un pouvoir central (par le français) et un pouvoir intermédiaire (par l'arabe). La superposition, comme hypothèse générative, regarde du côté inverse, à savoir la validation hiérarchique commençant par le pouvoir ethnique et remontant au pouvoir central.

Les hypothèses émises sur une certaine figurativité du sens scripturaire servent d'indices initiaux à une modélisation du contact. Historiques, certes (Greimas, 1970: 103-115), elles nous amènent à des considérations de prédicats pris en charge dans le discours et rendus visibles en surface. En effet, intégrer ces considérations dans une conceptualisation beaucoup plus large du statut des langues et cultures berbères, de leur mise en écrit ou de leur visibilité est un domaine de recherche suffisamment justifié (socialement et scientifiquement) par la complexité des contacts et les contextes sociolinguistiques et culturels, où la sémiotique peut intervenir avec les autres sciences humaines et sociales. À partir de nos résultats et des travaux réalisés dans des disciplines proches, nous pourrions introduire ici une certaine typologie :

- *Les insertions.* À la base de pratiques de mise en écrit de l'oralité berbère dans un contexte médiatique (Internet), plurilingue et pluriculturel d'immigration, à savoir un contexte de contact identitairement syncrétique, nous définissons les insertions comme l'affleurement d'un *culturème* originel (images, lexèmes, énoncés, parémies et mots du discours), syntaxiquement enchâssé dans un texte-contexte non berbère. Les insertions, en formant un réseau verbo-visuel d'identification fonctionnant comme isotopie, ne peuvent être cependant considérées comme une simple mise en lisibilité/visibilité d'un signifié *berbérité*. La question même de la base énonciative, à laquelle doivent être ramenés ces textes et pratiques médiatiques, est objectivée dans des formes variables de conscience intentionnelle ou d'assignation actantielle venant de l'autre. Ainsi, et selon les constructions discursives officielles de la pluralité dans les pays de l'immigration (il s'agit ici principalement de pays européens), se mettent en place des formes énonciatives collectives différentes, allant des stratégies discursives de généralisation (les Berbères, les Amazighs ou encore par des désignations nationales et régionales) à des formes du double (Franco-Berbères, par exemple) – la base énonciative collective pouvant également être prise ici dans de nouvelles formes sociales (acteurs associatifs, par exemple). Les insertions, en tant que sens manifesté, rendent cette hiérarchisation évidente. Ainsi, les signifiants des *culturèmes* incluent des figures du non-berbère, notamment par l'usage des matériaux graphémiques, orthographiques, de certaines formes inscrites dans la substance de manifestation visuelle.
- *L'émblématisation virtualisante.* Alors que les variantes néotifinagh fonctionnent dans la formation discursive, que nous appelons *mêmeté*, comme une écriture adjuvant construisant l'objet de valeur (la subjectivité autonome),

les différentes formes de leur apparition dans une pluralité sémiotique s'articulent sur le mode virtuel. En occupant des positions topologiques emblématisantes (titres et différents textes d'identification) ou des positions marginales de témoignage à propos de leur scriptibilité à venir (tables alphabétiques illustratives et comparatives, courts textes, etc.) avec d'autres types de textualités non berbères qui sont de l'ordre du faire réalisant, le contact reproduit non seulement la hiérarchisation identitaire, mais également la pluralité actantielle et permet une narrativisation du fait identitaire.

- *La validation lexico-sémantique et sociale.* Le passage à l'écrit introduit un certain nombre de considérations à la croisée des faits de langue qui relèvent du possible, d'un côté, de l'expérimentation et de la prescription, de l'autre. Ainsi, la solution néologique a ce double statut : répondre aux besoins de dénotation requis par l'acte de l'usage scripturaire de la langue, tout en puisant dans ses structures et potentialités. Ce double statut est également celui réunissant à la fois le témoignage identitaire et l'inévitable relation avec les modèles linguistiques de l'altérité. La nouveauté lexico-sémantique, nécessaire et fondant les nouveaux textes berbères à tous les niveaux de l'expression linguistique, rend visible, en surface, sa configuration par le marquage figuratif dans l'espace du texte, d'une incertitude lexico-sémantique qui prend comme validation un modèle d'une ou de plusieurs langues. La glose, en restructurant visiblement des textes de genres différents (romans, textes journalistiques, etc.) en zones d'explication reconnaissables (marges, parenthèses, etc.) validant les nouveaux usages, met en place le réseau sémantique soutenant la réception. Le français se présente ici non seulement comme un modèle parmi d'autres, mais aussi comme un choix soutenu par une stratégie identitaire – quelquefois comme expérimentation venue des auteurs-scripteurs ou comme choix introduit par les différents acteurs de l'opération scripturaire dans un contexte de passage à l'écrit.

Les prédicats présentés ici ne constituent pas une liste exhaustive, dans la mesure où les corpus, pour lesquels nous avons construit notre métalangage analytique, ne prétendent pas à une représentativité des différentes interactions à l'œuvre dans le déploiement social du sens observé dans les textes et pratiques du monde berbère. Cependant, il est nécessaire, pour comprendre ces interactions, d'intégrer une dimension sémiotique sous-jacente à leurs apparitions.

## Pour conclure

Au terme de cet article, dans lequel nous exposons les grands traits d'un regard analytique sémiotique porté sur des substances textuelles, symboliques et sociales berbères, nous aimerions souligner la marginalité des méthodologies relevant de la sémiotique comme étude du parcours de sens et de ses différentes manifestations. Hormis l'absence apparente d'un point d'ancrage institutionnel, les analyses abordées ici appartiennent presque toutes à l'espace francophone et articulent variablement leurs propos autour des préoccupations de ce que l'on pourrait désormais appeler la berbérologie, telle qu'elle se présente aujourd'hui, c'est-à-dire avant tout comme un projet de connaissance ethnolinguistique pratiqué un peu partout en Europe et en Afrique du Nord.

Dans ce projet de connaissance, la perspective historique confirme, comme on l'a vu à propos de la visualité, que la sémiotique est une science de la pertinence qui englobe et se place au-delà de la question méthodologique de la diachronie et de la synchronie. L'approche se révèle donc productive, quant à la question de la transformation que peuvent subir les structures, et quant à la *praxis* énonciative, liée par définition au devenir. Il en va ainsi pour l'oralité.

Les aspects de la nouveauté qui sont traités dans des disciplines différentes (passage à l'écrit, médialité, etc.) se rejoignent dans la considération de la pluralité et des conditionnements et façonnements rhétoriques de l'activité discursive. La sémiotique n'a pas ici le monopole de l'analyse. Elle est en revanche appelée à s'occuper de la construction du sens et de sa manifestation. Le renouvellement des approches et des modèles reste donc tributaire de l'intégration d'une interdisciplinarité stratégique visant, à chaque niveau d'analyse du sens, les moyens appropriés. De ce point de vue, cet article ne prétend à aucune exhaustivité.

## NOTES

1. Les variétés du berbère (*amazigh*), pris comme unité structurale virtuelle, s'étendent de façon différente et avec des niveaux variables de vitalité sociolinguistique sur la totalité de l'Afrique du Nord et du Sahara (par exemple de l'oasis de Siwa en Égypte à l'est aux parlers Zenaga en Maurétanie au sud). Cependant, les questions d'aménagement et de reconstructions identitaires concernent essentiellement, en raison du nombre des locuteurs et de la vitalité et de l'évolution des variétés dialectales, deux pays : le Maroc et l'Algérie.

2. L'étendue du corpus écrit est souvent présentée comme frustrante ; elle atténue en effet l'intérêt de la recherche malgré l'importance heuristique du corpus.

3. Le conte retenu fait partie d'un corpus de 40 contes collectés par le chercheur Abdelkader Bezzazi dans la région berbérophone des Bni Iznasen à l'est du Maroc ; les contes sont inclus dans un recueil avec version néerlandaise du berbérisant Maarten Kossman (1997).

4. Mhend lhemm est un jeune berger à qui incombe la tâche de mener paître le troupeau familial composé de chameaux et d'une jument. Un jour, le père se trompe d'heure et réveille le jeune berger en pleine nuit. Celui-ci, s'étant passablement éloigné avec son troupeau et ne pouvant voir clairement son chemin, arrive dans un lieu désert et s'y installe. La jument y met bas une pouliche qui va aussitôt dévorer tous les chameaux. Quelques jours après le retour de Mhend lhemm chez lui, une curieuse mais très belle femme arrive dans son village et charme tout le monde, y compris le jeune berger qui l'épousera. La belle femme n'était en réalité qu'une ogresse qu'il finira par abattre. Le jeune berger eut d'elle une fille, devenue elle aussi ogresse, qui connaîtra le même sort que sa mère. Mhend lhemm arriva à trouver la paix chez lui au milieu des siens.

5. hmad Ounamir est un garçon qui n'avait que sa mère et qui fréquentait l'école coranique. La nuit, en dormant, les anges lui enduisaient les mains de poudre de henné. Chaque jour, il était puni par son maître à cause de cela, jusqu'à ce qu'il finisse par lui raconter la vérité. Celui-ci lui conseilla une ruse : mettre une mèche allumée dans une marmite et la recouvrir pour que la lumière n'y pénètre pas. La nuit tombée, il exécuta la ruse et put capturer l'une des anges. Ne voulant pas la relâcher, elle lui posa des conditions difficiles : sept chambres, l'une dans l'autre, qu'ouvre une seule clé et où personne ne peut accéder. hmad accepta les conditions, les réalisa, puis épousa l'ange. Chaque fois, en la quittant, il verrouillait la porte et prenait soin de cacher la clé. Cependant, sa mère découvrit la clé et put ouvrir les sept portes et trouver l'ange. En revenant, hmad trouva l'ange assise au bord de la fenêtre prête à s'envoler. Il tenta de la rattraper et ne saisit que sa bague ; elle s'envola et lui demanda de la rejoindre au septième ciel. Il prit alors un cheval et s'en alla. Sur son chemin, il prit soin de petits fauconneaux en les nourrissant avec les restes de son cheval sacrifié ; la mère des jeunes faucons le récompensa en le conduisant au septième ciel. Dès son arrivée, il grimpa dans un arbre et vit une servante puiser de l'eau à la fontaine. Il lui demanda d'apporter la bague à sa maîtresse. L'ange reçut la bague et demanda à la servante de ramener hmad à la maison. Elle lui fit prendre connaissance des lieux et lui interdit une porte donnant sur la Terre. Le jour de la fête du sacrifice, hmad ouvrit la porte et vit sa mère tenant un mouton, ne trouvant personne pour exécuter le sacrifice. Il eut de la compassion pour elle et se précipita dans le vide. Les vents l'écartelèrent et une goutte de son sang atteignit le mouton et l'égorgea.

6. Les contes sont extraits des corpus de M. El Fasi et E. Dermenghem, *Contes Fasis et Nouveaux contes Fasis*, parus chez Rieder (1926, 1928), et à partir des travaux et recueils d'E. Laoust, *Mots et choses berbères* (Challamel, 1920) et *Contes berbères du Maroc* (Larose, 1949).

7. L'étude de Bourdieu (1964-1965) sur l'espace et sa distribution dans la maison kabyle reste un classique unique dans son interrogation des significations sociales et culturelles de la spatialité ; quelques autres

applications de l'approche sont incluses également dans « Le sens pratique » (1976).

8. Ce corpus appartient aux inscriptions lybiques orientales, les seules à être déchiffrées et les seules à être reliées à une forme alphabétique. Les écritures proto-berbères, datant de plus de vingt-cinq siècles, comportent également les écritures lybiques occidentales (qui s'étendent jusqu'au Maroc ; une écriture pareille est observable aux Iles Canaries) et les écritures dites sahariennes, probablement plus anciennes, qui couvrent les territoires actuels des populations touarègues.

9. Il s'agit surtout des dédicaces à Massinissa, roi de Numidie (inscription 2 du corpus de Bernard Chabot [1941]) et à son successeur Micipsa.

10. L'approche ethnologique consiste justement à recueillir cette parole contournée comme un retour du sujet du discours, au-delà d'une herméneutique textuelle ou psychanalytique. L'exemple d'une tisseuse, cité par Grasshoff (1999), dévoile cette polysémie déformant le dire en variant, dans l'explication de son motif de la perdrix, les interprétations organiques, objectales, humaines, pour enfin aboutir à l'énoncé contourné de son origine et obscurci par cette indétermination.

11. Si la question de l'écriture a contribué à construire une altérité linguistique par Greimas, les élites vont s'occuper d'accueillir la parole des Anciens comme une parole validée par l'écrit. Sont à noter ici les travaux de Amar Boulifa, Taos Marguerite Amrouche et Jean Amrouche, Mouloud Mammeri pour le kabyle. Les expériences scripturaires dans les trois systèmes d'écriture seront guidées également par le souci argumentatif du témoignage pour l'Autre ou par le devoir, les formes d'articulation discursive de la volonté de la langue et de son écriture étant fréquentes (mots d'ordre, discours épilinguistique, etc.). Le discours soumet ainsi le locuteur à une vérification et propose une forme d'échange : vouloir la langue est tributaire de son écriture.

12. La revendication identitaire berbère est partagée entre un discours alternatif, visant la reconnaissance institutionnelle de la langue et de la culture et la réhabilitation symbolique de la dimension berbère du Maghreb (acteurs associatifs, intellectuels, formes et genres sociodiscursifs variables mais aussi variation des visions identitaires), et un discours institutionnel sous-tendant les politiques linguistiques et les mesures d'aménagement (ancrages institutionnels et étatiques devenant plus visibles au Maroc et en Algérie). Alors que cette dimension est de plus en plus articulée et nuancée dans les discours institutionnels et étatiques, elle est contestée par d'autres formations idéologiques et discursives.

13. Les travaux sur la tensivité ont été développés à la suite des analyses de A. J. Greimas et de Jacques Fontanille sur les passions et des travaux de Claude Zilberberg. L'on peut ici citer le travail de Greimas sur la nostalgie (1986) ou les travaux communs de Greimas et Fontanille.

14. Il s'agit d'un sceau unique, à la fois dans la pratique de l'administration coloniale et dans son principe. Néanmoins, le contexte historique de pacification et les raisons stratégiques le rendent intéressant à plusieurs égards pour notre propos.

15. Moussa ag Amastan est devenu chef de l'Ahaggar et allié du pouvoir central.

16. Moussa ag Amastan échangeait des lettres en arabe, et non en berbère, avec les représentants de la France.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKRIM, N. [2005] : « Mise en plan et discours : la représentation des écritures dans un sceau touareg », dans I. Klock-Fontanille et M. Arabyan (dir.), *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 53-60 ;  
——— [2006] : *Trace et Transcription. Hétérogénéité et construction d'un champ de pratiques de l'écriture en berbère*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Limoges.
- BATESTINI, S. [2006] : *De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*, Paris, L'Harmattan.
- BOUNFOUR, A. [1994] : *Le Nœud de la langue. Langue, littérature et société au Maghreb*, Aix-en-Provence, Édisud.
- BOURDIEU, P. [(1964-1965) 1970] : « La maison kabyle ou le monde renversé », dans J. Pouillon et P. Maranda (dir.), *Échanges et communication. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, II, La Haye, Paris, Mouton, 739-758 ;  
——— [1976] : « Le sens pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 1, 2-31.
- CHABOT, B. [1941] : *Recueil des inscriptions libyques*, Paris, Imprimerie nationale.
- CHADLI, E.-M. [2000] : *Le Conte merveilleux marocain. Sémiotique du texte ethnographique*, Rabat, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, Université Mohammed V (série « thèses et mémoires », n° 48).
- CHÉBIRI, V. [1999] : « Le sceau et les titres de Moussa ag Amastan », dans L. Galand (dir.), *Lettres au Marabout. Messages touaregs au Père de Foucauld*, Paris, Belin, 41-43.
- DERRIDA, J. [1967] : *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- FONTANILLE J. [1998] : « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Visio*, vol. 3, n° 2, 33-46 ;  
——— [2003] : *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim ;  
——— [2006] : « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficacité et optimisation », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 104-105-106, Pulim, 69-70.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GALAND-PERNET, P. [1981] : « Signalisation sur la route du conte. Esquisse d'un système sémiologique », *Littérature orale arabo-berbère*, n° 12, 15-40.
- GRASSHOFF, M. [1999] : *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Aix-en-Provence, Édisud.
- GREIMAS, A. J. [1970] : *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil ;  
——— [1983] : *Du sens II*, Paris, Seuil ;  
——— [1986] : « De la nostalgie. Études de sémantique lexicale », *Actes sémiotiques - Bulletin*, n° 39, 5-11.
- GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotiques des passions*, Paris, Seuil.
- KADDOURI, M. [2002] : « Du symbole au sens : le voyage comme rite d'initiation », *Passerelles*, n° 24, printemps-été, 145-150.
- KAJJOU, N. [1998] : *Le Décoratif dans la poterie berbère. Contribution à une anthropologie psycho-sémiotique*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Limoges.
- KHATIBI, A. [1986] : *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël.
- KOSSMANN, M. et A. BEZZAZI [1997] : *Berber Sprookjes uit Noord-Marokko*, Amsterdam, Bulaaq.
- MAUSS, M. [(1902-1938) 2004] : *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.
- MEROLLA, D. [2006] : *De l'art de narration en tamazight (berbère). 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris-Louvain, Éd. Peeters.
- MOUHISINE-AJJOUL, K. [1992] : *Le Conte berbère marocain (en Tachelhit). Analyse sémio-pragmatique*, tome 2, thèse de doctorat d'État, Université de Toulouse-Le Mirail.
- PROPP, V. [1970] : *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».



## RÉPÉTITION ET HABITUDE DANS LES PRATIQUES QUOTIDIENNES

### L'analyse des pratiques : le cours du sens.

Jacques Fontanille – page 9

L'analyse sémiotique des pratiques doit affronter clairement la question de son rapport à la textualité. Les pratiques sont des cours d'action « ouverts » en amont et en aval, dont il n'est pas possible d'établir le sens en confrontant une situation initiale, car une situation finale ; ce sens se construit du point de vue d'un observateur « immergé », celui de l'opérateur du cours d'action, qui doit construire le sens de ce qu'il fait tout en le faisant, en interaction permanente avec les circonstances qui constituent l'horizon stratégique de la situation dans laquelle il se trouve, avec d'autres pratiques en cours, etc. L'analyse pratique ne s'oppose donc pas à l'analyse textuelle, car elle propose un autre point de vue épistémologique et méthodologique sur le cours d'action. L'hypothèse qui découle de ce déplacement du point de vue analytique est que la signification élaborée par le cours d'action a pour *plan de l'expression* les formes de l'agencement syntagmatique du cours d'action, et principalement celles des interactions entre le cours principal et toutes les pressions qui s'exercent sur lui, que nous appelons globalement les formes de l'*accommodation syntagmatique*. La seconde hypothèse porte sur les déterminants de ces formes de l'*accommodation*, qui sont pour l'essentiel une tendance à la *programmation* (*accommodation hétéro-adaptative*) et une tendance à l'*ajustement* (*accommodation auto-adaptative*). Les tensions entre ces deux tendances engendrent l'ensemble des formes de l'*accommodation*. Enfin, le *plan du contenu* de la signification élaborée par le cours d'action est alors constitué de systèmes de valeurs principalement éthiques (manifestant l'*ethos* de l'opérateur et de sa pratique), mais aussi esthétiques, l'ensemble se rapportant à des *formes de vie*.

The semiotic analysis of practice must clearly confront the question of its relation to textuality. The practical courses of action are “open” upstream and downstream, so that it is not possible to ascertain the meaning by comparing an initial situation and a final situation, and this meaning is constructed by the operator of the course of action him(her)self, who builds the signification of what he(he) is doing while doing it, constantly interacting with the circumstances that constitute the strategic horizon of the situation, with other current practices, etc. The practical analysis is therefore not opposed to textual analysis, because it offers another epistemological and methodological perspective on the course of action. The hypothesis upon which this analytical point of view lies therefore is that the plan of expression corresponding to the course of action is made up of its syntagmatic arrangement, which is mainly issued from interactions between the main course of action and all the pressures on it, and which we call in the whole the forms of accommodation. The second hypothesis focuses on the determinants of these forms of accommodation, which are essentially a programming trend (hetero-adaptive accommodation) and an adjustment trend (self-adaptive accommodation). The tension between these two trends creates all forms of accommodation. Finally, the content plan developed by the course of

action consists mainly of ethical value systems (expressing the ethos of the operator and his-her practice), but also aesthetic ones, all related to forms of life.

### L'habitude performative ou la « routine » créatrice.

Jean-Didier Urbain – page 21

Entre *addiction* et aliénation, maladie et répression, l'habitude est le plus souvent perçue négativement comme un signe prescrit d'abdication mécanique, de soumission pathologique (manie) ou sociologique (routine) de l'être à une norme de répétition. Pourtant, l'habitude peut aussi sauver de l'ennui, voire du désespoir (tel Robinson), être un automatisme libérateur ou encore un ordre propre contre l'ordre collectif ou le désordre historique. Ici réfléchi, l'habitude acquiert la force conjuratoire d'un rituel d'autonomie et de résistance positive, exemples à l'appui.

Between addiction and alienation, illness and repression, most often custom is negatively seen like a strongly prescribed sign of mechanical abdication. It is a pathologic submission (obsession, mania) or sociologic submission (routine) of a human being to a repetition norm. However, custom can also save of boredom, even of despair (like Robinson), to be a liberating automatism or still its own order against collective order or historic disorder. Here, a custom that has been thought about becomes a conjuration power, a ritual of autonomy or a positive resistance, as examples show.

### Écouter et réécouter : la musique au fil des jours.

Erik Bertin – page 29

Cet article explore l'écoute de la musique comme pratique, et plus précisément le phénomène de l'audition répétée d'un même morceau de musique. Au fil des écoutes, une interaction se construit entre une forme répétée à l'identique et un sujet potentiellement soumis à des variations modales, cognitives et passionnelles. Un cycle de vie de l'écoute répétitive se dégage, qui mène du surgissement émotionnel lié à la découverte d'une musique à son appropriation progressive par le sujet, puis parfois à son déclin et à son abandon. Cette interaction répétée articule étroitement logique passionnelle et logique de la programmation, donnant lieu à différentes modulations des tensions entre *ressentir* et *découvrir*. C'est la création d'un blogue d'une quinzaine de sujets-auditeurs décrivant régulièrement leurs perceptions et leurs impressions dans un processus de familiarisation avec un morceau de musique qui a permis de constituer le corpus soumis à l'analyse sémiotique.

This article explores the listening of music as a daily life practice. It focuses more precisely on the phenomenon of repeated listening of the same piece of music. The repetition of listening occurrences builds an interaction between an identical repeated form and a subject potentially exposed to modal, passionate and cognitive variations. A “life cycle” of repetitive listening emerges that leads from an emotional burst caused by the discovery of a piece of music to its progressive ownership by the subject and then sometimes

to its decline and rejection. This repeated interaction closely articulates a passionate logic and a programming logic, revealing diverse modulations of tensions between *feeling* and *discovering*. In terms of methodology a blog was created regrouping fifteen participants describing regularly their perceptions and impressions about getting familiar with a chosen piece of music. This experience provided us with a corpus submitted to semiotic analysis.

### Les régimes répétitifs de l'acte de « mâcher » : entre exacerbation et amuïsement.

Didier Tsala Effa – page 41

L'article, à partir d'une analyse sémiolinguistique, tente d'établir les règles d'organisation des régimes répétitifs de l'acte de mâcher. Ces régimes varient principalement du fait des formes matérielles par lesquelles ils opèrent. Le fait répétitif de l'acte de mâcher peut être intentionnel, orienté vers un but : on mâche expressément pour avaler, se nourrir. Le régime répétitif ici se justifie par son exacerbation et le contrôle (bien mâcher, mâcher longuement). Le fait répétitif de l'acte de mâcher peut aussi être purement mécanique et réflexe, incontrôlé. Même si, matériellement, il opère naturellement, le régime répétitif de l'acte de mâcher ici est de l'ordre de l'amuïsement. L'acte de mâcher ne se justifie plus par une visée *a priori*, il devient une simple opération figurative : telle manière de mâcher peut traduire un trait d'ennui, de nervosité ou même rien du tout ; mâcher peut se réduire à un simple acte médiatique qui n'opère que pour cela, etc.

The paper, with a semiolinguistic approach, aims at establishing repetitive regimes of the act of chewing. These regimes vary mainly because of the material forms from which they operate. The repetitive fact of the fact of chewing can be deliberate, directed to a purpose, we chew expressly to swallow, feed. The repetitive regime here justified itself by its exacerbation and the control (indeed chew, chew for a long time). The repetitive fact also can be mechanical, unconscious and uncontrolled. Even if materially he(it) operates naturally, the repetitive regime of the act of chewing here is of the order of becoming mute. The act of chewing does not justify itself any more by an *a priori* aim, it becomes a simple figurative operation: such a way of chewing can translate a feature of boredom, nervousness or even absolutely nothing; to chew can be reduced to a simple media act which operates only for itself, etc.

### Il était une fois... l'habitude. L'art de la surprise et de la répétition dans les albums d'enfance.

Nicolas Couégnas – page 59

Cet article montre, à partir du corpus des albums d'enfance, que l'on peut distinguer plusieurs niveaux de l'habitude, plus ou moins imbriqués : une habitude inscrite dans les pratiques, un ensemble d'habitudes génériques s'exerçant au niveau discursif, et enfin des habitudes œuvrant à fleur de texte. Dans le corpus des albums, les habitudes textuelles se manifestent par le recours à la répétition, grand pourvoyeur d'émotion et d'horizons d'attente, et la surprise, source de savoirs et de désillusion.



## RÉSUMÉS/ABSTRACTS (suite)

This paper shows, from the corpora of childhood albums, that we can distinguish several levels of habit, more or less interwoven: usually included in the practice, a set of generic patterns acting on discursive habits and finally working in full flower. In the corpora of the albums, textual patterns are manifested through repetition, which is a great provider of emotion and horizons of expectations, and surprise, which is the source of knowledge and disillusionment.

### Les habitudes bouleversées : le rôle stratégique de la surprise. Juan Alonso-Aldama – page 69

Dans cet article, nous analysons la figure de la surprise stratégique, événement qui vient troubler le retour paisible et programmé des choses et le cours régulier des habitudes. Nous étudions ce phénomène, qui perturbe la programmation narrative et la prévision, principalement en fonction de ses conséquences passionnelles et cognitives pour le sujet « affecté » par la surprise, et au niveau énonciatif et narratif. Le champ discursif privilégié de l'étude est celui du discours politique et de la stratégie.

In this article, we analyze the figure of strategic surprise, that event which perturbs the peaceful and programmed return of facts and the regular flow of habits. We study, in narrative and enunciative terms, this phenomenon which disrupts the narrative programming and the forecast, principally in its passionate and cognitive consequences for the subject who is affected by the surprise. The political and strategic discourse is the favoured discursive field of this study.

### Répétition, réalité, mondes possibles.

Andrea Semprini – page 77

Dans cet article, nous allons explorer le rôle de la répétition dans la transformation du rapport à la réalité. L'hypothèse qui nous guidera est que la répétition, conçue comme une figure du plus vaste phénomène du flux, introduit des ruptures perceptives et des transformations dans la construction de l'expérience catégorielle et phénoménale. Ces changements peuvent aboutir à une mise entre parenthèses, voire à une redéfinition plus radicale, des modes perceptifs de l'individu et de sa relation avec la réalité. La définition de cette dernière se trouve pour le moins problématisée.

This paper explores the role of repetition in the transformation of one's relationship with reality. Our hypothesis is that repetition, conceived as a trope of the broader phenomenon of flux, introduces some perceptive alterations and some transformations in the construction of the experience of categories and phenomena. These changes can lead to a rethinking, or even to a more dramatic redefinition, of the individual's perceptive modes and of one's relationship with reality. In any case, the definition of reality is put under scrutiny and significantly modified.

## HORS DOSSIER

### Image industrielle et dispositif symbolique.

Michel Faucheux – page 85

L'homme de l'âge industriel est inclus dans une prolifération de dispositifs qui construisent un nouveau rapport de celui-ci au monde. La photographie et le

cinéma, qui relèvent eux-mêmes d'un dispositif industriel de communication, donnent à voir les effets de ce dispositif : d'une part, la désubjectivation de l'homme, d'autre part, la mise en place d'un ordre de l'artificiel qui se fonde sur le simulacre. Photographie et cinématographe agissent comme un dispositif symbolique qui a pour fonction de former les esprits à cette révolution mentale dont on pourra se demander enfin comment elle s'articule avec les technologies numériques.

People of the industrial period are included in numerous devices which build a new relationship to the world. Photography and cinematography which belong themselves to the industrial device of communication, show the effects of this device: on the one hand, the process of man's loss of subjectivity, on the other hand, the implementation of an order of the artificial which is based on the simulacrum. Photography and cinematography act as symbolic devices: their function is to form the human mind in a mental revolution whose links with digital technologies remain a matter of speculation.

### La sémiotique et le savoir sur un espace à dominance orale : les études berbères comme exemple.

Noureddine Bakrim – page 93

On note dans les études berbères, en tant qu'*area studies*, la prédominance des sciences linguistiques et ethnologiques. Ce constat a une histoire : le besoin premier de construire un savoir sur un Autre ethnolinguistique. Ce besoin est aujourd'hui justifié en partie par la nécessité d'un discours écolinguistique motivant les travaux actuels dont la finalité est d'assurer une survie de la langue dans l'équilibre de relations compliquées de coprésence. Or, dans cette totalité, on peut distinguer des travaux se réclamant de la sémiotique, souvent des approches influencées par une sémiotique littéraire à la française (structures narratives, rarement la visualité). En tant que priorité analytique absente dans les études berbères, la dynamique du sens textuel et extratextuel (pratiques symboliques, sociales), se déployant dans un contexte de sociétés nord-africaines mouvantes, pourrait apporter un renouvellement. L'objectif de cet article est d'exposer l'horizon théorique et épistémologique d'exemples de construction de savoirs par la sémiotique dans un espace langagier à dominance orale.

Berber Studies as an area studies have always been dominated by strictly oriented linguistic and ethnological approaches. This situation resulted from the early need to construct an academic knowledge of a linguistic and ethnic other. This dominance is now objectively related to the ecological discourse behind these studies. Despite this fact, we could consider the emergence of isolated semiotic-semiological approaches mostly influenced by the French literary semiotics and focusing on narrative structures and more rarely on the grammar of cultural visual signs. The dynamic of semiosis emanating from textual and extra-textual meaning in the context of moving North African societies could raise a new horizon of specialization based on semiotic consideration. By presenting the epistemological orientation of these applied semiotics, our aim in this paper is to shed light on the new fields, especially on the question of literacy and writing.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Juan Alonso-Aldama

Juan Alonso-Aldama enseigne la sémiotique du discours social à l'Institut d'études politiques de Paris. Il s'occupe principalement de sémiotique du politique et de la stratégie. Il est l'auteur de travaux en socio-sémiotique : *Le Discours de l'ETA. Un terrorisme à l'épreuve de la sémiotique* (Lambert-Lucas, 2005), « Le temps de la vengeance : passions de la mémoire » (dans D. Bertrand et J. Fontanille, *Régimes sémiotiques de temporalité*, PUF, 2006), « Modèles stratégiques et rationalité sémiotique » (*Modèles linguistiques*, 2003).

### Noureddine Bakrim

Noureddine Bakrim est un jeune chercheur en sémiotique et linguistique. Après avoir soutenu une thèse à l'Université de Limoges sur le champ de l'écriture berbère en 2006, il s'intéresse aux questions de la visibilité et du passage à l'écrit, mettant l'accent sur le travail discursif qui sous-tend la reconstruction d'un texte culturel berbère moderne, dans le contexte d'une pluralité culturelle et énonciative attestée des sociétés nord-africaines postcoloniales.

### Erik Bertin

Erik Bertin exerce une double activité de direction stratégique en agence de communication (Business Lab) et de recherche et d'enseignement en sémiotique du champ de la communication (Université de Dijon). Il s'attache à intégrer la sémiotique dans la pratique de la stratégie en communication. Ses recherches portent principalement sur l'approche sémiotique des formes de la pensée stratégique dans le champ de la communication et de la consommation de masse. Il a publié notamment : « Penser la stratégie dans le champ de la communication. Une approche sémiotique » (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2004) ; « Le vertige de la différenciation, tropisme de la pensée stratégique dans le champ du marketing et de la communication ? » (*Communication*, à paraître en 2010).

### Christian Barré

Christian Barré vit et travaille à Montréal. Il possède une maîtrise es arts de l'Université du Québec à Montréal. Il fait un travail photographique, vidéographique et installatif. On a pu voir ses réalisations à la Montreal Telegraph, au Centre d'essai 3<sup>e</sup> impérial, au Centre Plein sud, dans le cadre du Prix Duchamp-Villon, au *Mois de la Photo à Montréal* et lors du symposium organisé par Virose à Porto. Christian Barré présenta le corpus photographique *Dignité* au Musée d'art contemporain de Montréal, prit part à la *Biennale de Montréal* en 2004 et à la *Manif d'art 3* de Québec. Il exposait son travail en duo avec Catherine Plaisance en 2007 à la *(Im)mortal love international biennial* de Varsovie. Depuis 1993, il a été plusieurs fois boursier du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada.

### Nicolas Couégnas

Nicolas Couégnas est maître de conférences à l'Université de Limoges et chercheur au Centre de recherches sémiotiques. Ses travaux portent sur la sémantique textuelle et la sémiotique de la culture. Il a rédigé en 2009 la notice « sémiotique tensiva » dans le *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* (D. Ablali et D. Ducard, dir.).

### Michel Faucheux

Michel Faucheux est maître de conférences à l'Institut national des sciences appliquées (INSA) de Lyon. Ses recherches portent sur la littérature, l'histoire des idées et les sciences de l'information et de la communication. Ancien directeur du centre des Humanités (INSA, Lyon), il est actuellement directeur de l'équipe de recherche LEPS-Stoica EA 4148. Il a publié plusieurs ouvrages, dont le dernier : *Norbert Wiener, le Golem et la cybernétique, éléments de fantastique technologie* (Éd. Du Sandre, 2008). Il a également dirigé l'ouvrage collectif *Les Recherches en sciences humaines et sociales dans les écoles d'ingénieurs* (Éd. Petra, 2007). Il fera paraître, chez Gallimard en 2011, un ouvrage intitulé *Biographie des Frères Lumière*. Il a publié des articles dans plusieurs revues (*Communication et langages, Les enjeux de l'information et de la communication, Diogène, Études, Histoire et anthropologie, Cahiers internationaux de symbolisme*), en plus de participer à de nombreux colloques internationaux.

### Jacques Fontanille

Jacques Fontanille est professeur de sémiotique à l'Université de Limoges, membre senior de l'Institut universitaire de France. Il a créé à Limoges le Centre de recherches sémiotiques, ainsi que la revue *Nouveaux Actes Sémiotiques* et la collection d'ouvrages *NAS*, édités par les Pulim. Il est également président honoraire de l'Association internationale de sémiotique visuelle et de l'Association française de sémiotique. Il est l'auteur de nombreuses publications dans les domaines de la sémiotique théorique, de la sémiotique littéraire et de la sémiotique visuelle, de la rhétorique et de la linguistique générale. Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont : *Régimes sémiotiques de la temporalité : la flèche brisée du temps*, avec D. Bertrand (PUF) ; *Les Âges de la vie. Sémiotique du temps et de la culture*, avec I. Darrault (PUF) ; *Configurations dynamiques de l'émotion* (Sémiotica). Il a publié onze livres à titre personnel, dont *Les Espaces subjectifs* (Hachette) ; *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, avec A. J. Greimas (Seuil) ; *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (PUF) ; *Tension et Signification*, avec C. Zilberberg (Mardaga) ; *Sémiotique et Littérature : essais de méthode* (PUF) ; *Sémiotique du discours* (Pulim) ; *Séma et Soma. Les figures du corps*. (Maisonneuve et Larose) ; *Pratiques Sémiotiques* (PUF). Il est président de l'Université de Limoges depuis février 2005, et vice-président de la Conférence des présidents d'universités françaises. Il a été professeur invité ou conférencier dans une centaine d'universités américaines, européennes et africaines. Il est membre actif de plusieurs comités scientifiques de sociétés savantes et de revues internationales dans le domaine sémiotique.

### Andrea Semprini

Andrea Semprini est professeur de communication à l'Université de Lyon 2. Parmi ses ouvrages récents : *La Société de flux* (L'Harmattan, 2003) ; *Analyser la communication II* (L'Harmattan, 2005) ; *La Marque, puissance fragile* (Vuibert, 2007).

### Didier Tsala Effa

Didier Tsala Effa est maître de conférences à l'Université de Limoges. Il intervient en sémiotique et communication à l'ESSEC Business School (Paris-Singapour) depuis cinq ans. Membre du Centre de recherches sémiotiques de l'Université de Limoges, ses travaux portent en grande partie sur l'analyse du discours social. Il a publié de nombreux articles de

sémiotique appliquée au discours de la presse, au mercatique et sur les faits sémio-anthropologiques.

### Jean-Didier Urbain

Jean-Didier Urbain, docteur en anthropologie sociale et culturelle, est professeur en sciences du langage (linguistique générale et sémiologie) à l'Université Paris Descartes Sorbonne. Il a centré ses recherches sur la sémiotique de la culture et la reconstruction des représentations collectives. Il s'est ainsi tourné vers les imaginaires de la mort à partir des cimetières, et du voyage et des vacances à partir des pratiques touristiques et balnéaires. Par ailleurs, il a amorcé une réflexion épistémologique sur le lien entre sémiotique et ethnologie du quotidien.

## TÉLÉVISION (CNRS éditions)

Direction : François JOST

La première revue scientifique francophone consacrée uniquement à la télévision vient de paraître



*Aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'existait pas jusqu'à aujourd'hui de revue francophone consacrée à la seule télévision. La création de Télévision est donc un véritable événement : un nouvel espace s'ouvre pour les chercheurs et pour tous ceux qui s'intéressent à ce média. La revue accueillera les recherches les plus actuelles, sans aucune exclusive quant aux méthodes, et donnera la parole aux grands professionnels qui font l'histoire de la télévision.*

### Dossier : Télévision et réalité

Sans doute le coup de force le plus étonnant de la télé-réalité est d'avoir utilisé le mot *réalité* comme s'il allait de soi et de l'avoir presque confisqué. De la télé-vérité des années 60 à la caméra cachée, en passant par le reportage ou le documentaire, il est pourtant bien des façons, pour la télévision, de parler de la réalité, de la restituer ou de la reconstruire. Loin de se contenter d'être une « fenêtre sur le monde », les chaînes d'aujourd'hui prétendent même parfois le changer. Inversement, les politiques, pour séduire les électeurs, empruntent parfois leurs modèles à la télé-réalité... Cette première livraison de *Télévision* redonne du sens au terme « réalité », si galvaudé qu'on finit par ne plus savoir ce qu'il veut dire.

*Auteurs du numéro : F. Jost, G. Poels, E. Cohen, F. Antoine, V. Spies, F. Andacht, M.-F. Chambat-Houillon, J.-F. Jeandillou, B. Papin, S. Périneau, A. Tartu.*

Disponible en librairie ou sur le site [www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)  
ISBN : 978-2-271-06924-5  
25 € prix valable en France

# intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

## Programmer *Programming*

sous la direction de  
Suzanne Leblanc



n° 13

PROGRAMMATION ARCHITECTURALE ET ARCHITECTURE VIRTUELLE  
Pierre Côté, Jean-Pierre Goulette et Sandra Marques

Divinations  
Michelle Kuo

Une époque circuitée  
Jérôme Joy

Programmation architecturale et architecture virtuelle  
Pierre Côté, Jean-Pierre Goulette et Sandra Marques

Programming and Reprogramming Artworks:  
A Case of Painting and Practicing Conceptual and Media Art  
by Other Means  
David Tomas

Programmer un pays  
Cybernétique et matérialisme dialectique en RDA  
Jérôme Segal

### Artiste invité/Guest Artist

« Programmer l'imprévisible » :  
la programmation comme pragmatique radicale  
Suzanne Leblanc

Ruedi Baur

### Hors dossier/Miscellaneous

Interactivity and Affect in Intermedial Art:  
Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality  
Jasper Sluijs et Anneke Smelik

Conduite sociale et compétence écrite  
Jack Goody

### À paraître

n° 14 Bâti  
sous la direction de Will Straw et de James Cisneros

n° 15 Exposer  
sous la direction d'Élise Dubuc et d'Elitza Dulguerova

### Dossiers électroniques

n° 3 Accompagner (au cinéma)  
n° 4 Re-dire (en Afrique)

## PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 38, n° 3 : La vie des concepts dans la pensée critique moderne; vol. 39, n° 1 : Esthétiques numériques; vol. 39, n° 2 : Bouddhisme et sémiotique.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

## ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1986, vol. 14, n° 1/2 : La lisibilité; vol. 14, n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15, n° 1 : Archéologie de la modernité; vol. 15, n° 2 : La traductique; vol. 15, n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16, n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17, n° 1 : Les images de la scène; vol. 17, n° 2 : Lecture et mauvais genres; vol. 17, n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18, n° 1 : Rythmes; vol. 18, n° 2 : Discours sémantiques et cognitions; vol. 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien; vol. 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible; vol. 24, n° 2 : Les interférences; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône. • 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres; vol. 27, n° 2 : La Réception; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine; vol. 28, n° 2 : Le Silence; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité; vol. 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de Du sens; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances; vol. 35, n° 2 : Imaginaire des ruines; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive. • 2008, vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions théoriques et enjeux contemporains; vol. 36, n° 2 : Éthique et sémiotique du sujet; vol. 36, n° 3 : Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément. • 2009, vol. 37, n° 1 : Corps photographiques / corps politiques; vol. 37, n° 2 : Avec le génocide, l'indicible; vol. 37, n° 3 : Regards croisés sur les images scientifiques • 2010, vol. 38, n° 1 : Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives; vol. 38, n° 2 : Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes.

### ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an  
(taxes et frais de poste inclus)

### Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$); institutionnel 40 \$  
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$); institutionnel 72 \$  
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$); institutionnel 102 \$

### États-Unis

1 an : individuel 40 \$ ; institutionnel 54 \$  
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$  
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

### Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$  
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$  
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix;  
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

---

**PROTÉE**

Veillez m'abonner à la revue pour \_\_\_ an(s) à partir du volume \_\_\_ n° \_\_\_ .

Version imprimée

Version électronique (cédérom annuel)

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

**L'étudiant doit joindre une pièce justificative.**

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de  
**Protée**, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques. Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (c'est-à-dire n'ayant jamais été publiées, en tout ou en partie, sous forme d'article ou au sein d'un livre), d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page, et ne doit pas dépasser dix contributions. Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer *l'italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année: page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:  
Benveniste, É. [(1966) 1974]: « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.  
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979]: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2009) concernant les titres dans le corps du texte;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes étrangers et de les faire suivre de la mention « (auteur, année: page; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages;
12. d'expédier, le cas échéant, leur document sur support informatique (protee@uqac.ca); la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft. Les documents préparés avec d'autres logiciels sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « DOC » ou « RTF »;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou JPEG (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.