

VALIDATIONS THÉORIQUES

- Chapitre 7. La genèse de la distanciation
- Chapitre 8. Réversibilité médiatique et déclencheurs de l'ADI/IPT
- Chapitre 9. Quelques textes fondateurs du dialogue intérieur
- Chapitre 10. De la distanciation critique à la distanciation méditative : la distanciation médiatique

Chapitre 7

LA GENESE DE LA
DISTANCIATION

Il semble bien que l'on puisse affirmer que le concept de distanciation est une des caractéristiques les plus fondamentales de l'espèce humaine, une de celles qui nous « détache » le plus de l'animalité. L'homme naît avec cette possibilité unique de savoir ce qu'il fait au moment même où il le fait. Dans les pires formes du travail aliéné, dans l'esclavage pur et simple, il lui reste la possibilité (au moins théorique...) de rester *conscient* jusqu'à l'ultime moment, celui de sa propre mort. Les prisonniers des camps de concentration l'ont souvent raconté, c'est en eux-mêmes qu'ils ont trouvé la possibilité de « *résister* », selon la belle devise de **Marie Durand**, la protestante internée 32 ans dans la prison de la tour Constance d'Aigues-Mortes. Et lorsque **Samuel Pisar** nous décrit comment il a su résister à Mauthausen, nous pourrions presque reprendre l'idée selon laquelle « sortir de soi-même » quand il n'y a plus rien d'autre à faire pour ne pas disparaître, montre à l'évidence l'aspect vital de la prise de distance, par tous les moyens, que ce soient les souvenirs, l'alcool, la drogue, l'auto-suggestion, le rire ou la dérision (« le quantum de distance »). Cette prise de recul est parfois une des dernières armes des opprimés.

Le concept de distanciation nous est apparu comme fonctionnel depuis nos premières observations pédagogiques *in situ*.. Nos interventions dans des sessions de formation aux techniques audiovisuelles nous a conforté dans l'idée de son

importance de premier plan. Précisons toutefois que nous n'avons cherché à le resituer dans une théorie générale qu'après l'avoir longuement utilisé nous-même et fait découvrir puis pratiquer à des publics d'âges, de niveaux et de conditions variés (chefs d'établissement, élèves inspecteurs, élèves de classes préprofessionnelles de niveau).

Précisons encore, à titre anecdotique que nous pratiquions sûrement une **primo-distanciation** dès l'adolescence, dont nous n'avons pris conscience (ce qui constitue un premier exemple d'auto-distanciation immanente !) qu'à la lecture de l'épisode célèbre du « *Rouge et le noir* » dans lequel Julien Sorel se dit qu'il faut absolument qu'il prenne la main de Mme de Rênal, et qu'il le fait en sachant qu'il le fait...

Soulignons enfin que pour ce qui concerne ses aspects sociaux et éducatifs, la distanciation ne peut s'établir et « fonctionner » au maximum qu'au sein de groupements à taille réduite, d'où nos actions vis-à-vis des associations que nous examinerons dans la seconde partie.

.M1.7.1. Le discours de la méthode

La capacité de « résister » à laquelle nous faisons allusion p. passe toujours par la projection de l'esprit, du « mana » en dehors de la condition immédiate qui est faite au corps, et par conséquent à la conscience elle-même, dans la mesure où celle-ci n'est pas en homéostasie perpétuelle. Le « *Cogito ergo sum* » de **Descartes**, nous prouve déjà, à sa manière un peu « totalitaire » (à cause, notamment, de certains de ces corollaires assez mécanicistes), la différenciation quantique entre l'animal et l'homme (ou tout au moins, ce que notre connaissance actuelle de l'animal nous permet d'augurer de lui). Le « Cogito » nous montre aussi la discontinuité fondamentale de notre univers perceptuel entre un *dedans* (un « en-soi » pour la philosophie sartrienne) et un *dehors*, horizons entre lesquels notre conscience, alors consciente d'être, se meut « à son gré » ou vagabonde selon le degré de liberté que nous lui laissons ou reconnaissons.

Si l'on interroge un peu plus fortement ce « *Cogito ergo sum* », on ne tardera pas à lui faire avouer son rôle d'agent double : si je suis (j'existe) parce que je pense, mon existence se trouve dès lors vouée (déterminée) par la connaissance que j'ai de mon *penser*. Dès lors, nos actions, nos propos, nos idées se trouveraient déterminées ou plutôt en attente d'être « pré-catalysées » par la connaissance de notre propre conscience d'être. En poussant l'analyse de cet aspect de la théorie de

Descartes, on se trouverait donc en présence, pour la première fois peut-être aussi clairement, du moteur fondamental de notre existence : notre conscience de nous-mêmes, passant par une auto-distançiation immanente dont nous serions à la fois l'objet **et** l'agent (sans que celle-ci n'ait rien à voir avec une quelconque introspection).

Si nous commençons avec Descartes cet examen historique de la genèse du concept-clé de distançiation, c'est en partie parce que le « Discours de la méthode » nous paraît être passé *juste à côté* de l'analyse tendant à montrer le caractère affirmatif de la distançiation ou de la « prise de recul » (à ce stade, peu importe le vocable...). Dès la « première partie », Descartes adopte un comportement que nous oserions qualifier de « distançiateur » :

« (...) à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à *m'éprouver moi-même* dans les rencontres que la fortune me proposait... » ¹.

Dans la « quatrième partie », après avoir posé son célèbre « *je pense, donc je suis* », criterium primum de sa métaphysique, il entame son raisonnement de dissociation de l'âme et du corps et de preuve de l'existence de Dieu. Plusieurs fois dans ce texte, nous croyons pouvoir affirmer qu'il se « distancie » :

¹ René DESCARTES, *Le Discours de la Méthode*, Paris, Larousse, 1964, p. 19. C'est nous qui soulignons.

« Pour ce qui est des pensées de plusieurs autres choses que j'avais hors de moi, comme du ciel, de la terre, de la lumière, de la chaleur et de mille autres... »².

sans pour autant « conceptualiser » son recul par rapport à la matière ni à lui-même, car il réserve l'effet moteur de son auto-distanCIation à prouver l'existence de Dieu :

« (...) de façon qu'il restait qu'elle [l'idée d'un « être plus parfait »] eût *mise en moi par une autre nature* qui fût véritablement plus parfaite que je n'étais, et même qui eût en soi toutes les perfections dont je pouvais avoir quelque idée, c'est-à-dire, pour m'expliquer en un mot, qui fut Dieu »³.

Si l'on se permettait de risquer un détournement (retournement ?) de signification anachronique du « Discours de la Méthode », on pourrait avancer l'idée que la distanCIation nous « déréalise » en nous replongeant hélas épisodiquement (!) et aléatoirement dans un « *milieu divin* » teilhardien et idéal. En se distanCIant du réel environnant, on retrouverait Dieu qui est en nous...

Naturellement, nous reviendrons sur cette réinterprétation « croyante » ou déiste de la distanCIation.

Mais bien avant Descartes, on trouve des traces importantes de ce concept de distanCIation que nous interrogerons « tel

2 *Le Discours de la Méthode*, op. cit., p. 39.

3 *Le Discours de la Méthode*, op. cit., p. 39-40.

qu'en lui-même » et que nous examinerons tout au long de ce chapitre.

Sans vouloir dresser un historique complet (travail que nous réservons pour plus tard), nous allons examiner brièvement les traces qu'il a pu laisser dans diverses cultures.

<p>.M1.7.2. Le théâtre grec considéré comme un « média innovant »</p>

.M2.7.2.1. Le chœur antique

Le chœur antique du théâtre tragique grec constitue peut-être un des premiers exemples de distanciation instituée et reconnue. Autant sa disposition scénique, dans *l'orchestra*, c'est-à-dire entre les spectateurs et les acteurs, que les commentaires auxquels il se livre entre les phases de l'action dramatique, ou à ses moments les plus cruciaux, permettent aux spectateurs de ne pas sombrer dans l'identification trop immédiate et facile avec le ou les « protagonistes ». Il est le témoin de la conscience collective, témoin d'autant privilégié qu'il se trouve plus près des spectateurs que les acteurs eux-mêmes, lesquels sont distants des premiers rangs d'« au moins 18 mètres »⁴.

4 H.C. BALDRY, *Le théâtre tragique des grecs*, Collection Agora, Maspéro/La Découverte, Paris, 1975, p.87.

On peut en profiter pour remarquer que le rôle du chœur n'a été vraiment efficace et fort qu'à la grande époque de la tragédie, c'est-à-dire entre 410 et 500 avant notre ère, avec **Eschyle, Sophocle et Euripide** pour s'affadir par la suite, devenir gênant pour les « metteurs en scène » et finir par s'intégrer au décor muet, jusqu'à ce que l'*orchestra* laisse sa place aux premières travées de sièges pour les spectateurs.

Pourtant, pour **Aristote**, près de cent ans après (la « **Poétique** » fut en effet écrite en 355 avant J. C.), le chœur « devait être considéré comme un des personnages de la pièce » intervenant dans l'action tragique, dialogant avec l'*hypokritès*, « celui qui donne la réplique », c'est-à-dire l'acteur (en particulier au temps où il n'y en avait qu'un seul puisque l'on sait qu'il n'y en eut au maximum que trois...).

Que faisait donc le chœur tragique ? Et quels types de relations les citoyens de la cité, toutes catégories sociales (provisoirement) confondues entretenaient-ils avec lui ?

Il n'est évidemment ni dans notre ambition, ni dans nos moyens de répondre à de telles questions, aussi devons-nous nous limiter à rassembler quelques-uns des traits les plus saillants du théâtre tragique grec et les examiner à la lumière de nos hypothèses de départ. C'est pourquoi, avant d'en venir à la distanciation qu'il sous-tendait dès l'origine, nous allons chercher à examiner comment valider notre première hypothèse sur les fonctions de création et de communication des médias.

Selon cette analyse, les médias innovants passent par une

première période pendant laquelle c'est la fonction de création qui prédomine, puis par une seconde au cours de laquelle la fonction de communication prend le relais pendant que la création dégénère (cf. **A1**). Si l'on accepte de considérer que le théâtre naissant de Thespis ou de Phrynicos, quelques années avant les premières pièces d'Eschyle qui ont été conservées, constitue un excellent exemple de « média innovant », toutes choses différentes par ailleurs, on peut constater plusieurs indices permettant de montrer l'importance de la fonction de création à cette époque. En effet, les présentations théâtrales se déroulaient à l'occasion des **Grandes Dionysies**, grandes fêtes du théâtre populaire, rassemblant des milliers de participants autour du *proskénion* (estrade) en bois, puis de la *skéné* ⁵. Les pièces jouées étaient toutes mises en compétition pour remporter le trophée de meilleur auteur, ce qui valait gloire, richesse (relative) et honneurs.

L'organisation de ces Dionysies faisait appel à la participation financière directe de certains citoyens, tirés au sort ou désignés, les *chorèges* environ 1200 rien que pour Athènes ⁶. Ceux-ci devaient alors supporter tous les frais des choristes et leur verser un salaire décent sous peine de voir leur réputation en pâtir. Ceux d'entre-eux qui cherchaient à se soustraire à cet impôt « volontaire » encouraient des amendes et une chute radicale de leur statut social. Il est vrai qu'il leur était possible de se consoler

5 Léon MOUSSINAC, *Le théâtre, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966, p. 30.

6 Idem, p. 34.

en espérant en retirer de la gloire ou divers honneurs, voire même, pourquoi pas, une certaine immortalité s'ils avaient la chance de soutenir une pièce de très grande valeur ⁷. Il nous semble intéressant de souligner la permanence frappante de ce genre de coutumes de mécénat volontaire et/ou suscité. En effet, si l'on a bien voulu accepter notre analyse de « *média innovant* » appliqué à la tragédie naissante, on aura remarqué qu'aux chorèges du cinquième siècle avant J.-C. auront succédé les mécènes princiers ou bourgeois de la Renaissance et des temps modernes sans oublier ceux de notre époque, chacun d'eux s'attachant peu ou prou au « *nouveau média* » de son temps. Que les motivations profondes en soient religieuses (peinture de la Renaissance), ambitieuses ou glorieuses (au XIX^{ème} siècle), artistiques (Louis II de Bavière pour Wagner et son « nouveau théâtre » de Bayreuth) ou socio-économiques (l'implantation rapide de la télématique en France), on retrouve toujours des membres des classes dirigeantes, plus « éclairés » ou en rupture avec leur milieu culturel pour « aider » les formes artistiques ou les techniques naissantes.

On pourrait presque dire que c'est parmi les « *homo communicans* », qui occupent souvent les échelons socio-professionnels les plus élevés, que l'on trouve le plus grand nombre de soutiens à des initiatives novatrices fussent-elles vouées à l'échec, peut-être parce qu'une partie d'entre-eux se trouvant aux premières lignes des systèmes et des réseaux de

7 En général, leur nom précédait celui du poète, BALDRY, op. cit., p. 36.

création se rend compte de la saturation communicatoire et ressent intuitivement le besoin d'amorcer un nouveau cycle. On retrouve là, toutes choses différentes par ailleurs notre hypothèse **C2** sur les « *associations qui fixent les médias au centre de leurs actions principales* » (ou principielles). Nous reprendrons cette analyse beaucoup plus loin en cherchant ce qu'elle peut nous permettre d'augurer des médias de notre proche futur .

Il semble que la tragédie attique va nous fournir une première démonstration de deux de nos hypothèses de départ **A1** et **A2**. S'il est vrai que les débuts du théâtre occidental moderne remontent très précisément à ce qui se passa dans les cités grecques du cinquième siècle avant J.-C., nous allons sûrement y trouver des traces sensibles de la transition de phase entre la **fonction de création** et la **fonction de communication** des médias. Si nous retrouvons cette trace, nos hypothèses recevront une première validation.

.M2.7.2.2. *D'un théâtre de création à un théâtre de (re)-présentation*

Les concours organisés à l'occasion des Dionysies ou d'autres fêtes semblables comme les Adonies (pour l'anniversaire de la mort d'Adonis) ou les Ariadnies (pour l'anniversaire de la mort d'Ariane à Naxos) permettaient à toute la population (y compris à certains esclaves...) de venir goûter les nouvelles tétralogies (trois tragédies et un drame satyrique), puis un peu plus tard les trilogies d'Eschyle, Sophocle ou Euripide. Y assister était d'autant plus important que ces présentations étaient données une seule fois. Tout au plus pouvait-on parfois les (re)-présenter ailleurs, dans une cité pas trop voisine, à condition naturellement de n'avoir pas été primées. La notion de « répertoire » était totalement étrangère aux Grecs d'alors. Le théâtre était création perpétuelle, éventuellement très ancrée dans l'actualité pour ce qui concerne les comédies d'Aristophane par exemple, de sorte qu'il eût paru certainement choquant à un citoyen de l'époque que l'on montre à nouveau ce qui avait été « créé » (selon notre vocable moderne) l'année précédente. On remarquera qu'en fait cette attitude en apparence étonnante pour le théâtre, vis-à-vis duquel nous avons au moins 2000 ans de recul historique, se retrouve de la manière la plus triviale dans les réflexions habituelles de certains téléspectateurs lorsqu'ils se plaignent « *de l'avoir déjà vu* », sans se rappeler pour autant ni de la date, ni surtout du sujet. L'imprégnation audiovisuelle suffit... Dans un cas comme dans l'autre, on se

trouve sous le règne de la fonction de création. Les spectateurs (ou les téléspectateurs...) ne veulent pas reconsommer des produits vite vieillis, ils préfèrent les produits « frais ».

S'il est vrai qu'Euripide fut le premier Grec connu à « *disposer d'une bibliothèque* »⁸, comment le passage de l'oralité créative à la diffusion écrite des créations s'est-il opéré ? De nombreux auteurs convergent vers une explication commune, à nos yeux capitale (Vidal-Naquet, Moussinac, Baldry, Vernant, cf bibliographie par thèmes). La décision prise vers 400, vraisemblablement avant même la mort d'Euripide (en 406), **d'autoriser la reprise des pièces d'Eschyle aux Dionysies**. Fait sans précédent pour les Grecs et début de démonstration pour nous. A partir du moment où il devenait possible de (re)-jouer les pièces d'Eschyle, puis dès 406, sous l'impulsion du consul **Lycurgue** de Sparte (vainqueur d'Athènes et conquis par l'esprit grec) de (re)-présenter aussi celles de Sophocle et d'Euripide, la voie était ouverte à la transition de phase très rapide vers la prééminence de la fonction de communication. C'est ce même Lycurgue qui fit reconstruire de nombreux théâtres et les fit orner de statues d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. On sait avec assez de certitude qu'à partir de 386, les pièces des trois « grands » étaient rejouées régulièrement en hommage, en ouverture, ou encore « hors compétition » aux Dionysies :

8 Pierre VIDAL-NAQUET, Préface à l'ouvrage de H.C. BALDRY, *Le théâtre tragique des Grecs*, op. cit., p. XII.

« (...) et l'on prit l'habitude, peut-être, dès 386 avant J.-C., de faire jouer une tragédie de l'un des trois maîtres chaque année aux Grandes Dionysies en guise de prélude au concours où se donnaient des pièces nouvelles. »⁹.

Nous pourrions citer, en écho, l'analyse de Marcel Détiennie sur l'art de l'oralité :

« ... La nécessité de toujours redire et répéter (...) assigne à l'oralité son mode propre de création »¹⁰.

Notre seconde hypothèse principale (A2) envisageait aussi une « *dégénérescence plus ou moins rapide au cours de laquelle la fonction de création s'atrophie jusqu'à (provisoirement) disparaître* ». Qu'en est-il au moment où le « média théâtral » abandonne progressivement la création pour évoluer vers plus de « communication », c'est-à-dire davantage de diffusion, de re-présentation, de répétition. La réponse nous est donnée par autant d'auteurs que ceux que nous avons pu réunir autour de la question précédente : **le théâtre tragique grec ne pourra que dégénérer**, malgré quelques sursauts, notamment chez les continuateurs romains les meilleurs, comme Plaute ou Térence. Voilà ce qu'en dit Baldry :

« (...) la rigidité des constructions de pierre de Lycurgue n'a d'égale que celle qui résultait de l'ossification progressive de l'art tragique lui-même. Il n'y a rien

9 H.C. BALDRY, *Le théâtre tragique des Grecs*, op. cit., p. 193.

10 M. DETIENNE, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981, p. 83.

d'étonnant, dès lors, à ce que, vers 100 avant J.-C., la plupart des représentations aient été des reprises et à ce que, un siècle plus tard, la création de pièces nouvelles aient tout à fait cessé. » ¹¹.

Léon Moussinac, dans son « *Histoire du théâtre, des origines à nos jours* » va dans le même sens quand il affirme :

« (...) le sens et la grandeur des Dionysies, qui survivent tant bien que mal, sont perdus. C'est au prestige du passé d'Athènes qu'elles devront de parvenir jusqu'à l'époque romaine. » ¹².

A partir de cet instant, la fonction de **catharsis**, ancrée jusque-là dans la représentation théâtrale se trouve relativisée, voire remplacée par d'autres enjeux. De nombreuses analyses politiques ont pu être développées, portant notamment sur l'utilisation de cette forme abâtardie, émasculée du théâtre, qui a finalement été récupérée et manipulée par des gouvernements plus ou moins tyranniques. on en trouvera des descriptions chez **J. J. Goblot**, *Prométhée enchaîné* ¹³ et Léon Moussinac :

« Et les tyrans, en s'efforçant de lui conserver [au théâtre] son caractère sacré, allaient en faire un moyen de gouvernement (...) » ¹⁴.

11 H.C. BALDRY, op. cit., p. 194.

12 L. MOUSSINAC, *Le théâtre, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1966, p. 44-45.

13 Coll. *Classiques du peuple*, Editions Sociales, Paris, 1967.

14 L. MOUSSINAC, op cit., p. 29.

Il nous reste à présent à resserrer notre analyse sur le chœur attique et à chercher des traces de son rôle distanciateur.

Rappelons qu'il est extrêmement difficile de trouver des raisons sûres à la présence même de ce chœur pendant les présentations de la « haute époque » du cinquième siècle. Si nous avions, ne serait-ce que quelques chances d'en mettre à jour des éléments significatifs, nous pourrions y consacrer un temps suffisant de monstration, voire de démonstration. Malheureusement, il semble que tout espoir doive demeurer vain. Nous pouvons seulement spéculer sur sa genèse à partir de notre grille d'analyse et voir au moins si elle est susceptible d'en proposer une « lecture » cohérente.

.M2.7.2.3. Première question - pourquoi des choristes ?

Avant **Thespis**, au milieu du VI^{ème} siècle, les manifestations pré-théâtrales se centraient sur le dithyrambe populaire (chant choral), d'où bien sûr la présence d'un chœur. On remarquera que le dithyrambe littéraire (vers le VII^{ème} siècle) ou le *péan* (chant en l'honneur d'Apollon) recourait eux-aussi aux services d'un chœur. Sans aller plus loin, on pourrait se contenter de voir dans cette diversité de chœurs archaïques une origine évidente à notre chœur tragique. C'est apparemment Thespis qui remplaça l'improvisateur par un chœur monodique

débitant des *épisodes* ¹⁵. Mais si l'on remonte un peu plus loin dans le temps, on retrouve sans surprise les cérémonies religieuses (qui d'ailleurs ont cohabité longtemps avec les dithyrambes). Il est alors tentant de se retourner vers les interprétations ethnologiques qui en ont été faites.

Sans aller jusqu'aux limites extrêmes auxquelles nous invite parfois un peu rapidement un **René Girard** (la violence et le sacré, cf. bibliographie) sur le **mécanisme victimaire**, fondateur de l'ordre social et ses répétitions religieuses comme antidote aux retours à l'« indifférenciation violente », nous pourrions au moins remarquer que pour des auteurs éloignés de lui (dans le temps et sûrement dans leur vision du monde) comme Léon Moussinac, le chœur prend son origine dans les rites religieux, entre autres, ceux issus de Crète :

« Sans doute est-ce dans les danses circulaires que menaient les Pélasges autour de leur **victime** qu'il faut voir l'origine du chœur cyclique, qui en chantant le dithyrambe, évoluait en cercle autour de l'autel du dieu. » ¹⁶.

Avant Girard et ses épigones, Moussinac, dans la même veine relativement spéculative (en s'abstenant de citer la moindre source) va encore plus loin, en remontant à la chasse :

« Sans doute, des rites totémiques étaient sortis les rites agraires au moment où l'élevage et l'agriculture avaient remplacé la chasse. Les clans s'unissaient en tribus, les

15 L. MOUSSINAC, op. cit. p. 28

16 In *Le théâtre, des origines à nos jours*, op. cit., p. 24. C'est nous qui soulignons.

tribus en peuplade et la “commune” primitive se développait. L'esclavage patriarcal naissait avec la propriété, s'affirmant comme le résultat d'une séparation continue et progressive entre les forces du travail et cette propriété. En conséquence, le sacerdoce s'extériorisait toujours davantage, de façon à toucher l'ensemble des individus par des cérémonies et des fêtes religieuses. »¹⁷.

Nous avons conservé intégralement cette citation, à la fois pour montrer qu'une étude pourtant très érudite sur le théâtre mondial passe quand même un peu vite sur des points essentiels, et aussi pour illustrer le creuset commun des rites religieux et « profanes ». Le chœur trouverait donc son origine dans des célébrations religieuses éventuellement violentes (il y avait des « victimes » effectives). Sur ce terrain Baldry, Vidal-Naquet et Vernant semblent beaucoup plus prudents, aucun document ne paraissant en effet venir attester cette thèse de manière définitive.

Mircea Eliade a beaucoup réfléchi au passage du rituel au mythique et de là à ce que nous oserons appeler le théâtral. Le théâtral doit « théâtraliser » ou dramatiser la réalité, tout comme la religion a besoin de prendre du recul (de se distancier) par rapport au vécu quotidien fut-il exceptionnel :

« (...) [Bien qu'] une armée turque trouva la mort en Yougoslavie, il n' [en] est à peu près rien resté dans la ballade roumaine qui relate cette expédition catastrophique des Turcs, l'événement historique ayant été entièrement

17 L. MOUSSINAC, op. cit., p. 24.

transporté dans un fait mythique. »¹⁸.

On voit poindre ce qui nous intéresse ici, à savoir une sorte **d'auto-distançiation endogène** du spectacle théâtral, prélude à ce qui deviendra plus tard l'illusion scénique ou dramatique. Les personnages historiques qui servent de prétexte aux rites et aux futures présentations scéniques doivent être « coupés » de leur environnement réel, distanciés de leur quotidienneté fut-elle « historique », c'est le processus de « *mythisation* » :

« Cette “mythisation” des personnalités historiques s'observe d'une façon tout-à-fait analogue dans la poésie héroïque yougoslave ... »¹⁹.

C'est là que nous rejoignons le chœur. A partir du moment où les protagonistes (ceux du *theatron*) de l'action originelle se trouvent volontairement éloignés de leur réalité pour mieux devenir les agents du mythe, phénomène dont la diachronie entre le temps réel et le temps mythique n'est qu'une des manifestations les plus simples à observer, ils se trouvent distanciés de la « sphère de réalité » des spectateurs, et ceci dès les premières présentations. Les procédés permettant d'aboutir à cette dé-réalisation fondatrice peuvent être très variés selon les cultures et la place des mythes dans la vie sociale. Dès lors, pour que l'adhésion du public fonctionne quand même, au moment historique crucial où chaque specta-

18 Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Idées, Gallimard, Paris, 1969, p. 54.

19 Idem, p. 54.

teur cesse d'être lui-même un acteur du spectacle (comme il l'était et le demeure sans doute dans les fêtes et cérémonies rituelles), il faut bien qu'il lui reste un champ d'identification/transfert, même temporaire, fugace ou versatile, un champ connotatif dans lequel il puisse se reconnaître tel qu'il est, imparfait, moins brillant, moins courageux que ses héros ; d'où le rôle (nouveau ?) du chœur censé représenter la foule, ce qui réexplique sa disposition dans l'*orchestra* entre les spectateurs et les acteurs.

Pour paraphraser Girard qui affirme, pour ce qui concerne le sacré que « *la royauté est une poubelle...* »²⁰, dans laquelle les déchets moraux de chacun viennent s'entasser, nous pourrions dire que le chœur est la poubelle de la purgation. A ce titre (!), il catalyse les identifications ou les transferts, ce qui explique le dialogue fréquent qu'il entretient avec le public ou les prises à partie que celui-ci lui adresse. Ceci renvoie évidemment à la théorie « *stercoraire* », développée par **Michel Serres**²¹.

Au terme de cet examen encore trop sommaire, nous pouvons donc affirmer une thèse contraire à ce qui se trouve communément admis quant au rôle du chœur antique : loin de distancier le spectateur du spectacle en cours, ne serait-ce que par la perturbation qu'il apporte à l'action dramatique, **il joue au contraire le rôle de témoin privilégié**, qui ressemble à tout le monde, ce qui facilite les processus d'identifica-

20 In *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 155 et *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 62, sq.

21 Michel SERRES, *Le parasite*, Paris, Grasset, 1980, p. 190, sqq.

tion/projection/ transfert (IPT), que nous étudierons plus loin.

Il est dès lors facile et tentant de tracer un parallèle frappant entre le rôle du chœur dans le théâtre naissant du cinquième siècle et le rôle que l'on attribue aux « témoins » dans les émissions de télévision pour le grand public (le « *grand témoin* » de RTL, « *le jeu de la vérité* » sur TF1, etc.). Dans une situation de communication comme dans l'autre, les spectateurs (ou téléspectateurs) ne pouvant s'identifier facilement (ou spontanément) avec des héros de trop grande stature, trop talentueux, trop lointains se voient offrir des substituts identificatifs, plus proches, jouissant d'une meilleure « *accroche* ». Les techniques de marketing modernes n'ont fait que reprendre et adapter des solutions vieilles de plus de deux mille ans.

Sans pour autant cultiver le goût du paradoxe, on pourrait en trouver une trace très nette dans la publicité de « *l'Etudiant* » de septembre 1986 :

« (...) Vous êtes moche, menteur, pas courageux (...), faites de vos défauts des qualités en devenant chef d'entreprise grâce à notre enquête “tout sur la création d'entreprise en 86”... ».

Naturellement, c'est par la suite (vers le 3^{ème} siècle avant J.-C. et après) que le rôle du chœur s'est progressivement décanté. Sous la prise de pouvoir des acteurs et les demandes du public, réclamant qu'on lui raconte des histoires le concernant de plus près, l'identification s'est décalée vers les acteurs et à leur profit. Le chœur, d'ami, de proche, est à ce moment devenu un

gêneur, un ennemi perturbant la bonne représentation théâtrale, d'où l'idée commune selon laquelle il se trouve être un excellent élément distanciateur, ne serait-ce que parce qu'il *commente* à la fois du *dedans* et du *dehors* l'action en cours et les réactions des protagonistes, ce qui nous donnera l'occasion d'y réfléchir de nouveau lorsque nous nous intéresserons aux deux grands types de distanciation : la **distanciation critique** et la **distanciation dialectique**. On aura deviné que la première correspondra au *dehors* et la seconde au *dedans*.

Nous pourrions résumer notre réponse à cette première question : *pourquoi des choristes ?* de la manière suivante :

En admettant que la distanciation soit immanente, et à partir du moment où pour renforcer les processus d'identification/projection/transfert on dé-réalisait les héros, le chœur antique ne pouvait pas ne pas exister, puisqu'en reprenant tout l'héritage explosif de sa fonction rituelle et fondatrice de l'ordre social, il permettait du même coup aux citoyens de s'identifier plus facilement à des êtres plus proches d'eux (les choristes), via la *médiation* (économique) de citoyens « exemplaires » (les chorèges). Ce qui explique que nous puissions le ranger dans la catégorie distanciation/identification.

Pierre-Vidal Naquet apporte ici de l'eau à notre moulin lorsqu'il envisage que le chœur joue un rôle encore plus directement « social », ce qui ne fait que donner une force politique encore plus grande à l'« identification chorale ».

« A défaut de symboliser le consensus civique, le chœur représenterait-il le Conseil, la Boulè, exerce-t-il cette fonction de préparation de la décision qui est une des grandes inventions de la cité antique ? »²².

Mais ce n'est pas tout, cette lecture que nous proposons peut encore être complétée (confirmée ?...) par la réponse à la question suivante :

*.M2.7.2.4. Deuxième
question : pourquoi “mythiser” la
réalité pour la (re)-présenter ?*

La « mythisation », au sens de Mircea Eliade, demandant quelques décennies ou quelques siècles pour s'établir, peut-on trouver des exemples de théâtralisation de héros (ou d'événements) primo-distanciés ?

Une réponse positive et concrète devrait nous permettre de valider une nouvelle fois le principe de distanciation immanente que nous avons posé avec Descartes. En effet s'il est facile d'admettre la prise de distance temporelle, quand les exploits des héros se perdent dans la nuit des temps et que la mythisation devenant spontanée et quasi-automatique, la distanciation dramatique doit être compensée par l'IPT offerte par le chœur, il apparaît nettement plus délicat de montrer, ne serait-ce que les traces d'une démarche volontaire de distanciation correspondant

22 In H. C. BALDRY, op. cité p.VI de la préface de P. VIDAL-NAQUET.

à celle que nous avons postulée au niveau du spectateur (au 7.2.1.). Un acte volontaire de distanciation montrerait le degré de recul qu'une population désirerait avoir avec ses mythes ou ses légendes. D'un certain point de vue, ceci ouvrirait la voie à une organisation de plus en plus diversifiée de la société puisque la décision de ne pas se laisser dominer par l'immédiateté ou l'urgence des problèmes montrerait à leur égard une certaine dose de détachement. Bien avant la doctrine stoïcienne et aussi d'un certain point de vue, de la socratique ou de la pré-socratique, cette attitude apporterait une bonne preuve à l'hypothèse de l'existence d'une distanciation ontogénétique latente que seules des traces de démarche volontaire et suffisamment consciente pourraient révéler.

L'épisode bien connu de la **bataille de Milet**, ville reconquise par les Perses en 494 après le soulèvement des Grecs qui y vivaient sous domination perse nous apporte la démonstration que nous cherchions : Le poète **Phrynicos** (chronologiquement le second tragédien grec, juste après Thespis et avant Eschyle, qui remporta un premier prix à « l'Olympiade » de 512 ou 509) entreprit d'en faire la narration dramatique dans une de ses pièces, « la prise de Milet », vers 492. Il faut savoir que tous les hommes furent tués, les femmes et les enfants emmenés en esclavage et qu'Athènes ne put porter secours à cette ville martyre :

« (...) tirant des larmes des spectateurs. Il fut frappé d'une

lourde amende et le détour devint la règle... »²³.

« (...) les spectateurs fondirent en larmes, le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux, et défense fut faite à qui que ce fût de présenter ce drame à l'avenir. »²⁴.

De nombreux autres auteurs confirment parfaitement ce point d'histoire, à nos yeux capital, parce qu'il nous renvoie à la construction de la « *mémoire historique* » étudiée par Détiene, Lévy-Bruhl, Halbwachs et Namer.

Ceci étant acquis, la réponse à notre seconde question peut dès lors être esquissée avec plus de précision.

**Pourquoi « mythiser » la réalité pour la (re)-
présenter ?**

Nous pourrions commencer par nous interroger sur les raisons qui poussèrent les Athéniens à punir Phrynicos, comme nous le raconte Hérodote. L'investigation apparaît presque impossible, l'indication des « *malheurs nationaux* » pouvant aussi bien nous orienter vers une interprétation « superstitieuse » que vers notre habituel concept de « *sécurité nationale* » ou encore « *d'atteinte au moral de la population* », notamment en temps de guerre (et les Grecs étaient en état de

23 P. VIDAL-NAQUET, in H. C. BALDRY, *Le théâtre tragique des Grecs*, Collection Agora, Maspéro/La Découverte, Paris, 1975, p. V). C'est nous qui soulignons.

24 HÉRODOTE (VI, 21), trad. Phil. Legrand, Belles Lettres, coll. Budé, Paris. Cité par H. C. BALDRY, op. cit., p. 113.

guerre quasi-permanent). L'indication « *les spectateurs fondirent en larmes* », même resituée dans le vocabulaire et/ou la sensibilité de l'époque (fixée par Homère dans l'Iliade et l'Odyssée dès le 9^{ème} siècle) nous indique très nettement la compassion que pouvaient éprouver ces spectateurs pour des événements proches d'eux. Autrement dit, quelles que soient les raisons de nature politique (au sens grec) de maintien du moral des citoyens, on peut postuler sans grand risque d'erreur que l'auto-distanction immanente marqua son existence lors de cette occasion historique. Qu'on l'appelle pudeur ou recul pour prendre un vocabulaire classique ou instinct de vie, répression ou refoulement, pour utiliser nos concepts « modernes », il semble bien qu'on ne puisse réduire cette amende infligée à ce pauvre Phrynicos à une simple affaire de « sécurité intérieure de la Cité »²⁵. Nous sommes en mesure d'en administrer une démonstration *a contrario* en rappelant que quelque temps après (et peut-être même simultanément), la Comédie grecque ne se privait pas d'allusions très directes à l'actualité même la plus brûlante, notamment chez Aristophane (445-386) qui n'hésita jamais à s'attaquer à (presque) tous les sujets, même les plus respectés ou respectables (y compris les auteurs tragiques et leurs modes de représentation scénique). La *parabase* du chœur comique ne se privait pas, en effet, de :

« ... se retourner vers les spectateurs et leur faire la

25 On pourrait rapprocher la punition de Phrynicos et le mythe de Cassandre, qui elle aussi fut punie pour avoir parlé de choses « tristes » ou inquiétantes.

leçon, une leçon de civisme. Rien de tel n'existe dans la tragédie. entre le monde de la skénè - les acteurs -, celui de l'orchestra - le chœur - et celui de la cavea - les spectateurs, ceux qui regardent, selon le sens du mot theatron -, la séparation est totale. »²⁶.

Il faudrait revenir plus en détail sur cette question en essayant notamment de repérer la différenciation entre la Comédie et la Tragédie sous l'angle des processus de distanciation/identification-projection- transfert (ADI/IPT).

S'il fallait résumer notre réponse à cette seconde question, nous pourrions avancer que notre concept central d'auto-distanciation immanente fonctionne encore, mais en amont de la manière dont il fonctionnait dans la question précédente. Pour que le chœur puisse supporter (ou susciter) les processus d'identification/projection/transfert, *il faut qu'une mythisation préalable ait distancié les héros mythiques*. Cette distanciation étant soit naturelle, parce que liée (ou dépendante) au temporel - c'est le cas du théâtre grec après la révolution de Phrynicos - soit artificielle (ou agrandie par les médias) - c'est le cas des héros modernes de la bande dessinée, du roman, du cinéma ou de l'actualité.

C'est peut-être ce que confirme **Jean-Pierre Vernant**, à propos de l'idole :

« Mais en cherchant ainsi, à travers les faits de figuration, à jeter comme un pont vers le divin, l'idole doit en même

26 P. VIDAL-NAQUET, op. cit., p. V.

temps, dans la figure même, *marquer la distance par rapport au monde humain*, accuser l'incommensurabilité entre la puissance sacrée et tout ce qui la manifeste, de façon toujours inadéquate et incomplète, aux yeux des mortels. »²⁷.

Une nouvelle question se pose alors immédiatement si l'on scrute attentivement les conséquences de ces deux conclusions successives :

*.M2.7.2.5. Quel degré de mythisation
le phénomène
d'identification/projection/transfert exige-t-il
pour apparaître et se développer jusqu'à ce
que l'auto-distanCIation immanente commence
à jouer son propre rôle ?*

Un premier examen des deux réponses apportées aux questions 1 et 2 pourrait faire croire qu'il y a un défaut de cohérence, voire une contradiction. Examinons chacune des conséquences :

La première réponse accrédite la thèse que le chœur tragique est le seul « personnage » susceptible d'assurer la fonction identificatrice, contrairement à une vision traditionnelle dans laquelle il assure plutôt un rôle distanciateur. De ce point de vue, les protagonistes, pourtant déjà pour la plupart d'entre eux mythisés depuis longtemps (il suffit de voir la liste des sujets se

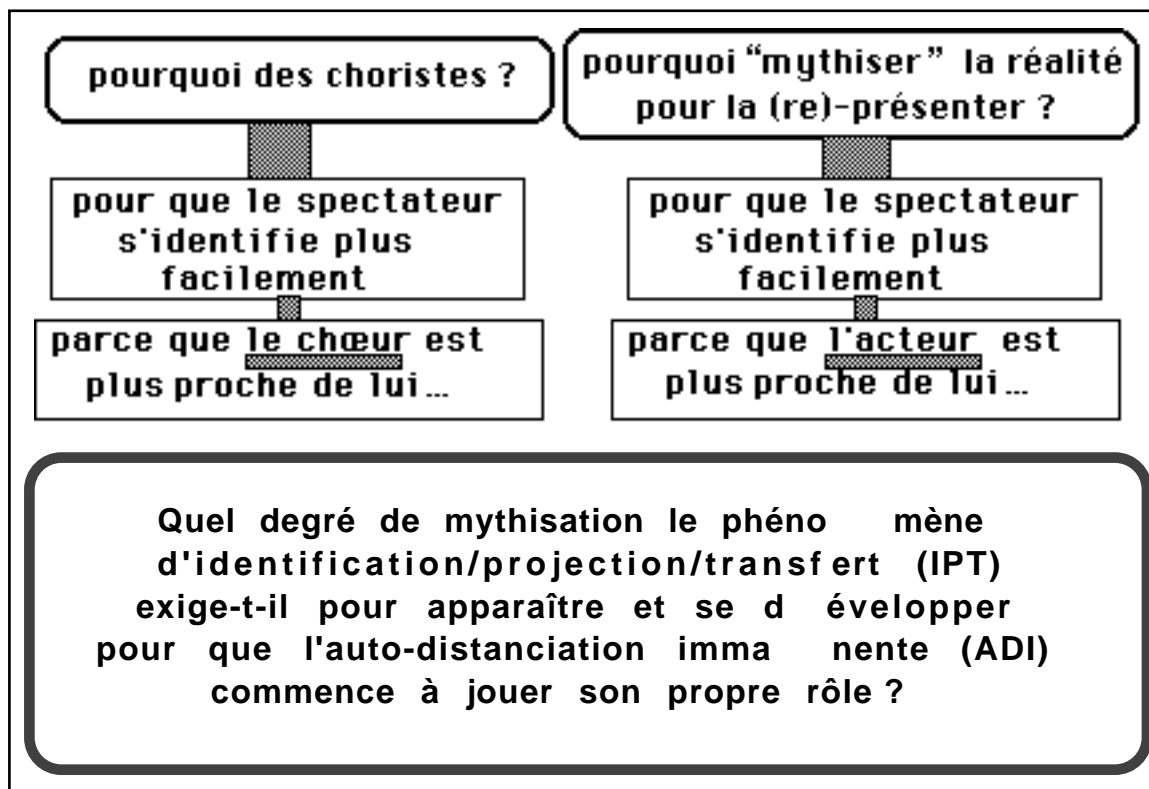
²⁷ Jean-Pierre VERNANT, *De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in *Image et signification, Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 27. C'est nous qui soulignons.

rapportant à des épisodes déjà anciens) ne remplissent que très imparfaitement la fonction identificatrice traditionnelle. Ajoutons, à l'appui de cette idée que tout ce que nous pouvons savoir des dispositifs scéniques n'allait pas précisément dans le sens des identifications actuellement permises (et parfois recherchées) dans le théâtre moderne (très grande « *distance* » au sens propre, entre les premières rangées de spectateurs et les acteurs, importance du rôle des masques sur lesquels nous reviendrons, utilisation de *cothurnes*²⁸ pour rehausser les acteurs, nombre d'acteurs limité à deux avec Sophocle et à trois avec Euripide, etc.).

Dans nos conclusions sur la deuxième question (pourquoi « mythiser » la réalité pour la (re)-présenter ?), nous avançons l'hypothèse que la mythisation permet à l'identification de mieux fonctionner, d'où la contradiction (apparente) entre la mythisation amenant à considérer que seuls les héros mythiques (mythisés !) sont susceptibles de développer les identifications/projections/transferts et le fait que le chœur antique, par nature a-mythisé soit le plus à même de déclencher le plus facilement ces mêmes phénomènes d'identification/projection/transfert...

Le schéma suivant pourrait synthétiser cette interrogation :

28 L. MOUSSINAC, op. cit., p. 32.

.M9.Figure 7.1. Choristes et mythisation de la réalité.

Pour résoudre cette nouvelle question, il nous faut naturellement scruter plus attentivement les phénomènes en cause, quitte à anticiper quelque peu sur les chapitres suivants.

Point n'est besoin de développer un nouveau concept-miracle, susceptible de tout expliquer en un clin d'œil. Nous devons nous contenter d'interroger plus à fond nos hypothèses de départ. Lorsque nous affirmons que c'est le chœur qui remplit le mieux la fonction d'identification/projection/transfert, il le fait parce que les héros sont déjà hyper-distanciés chronologiquement, culturellement et moralement. Compte tenu des contraintes scéniques très fortes (pas de décors, pas de

costumes au sens moderne, trois acteurs au maximum, masques pas toujours bien identifiables de loin, absence de femmes, éloignement de la scène, etc.), il n'est guère surprenant que les héros de la scène soient quasiment inaccessibles au public, de sorte que seul le chœur, malgré toutes ses imperfections identificatrices, joue ce rôle indispensable à tout art ou rituel de la (re)-présentation ²⁹.

Dès lors, on comprend mieux que la mythisation (sous toutes ses formes) constitue un préalable quasi-indispensable à l'enclenchement des processus d'IPT. Lorsque les techniques de représentation ne conduisent les spectateurs qu'à se distancier encore un peu plus que leur dose d'auto-distançiation immanente le leur commanderait, il faut bien, pour que le spectacle fonctionne, qu'un substitut puisse être trouvé. Et ce substitut n'est autre que le chœur (ou le « témoin »).

La contradiction apparente nous semblant levée, nous serions ensuite tentés d'examiner le comportement de notre hypothèse selon laquelle « **les médias de masse en phase ascendante uniformisent non seulement les contenus, mais les conditions de la réception individuelle de ceux-ci...** » (hypothèse A3). Toutes choses inégales par ailleurs, si l'on veut bien considérer que le théâtre grec peut se ranger dans notre catégorisation de « *médias de masse en phase ascendante* » (à son époque...), qu'en serait-il de cette « *uniformisation des*

29 On peut considérer que le chœur est une sorte d'« *agent de liaison* ».

contenus » et surtout de cette « *uniformisation des conditions de leur réception individuelle* ». Commençons par observer que ces formulations concernent bien évidemment nos médias modernes et pas spécialement le théâtre grec du cinquième siècle.

L'uniformisation des contenus a déjà été abordée sous le thème de la dégénérescence. Une démonstration rigoureuse exigerait une étude comparée des textes produits après « la grande époque » afin d'examiner si les contenus finissent effectivement par se ressembler. Nous nous contenterons ici de recouper les observations de quelques auteurs, spécialistes de la question. Revenons pour commencer à H. C. Baldry :

« Même si l'on mettait en scène de nouvelles versions des vieilles histoires, même si parfois de nouveaux thèmes, qui n'apparaissent pas dans les tragédies du V^{ème} siècle étaient tirés de la légende, toute tentative créatrice dans le souci de traiter le matériel brut semble avoir été abandonnée au profit d'une imitation sans vie de ce qui avait déjà été fait, surtout par Euripide. »³⁰.

Quand Baldry affirme « *qui n'apparaissent pas dans les tragédies du V^e siècle* », n'oublions pas que nous n'en connaissons que 31 ou 32 sur plusieurs centaines qui furent écrites par Eschyle, Sophocle ou Euripide. Chacun sait qu'il faut beaucoup de génie à un artiste quand il reprend un thème déjà traité avant lui de manière notoire ou unique. Il est évident que

30 In *Le théâtre tragique des Grecs*, op. cit., p. 194.

notre « uniformisation des contenus » ne concerne que très peu des thèmes comme celui de Dom Juan quand il est traité par Molière et par Mozart, ou pour rester dans le domaine de la tragédie, l'histoire d'Andromaque par Euripide et par Racine.

Notre quatrième hypothèse de départ (A4) se vérifierait quant à elle plus facilement. « *Les médias de masse en phase terminale de développement se diversifient de plus en plus. En ciblant leurs publics, mais surtout en les segmentant, ils individualisent leurs conditions de réception/consommation* ». Cette proposition peut s'appliquer pratiquement telle quelle aux spectacles romains, continuateurs des spectacles Grecs. Sous l'Empire, Rome put connaître jusqu'à 175 jours de jeux par an. Il ne s'agissait évidemment plus de théâtre, mais de jeu, et pour plaire au public, il fallait sans cesse renouveler les genres et cibler de plus en plus précisément sur les « besoins » de chacun. Cette analyse peut pratiquement s'appliquer sans changement (au vocabulaire près) à la situation du « *panem et circenses* » romain et à celle de réseaux audiovisuels multimédias.

Après avoir commencé à valider certaines de nos hypothèses théoriques, il serait temps d'examiner si le volet « associatif » de la distanciation peut aussi montrer sa fonctionnalité sur l'exemple du théâtre tragique grec.

.M2.7.2.6. De l'auteur à l'acteur. Un

déplacement significatif vers les associations

Vu la rareté extrême des travaux français sur les associations (nous y reviendrons), il n'y a rien d'étonnant à ce que nous ne trouvions guère d'étude portant sur les associations en Grèce antique. C'est donc à une recherche (rapide) qu'il nous a fallu nous livrer. Et c'est bien sûr du côté des groupements, des compagnonnages ou des corporations que nous nous sommes tournés.

Comment se sont comportés les citoyens face au « *média innovant* » qu'était la tragédie ? Il n'est évidemment pas question ici d'y répondre dans le détail, aussi allons-nous examiner successivement la communauté des auteurs, celle du public et enfin celle des acteurs.

.M3.1. Les auteurs

Nous ne disposons que de très peu de renseignements sur les auteurs tragiques Grecs depuis Thespis jusqu'à Euripide. Il n'est même pas impossible que d'autres auteurs de leur qualité aient pu écrire de nombreuses pièces sans que nous n'en sachions rien (quoique, rappelons-le, ce furent les Grecs du quatrième siècle qui « canonisèrent » eux-mêmes Eschyle, Sophocle et Euripide). Les rares renseignements sur eux qui nous intéresseraient ici sont plutôt à chercher chez leur presque contemporain Aristophane, qui dans ses comédies les moquait parfois de

manière assez précise. Malheureusement, hormis le fait qu'Eschyle ait « inventé » le mode de représentation scénique, en étant lui-même acteur, Sophocle introduit un deuxième acteur et Euripide un troisième et dernier, ce qui ouvrit la voie à une complexification croissante des pièces (trois acteurs pouvant en effet tenir de six à dix rôles), nous ne pouvons pas connaître beaucoup de détails de leur attitude devant les techniques représentatives de l'époque. Pour être plus précis, il nous faut examiner de l'intérieur certaines pièces (dans les éditions dont nous disposons, sans oublier que les représentations pouvaient sûrement varier beaucoup d'un acteur à un autre).

Après *la prise de Milet* qui valut à son auteur une amende de « mille drachmes » pour avoir montré un événement trop récent et surtout politiquement « brûlant », nous disposons de la plus ancienne des tragédies d'Eschyle, *les Perses*. Sûrement conscient de la mésaventure de Phrynicos, Eschyle ayant lui-même directement participé à la bataille de Salamine (en 480) qui consacra la défaite des Perses écrivit sa pièce huit ans plus tard (en 472 avant J.-C.), le chorège en était Périclès³¹.

Contrairement à toute attente, surtout lorsque l'on sait que l'auteur avait activement participé au combat et avait couru (comme à Marathon) apporter la nouvelle de la victoire, la pièce ne se situe pas du tout au moment crucial de la bataille :

« (...) Nous sommes dans la capitale perse, quelques semaines ou quelques mois plus tard [en fait plus tôt que

31 H.C. BALDRY, op. cit. p. 113.

la bataille] ; et c'est de ce point de l'espace et du temps que toute la seconde guerre médique est présentée aux spectateurs - le passé, rapporté par le récit que fait le chœur, de l'expédition, et par celui de la bataille de Salamine, fait par le messager, tout autant que l'avenir, par le moyen de la prophétie que fait l'ombre de Darius. C'est en ce lieu qu'arrive finalement le grand vaincu, Xerxès, portant à son maximum douleur et lamen-tations... »³².

Quel hasard extraordinaire que cette tragédie (qui bien qu'étant la première conservée, fut écrite dans la dernière partie de la vie d'Eschyle, puisqu'il est mort en 456 avant J.-C.) apporte un aussi fort témoignage **d'auto-distanciation** de l'auteur, et partant d'une certaine dose de distanciation des spectateurs (ou de prise de recul, ou de hauteur de vue) par rapport à leur passé proche (rappelons que Périclès, son chorège, fut aussi le vainqueur de Salonique)³³.

Si l'on ajoute à cette distanciation circulaire la facilitation de l'identification/projection/transfert permise notamment par le recours à la mise en scène (tout juste médiatisée par le chœur, plus identificateur pour les spectateurs, ainsi que nous l'avons avancé) de structures sociales bien connues comme le Tribunal de l'Aéropage, chargé de juger Oreste pour le meurtre de sa

32 H.C. BALDRY, op. cit., p. 113.

33 Naturellement, on peut aussi interpréter le texte d'Eschyle comme un hommage (servile) à Périclès, le commanditaire (ou sponsor) du spectacle... ou comme une épopée racontée aux Anciens Combattants par l'un des leurs, analogue aux *Croix de bois* de R. DORGELÈS. Dans l'un comme dans l'autre cas, quel qu'en soit le « mobile », Eschyle a *fait fonctionner* la distanciation (en d'autres termes, il a « activé » le pôle ADI).

mère Athéna dans *les Euménides* (458) du même Eschyle, on retrouve dès les premières pièces qui nous soient parvenues l'essentiel du fonctionnement théâtral.

.M3.2. Le public

Nous avons déjà décrit la place que les citoyens grecs accordaient au théâtre au travers des Dionysies, et on peut repérer un type particulier de fonctionnement *associationniste* face à ce nouveau média qu'était la tragédie : La cité prenait en charge une partie des frais d'organisation, car « *la tragédie est chose civique...* » et l'archonte (dont la fonction s'apparentait à celle de maire), tiré au sort pour un an, se devait de trouver les « financements » nécessaires aux Dionysies au même titre qu'il devait s'occuper d'« *entretenir les vaisseaux de guerre...* »³⁴.

On retrouve là nos modernes débats sur les budgets culturels, mais comme nous l'avons souligné à de nombreuses reprises, l'appel au mécénat était obligatoire, d'où la coutume des *chorègies* et des *chorèges* chargés de financer intégralement le chœur.

C'est le moment d'examiner notre hypothèse (C2) selon laquelle « *les associations qui fixent les médias au cœur de leurs actions principales connaissent souvent les phases décrites dans notre seconde hypothèse* » : au début, elles connaissent une assez intense **fonction de création** privilégiée.

34 H.C. BALDRY, *Le théâtre tragique des Grecs*, op. cit., p. 36.

Lorsqu'elles vivent assez longtemps, elles connaissent la deuxième phase (**fonction de communication** dominante) et « cherchent parfois à s'institutionnaliser. ». Naturellement, il ne saurait être question d'appliquer sans nuances un schéma trop rigide à une réalité, à une rationalité, à une logique et à une culture toutes différentes, mais on pourra toutefois remarquer que les chorèges (assimilés ici aux « *associations qui fixent les médias au cœur de leurs actions principales* ») encouragent effectivement la création (c'est même leur fonction unique...).

L'évolution de la tragédie dans les siècles postérieurs nous fournit un excellent matériau brut. L'art a souvent dû être « subventionné », et il est intéressant de suivre la transformation des chorèges en différents mécènes (rois, empereurs, princes, nobles et toutes catégories à transmissions héréditaire ou financière diverses...). On observe facilement qu'à la souplesse originelle se substitue peu à peu, par une calcification croissante une sorte d'institutionnalisation du mécénat au sein duquel l'art « aidé » dégénère souvent. Il nous paraît possible de tenter de réinterpréter la dégénérescence de la tragédie à l'aune de l'institutionnalisation de son soutien. Pour résumer, nous pourrions dire que les poètes tragiques ont cessé de produire des « chefs-d'œuvres » au moment où les chorèges ont cessé de s'engager personnellement au prix d'un certain risque (par exemple que le chœur, ou les spectacles soient mauvais). Comme il est hors de question de déterminer une hypothétique relation de causalité entre ces deux faits, nous nous contenterons de les rapprocher, à la lumière de notre analyse « médiatique ».

Nous pouvons conclure cette partie en faisant remarquer que l'hypothèse (C3) pourrait fort bien s'appliquer à des perversions théâtrales du genre de celle produites pendant la seconde (ou la première) guerre mondiale : « *Les associations [ici, nous devrions les nommer les “opérateurs”] qui recourent aux médias seulement comme instrument de promotion (ou de propagande) de leur action passent tout de suite par la seconde phase médiatique (fonction de communication) »*³⁵. Les exemples sont nombreux, nous ne nous y attarderons pas.

.M3.3. Les acteurs et les premières associations volontaires

C'est grâce à eux que nous allons pouvoir trouver une illustration de notre analyse associacionniste. Aux débuts de la tragédie, les auteurs étaient aussi les acteurs. Une des premières exceptions fut faite par **Eschyle**³⁶.

Progressivement, les acteurs se virent accorder une popularité de plus en plus forte par le public, c'est eux que les spectateurs voyaient (si l'on peut dire puisqu'ils portaient des masques) et surtout entendaient (il s'agissait d'un théâtre de l'**oralité** plus que de la vision, au moins à l'aube de la tragédie). A partir du moment où ce n'était plus seulement les auteurs qui apparaissaient sur la *skéné*, il était normal que le public reporte

35 Cf. chapitre 1, hypothèse C3.

36 H.C. BALDRY, op. cit., pp. 37 et 81.

son admiration sur les acteurs, lesquels d'ailleurs possédaient une forte marge d'adaptation sinon d'improvisation depuis qu'Eschyle dans *les Perses* avait supprimé l'improvisateur, lui-même survivance de l'aède (conteur de l'Illiade et de l'Odyssée) jusqu'à ce que Lycurgue en 406 fasse éditer les textes des « trois grands ». L'histoire a retenu les noms de certains de ces acteurs, tel Polos au IV^{ème} siècle ou Pollux au II^{ème} qui se voyaient offrir des « talents » énormes (un talent valant 1000 drachmes). Dès lors, il n'était pas étonnant...

« (...) qu'ils aient cherché à consolider leur positions en s'alliant entre eux. A partir du III^{ème} siècle, sinon même plus tôt, les acteurs, en compagnie des autres groupes professionnels - musiciens, poètes, récitants, choristes, etc. - *constituèrent des associations d'artistes de Dionysos, les Technitai.* » ³⁷.

Il apparaît singulier que le concept d'association soit, pour une des premières fois dans l'histoire occidentale, utilisé de manière aussi volontaire par des acteurs, c'est-à-dire par des personnes impliquées très directement dans le développement d'un « média innovant ».

Ces *technitai* pouvaient

« agir presque en Etat indépendant, recevant et envoyant en mission des ambassadeurs. [Ils jouissaient] de l'habeas corpus, de l'immunité des personnes et des biens... » ³⁸.

37 H.C. BALDRY, op. cit., p. 195. C'est nous qui soulignons.

38 H.C. BALDRY, op. cit., p. 195.

La suite de leur histoire s'avérera à peu près conforme à l'hypothèse **C2**, à condition d'accepter que la **fonction de création** des acteurs est en œuvre quand ils jouent leur rôle et « *communiquent* » avec leur public, d'ailleurs à sens unique, car il ne s'agit que d'une communication tronquée. Leur institutionnalisation allait s'accompagner quelques siècles plus tard d'une perte de leur rôle moteur de la société.

Il apparaît ainsi que ce *média innovant* que fut le théâtre tragique *se trouva accompagné d'un des premiers mouvements associatifs* (à visée corporative) se fixant outre le maintien ou l'accroissement des avantages sociaux de ses membres, de promouvoir le média hors des « frontières » politiques ou culturelles des cités attiques (d'où leur rôle d'*ambassadeurs* ³⁹).

39 L'Opéra de Pékin ou les Chœurs de l'Armée Rouge jouent ce rôle en Occident depuis plus d'un quart de siècle.

.M2.7.2.7. *Le rôle des masques*

Nous les avons déjà signalés à de nombreuses reprises, leur utilité était évidente vu le faible nombre d'acteurs (limité à un ou deux avec Eschyle porté à deux par Sophocle et à trois par Euripide), l'impossibilité religieuse et culturelle de faire jouer des femmes (alors que les tragédies comportaient de nombreux rôles féminins importants), l'éloignement des spectateurs à cause de l'occupation de l'*orchestra* par le chœur, ainsi que les origines rituelles du spectacle théâtral, les cérémonies rituelles étant souvent fortes utilisatrices de masques de toutes sortes. De nombreuses études attestent de leur diversité, de leur évolution, du soin qu'y apportaient les auteurs, puis les acteurs. Nous serions tentés de dire que les masques étaient des *auxiliaires médiatiques* indispensables à une « bonne communication théâtrale ». Il convient néanmoins de ne pas oublier que le théâtre natif grec était avant tout un **art de l'oralité**, le visuel n'occupant vraisemblablement pas la même place qu'aujourd'hui dans le champ auto-symbolique (ou connotatif) des spectateurs. Rappelons une nouvelle fois cette grande distance (18 mètres à Athènes) entre les acteurs et les premiers spectateurs.

Ceci étant, nous pourrions aussi nous interroger sur leur fonction symbolique à la lumière de nos hypothèses sur la distanciation.

Pourquoi des masques ? la question a été abordée maintes fois, et nous n'avons nullement l'intention d'en faire le tour ici, nous nous contenterons de la scruter à la lumière de notre

problématique habituelle. A partir du moment où l'on veut bien admettre que la **déclamation** des *aèdes* ou des *rapshodes* disant ou chantant les récits de l'Iliade et de l'Odyssée était déjà une **primo-distanction** (au sens de notre typologie, définie au chapitre précédent), et du fait que le « but » évidemment inconscient de Thespis, de Phrynicos et de leurs successeurs était de mieux « raconter », de mieux « suggérer » les histoires qu'ils se contentaient jusqu'alors de chanter à un auditoire toujours restreint et « participatif », il fallait bien trouver quelque artifice (au sens de l'« artefact ») pour ne pas perdre l'attention, voire obtenir un premier degré d'identification, de projection ou de transfert semi-volontaire.

Là encore, nous serions tentés de retourner le sens des analyses habituelles de l'émergence du masque théâtral. En effet, il semble communément admis que la fonction du masque consistant avant tout à **permettre une identification**, même grossière des protagonistes, serait plutôt de nature à **freiner la distanction naturelle** du spectateur. Cette interprétation est rapidement bornée par l'argumentation ancienne selon laquelle le masque constituerait une gêne pour l'acteur, empêchant son public de bien apprécier son jeu (sous-entendu de commencer à projeter ou transférer sur lui une partie de sa propre personnalité, ou de s'identifier carrément si l'œuvre est assez forte...). Dans cette perspective, le masque serait une *prothèse provisoire* destinée à être abandonnée aussitôt que les techniques de représentation permettraient à tous les spectateurs (ou à presque tous) de voir les visages des acteurs. La télévision,

en permettant des gros plans faciles, crédibles ou véridiques aurait été le pire ennemi des masques antiques. Cette explication structuraliste ne nous satisfait cependant pas. Il nous semble difficile, dans une réflexion sur l'art (et la manière) de la représentation d'ignorer totalement tout le pan culturel dans lequel ces représentations se déroulent.

Pour nous, le masque n'assure pas qu'une fonction technique, et s'il peut être admis qu'il joue un rôle identificateur non négligeable, il ne semble pas que la cause de son existence puisse se réduire à un rôle aussi subalterne. Nous pensons qu'il constituait un *auxiliaire médiatique* de première grandeur en assurant une **fonction de reconnaissance spectatorale**. En effet, nous postulerons que les masques étaient assez abondamment utilisés dans les diverses cérémonies rituelles et/ou religieuses qui ponctuaient la vie des cités (on pourra pointer un début de certification de cette hypothèse dans le simple fait de leur survivance étonnante dans la plupart des cérémonies parvenues jusqu'à nous). Cette abondance de représentations symboliques (allant de pair avec la plupart des religions polythéistes) avait vraisemblablement créé de nombreux codes de représentations symboliques, lesquels pouvaient donner naissance, lorsque le mythe était encore assez fort, à des processus d'IPT, d'envoûtement, de possession, etc. Il ne nous apparaît guère téméraire d'affirmer que les masques peuplaient cet univers psycho-perceptif avec force et densité.

Dès lors, le théâtre naissant, pour obtenir l'intérêt du public (ou sa considération, peu importe ici), se devait de réutiliser

cette batterie communicationnelle déjà bien rodée. On trouve des traces de « preuves » de cette hypothèse, non dans la tragédie, mais tout simplement dans les comédies d'Aristophane entre autres.

Au terme de ce rapide survol, nous pouvons donc affirmer qu'outre leurs fonctions techniques immédiates, les masques théâtraux constituaient des sortes de *passerelles représentatives entre deux mondes de la représentation collective* (celui du rite ou de la cérémonie religieuse et celui du théâtre naissant ⁴⁰). Il reste à présent à se demander si ce transfert a conservé intactes toutes les qualités des masques, et dans la vraisemblable négative, à rechercher lesquelles il a abandonnées. Parmi les constantes, on retrouvera sûrement le repérage immédiat des protagonistes (« **primo-identification** »), et divers sentiments associés (crainte, terreur, ironie, etc.). Parmi les qualités oubliées (ou réduites) au cours de ces transferts, on pointerait sûrement la dégénérescence de ce que l'on pourrait nommer « **la proximité affective** » (au sens de la proxémique). En d'autres termes (simplifiés), s'il est vrai « *que le rite commémore et que le mythe remémore* » selon la formule de Girard ⁴¹, la représentation rituelle, pour (bien) commémorer se doit d'offrir *le chemin le plus court vers la divinité* (ou la divinisation de l'intéressé). A cet effet, elle doit donc développer un maximum de qualités d'identification ou de possibilités de projection ou de transfert (dans le cadre religieux, rappelons-le).

40 Deux mondes sans doute plus contigus qu'il n'y paraît aujourd'hui.

41 In *La violence et le sacré*, op. cit., p. 323.

Dans cette hypothèse, le masque doit empêcher l'auto-distanciation immanente d'apparaître trop fréquemment et/ou de se développer. Il doit en quelque sorte la conjurer. On peut alors dégager une autre interprétation des masques, qui de gênants dans les évolutions ultérieures du spectacle théâtral, apparaissaient comme d'indispensables supports à l'identification rituelle.

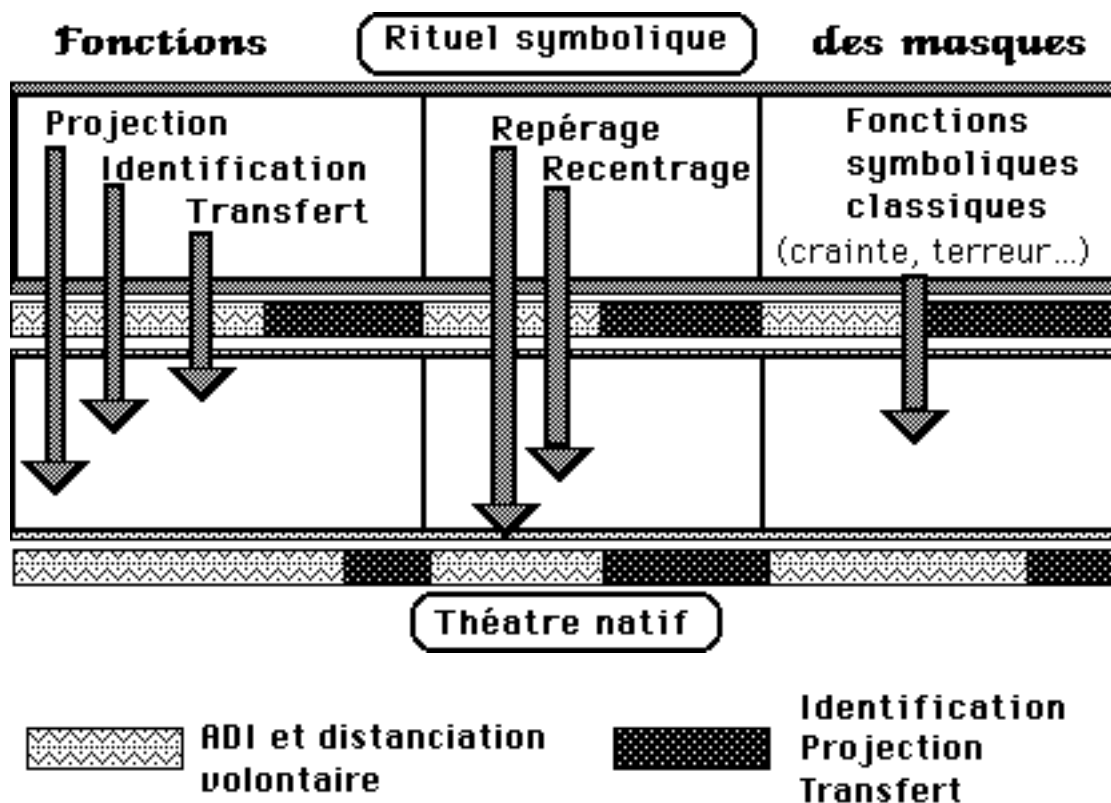
Lors du transfert menant du rituel symbolique à la présentation théâtrale (sans qu'il y ait d'ailleurs de dichotomie radicale entre les deux, la meilleure preuve en étant entre autres, l'immolation d'un cochon de lait avant le spectacle ⁴², les masques ont conservé avec eux cette première fonction, mais dans une forme amoindrie, moins active.

On trouvera dans le schéma de la page suivante une représentation synthétique de cette évolution intégrée entre le rituel symbolique et le théâtre natif ⁴³ :

42 H.C. BALDRY, op. cit., p. 41.

43 Nous emploierons à présent ce terme, de préférence à « naissant », par homologie à la géologie, au sens d'un métal « natif ».

.M9. Figure 7.2. Fonctions symboliques des masques et dipôle ADI/IPT :



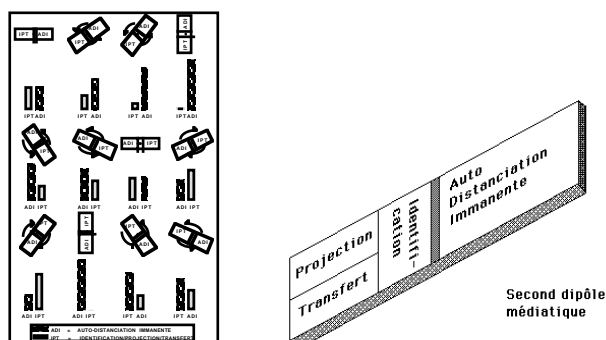
Dans le même temps, les fonctions symboliques classiques subissent une érosion distanciatrice. Il faudra tous les artifices de la mise en scène pour retrouver cette fonction éminemment rituelle au théâtre. Les fonctions de repérage des personnages ou de recentrage de « l'action » autorisées par les masques seront celles qui subiront le moins de changement distanciateur. Quand les spectateurs « utilisent » les masques pour repérer tel ou tel personnage, rien ne permet de penser qu'ils se distancient davantage dans une situation de communication que dans une autre, toutes choses égales par ailleurs. Naturellement, la distanciation n'a en principe pas lieu de fonctionner vis-à-vis des

dieux (sauf bien entendu dans les thèmes gravitant autour de l'homme-dieu !), en revanche elle réapparaît de manière ultra-différenciée dès qu'il s'agit d'humains ou de « mortels ».

Enfin, en ce qui concerne les processus d'IPT en eux-mêmes, on peut considérer comme légitime une augmentation de la distanciation ⁴⁴, celle-ci étant due au moindre degré d'implication religieuse des sujets. En d'autres termes, on se distancie peu des dieux locaux (ou des grands héros ultra-mythisés) parce que l'on n'en a pas besoin (le recul est automatique, sauf exceptions personnelles ou effets de mise en scène), alors que l'on se distancie sûrement davantage de héros moins éloignés. **Jean-Pierre Vernant**, citant Pausanias, va même jusqu'à parler d'un « *effet d'étrangeté* » à propos des *xoana*, idoles de bois, plus ou moins dégrossies :

« Cette “primitivité” des *xoana* produit chez le spectateur un effet marqué d'« étrangeté » que Pausanias souligne en employant à leur propos le terme de

44 Notre modélisation dipolaire montre à cette occasion, nous semble-t-il, son intérêt, en permettant de se faire une représentation mentale du dynamisme permanent du phénomène. A cet effet, nous rappelons ici les figures 1.1 et 1.2 qui décrivaient celui-ci :



atopos, marquant leur écart par rapport aux images culturelles ordinaires et de *xénos*, étrange.

Primitivité, étrangeté : à ces deux traits, Pausanias en ajoute un troisième qui leur est très directement lié. Dans ce qu'ils ont de déroutant de non-imaginé au sens usuel, les *xoana* comportent quelque chose de divin, *theionti*, comme un élément de surnaturel. »⁴⁵.

Pour conclure cette partie, il nous resterait à décrire plus précisément encore le mode de passage entre le rituel symbolique et le théâtre natif. Pour ce faire, il nous faut pousser encore plus loin l'analyse du changement de fonction du **masque rituel** au **masque théâtral**. Le masque rituel, quand il ne représentait pas les dieux était fortement identificateur pour une population imprégnée de religiosité (on en trouve évidemment de nombreuses illustrations avec les cultures qui les utilisent encore aujourd'hui). Mais quand il était censé figurer les dieux, il portait alors avec lui une forte dose de distanciation, ce qui explique assez simplement son double rôle identificateur et distanciateur, et n'a pas toujours été vu dans de nombreuses analyses sur les civilisations recourant aux masques. Profitons-en pour resituer l'importance des religions de la non-représentation, justement conscientes des risques d'une double dérive antagonistique mais parfois complémentaire (la distanciation seule pouvant conduire au scepticisme, l'identification seule pouvant conduire à la mégalomanie, leur association simultanée

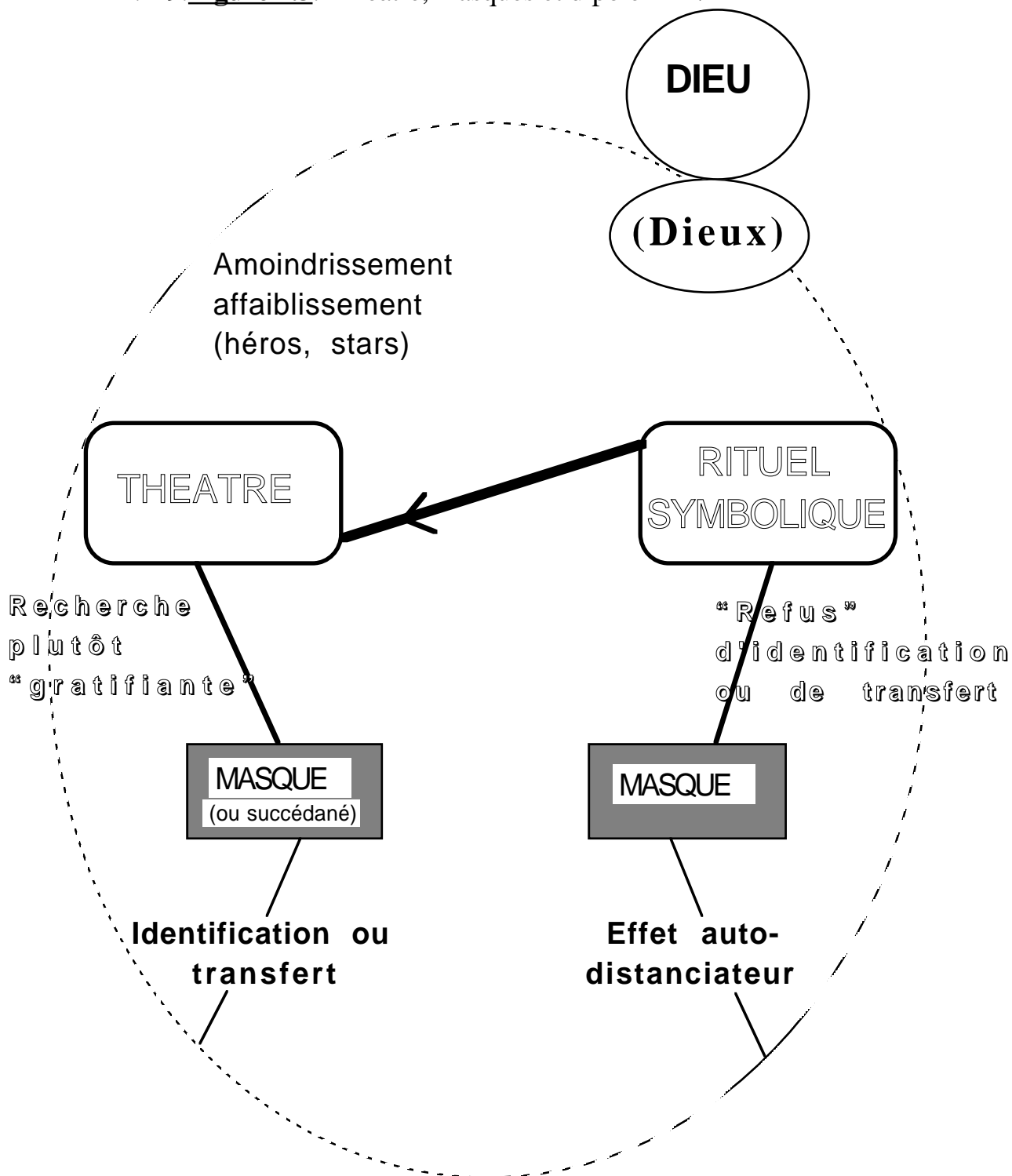
45 Jean-Pierre VERNANT, *De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in *Image et signification, Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 28. C'est nous qui soulignons

conduisant à un cocktail explosif où Pyrrhon côtoierait Nietzsche).

Si ce double rôle identificateur et distanciateur est établi, le mécanisme érosif dont nous faisons état plus haut devient plus clair : En « récupérant » les masques, la tragédie grecque (et derrière elle, les arts de représentation théâtrale) s'est surtout occupée de **réduire le plus possible le caractère auto-distanciateur des masques de dieux, et d'encourager au contraire le caractère identificateur des masques de mortels**, ce qui explique le traitement qu'elle a fait subir à la peinture des héros (plutôt sur-représentés et tendant à fortement « concerner » le public, pour ne pas connaître la distanciation exercée à l'égard des dieux) et au rôle du chœur (lui-aussi « masqué » dans la plupart des pièces), pour que le public puisse s'auto- ou s'alter-identifier ⁴⁶.

46 Nous reviendrons sur ces deux variables de l'identification, définies au chapitre précédent. Rappelons simplement que l'*alter-identification* concerne plutôt l'identification aux autres, tandis que l'*auto-identification* concerne l'identification intérieure à une partie de soi-même, éventuellement imprégnée d'images médiatiques (on retrouve le « *Je est un autre* » de Rimbaud).

.M9. **Figure 7.3.** Théâtre, masques et dipôle ADI/IPT



Sur la figure de la page précédente, nous avons essayé de

montrer comment notre cycle ADI/IPT pouvait rendre compte du passage du rituel symbolique au théâtre. La courbe en pointillé symbolise l'aspect cyclique du phénomène.

Si l'on « part » de Dieu (ou des dieux), on observe assez vite l'apparition de rituels symboliques entraînant le plus souvent un refus d'identification (ou de projection/transfert). Le masque (représentant le dieu) exerce alors un effet plutôt auto-distanciateur (rappelons qu'il s'agit de phénomènes « *alternatifs* » dont notre image du dipôle tournant a essayé de commencer à clarifier la complexité).

Lorsque le rituel symbolique s'est affaibli, et que le théâtre est apparu (en remplacement ?), le masque a alors changé de fonction. De distanciateur, il est devenu identificateur (en privilégiant la fixation du dipôle ADI/IPT des participants sur son pôle IPT). Comme nous l'avons déjà indiqué, « l'art » des « metteurs en scène » consisterait alors à faire en sorte que les participants, en devenant spectateurs, reçoivent gratification de leur effort de reconnaissance ⁴⁷, d'où, en fin de compte, une meilleure efficacité de l'IPT concomitante à une réduction (passagère) de l'ADI.

47 Ce que dans un univers culturel a priori éloigné, Stanley KUBRICK déclarait au quotidien *Le Monde* en avril 1976 (25/4/1976).

.M2.7.2.8. *Déclamation et distanciation*

Après avoir interrogé le chœur antique et avoir dégagé son potentiel de distanciation, il nous paraît indispensable de repousser plus loin notre analyse en recherchant s'il n'existe pas des antécédents distanciateurs.

Il semblerait que le théâtre grec nous invite à repérer très tôt plusieurs types de distanciations : **distanciation téléguidée** du spectateur par l'auteur ou l'acteur (c'est le rôle du chœur), intégrant la démarche pré ou péri-distanciatrice non-volontaire du spectateur dans l'action elle-même (on en possède quelques très bons exemples). Ou bien **distanciation volontaire**⁴⁸ du spectateur, assez pugnace pour surmonter les embûches identificatrices que l'auteur, l'acteur ou le « metteur en scène » (pour les adaptations contemporaines) ne manquent pas de placer aux endroits éminemment stratégiques de la communication théâtrale et en particulier grâce à des ressorts aussi « simples » (à définir, sinon à construire...) que le *suspens* ou l'angoisse savamment entretenue.

Nous examinerons plus loin comment la construction dramatique et/ou scénique, en se raffinant et en usant de techniques de mises en scène de plus en plus subtiles et prégnantes se fixe pour ambition implicite d'empêcher (ou de

48 Nous y reviendrons plus en détail au chapitre 10.

réduire à sa plus simple expression) toute distanciation, volontaire ou téléguidée. De sorte qu'au bout du compte, les spectateurs prennent de moins en moins de recul par rapport à l'action en cours, à la fois du point de vue *critique* (surtout s'ils baignent dans un courant continu de « nouveautés », du genre de celui que distille la TV, mais aussi du point de vue *dialectique* en n'entretenant plus avec leurs médias que des relations de consommation inattentive et superficielle.

Le théâtre natif supposait l'adhésion, la participation, ou au moins l'accord tacite des spectateurs, ce qui n'empêchait nullement que s'expriment des éléments disrupteurs ou carrément destructeurs de « *l'illusion scénique* » naissante de la représentation en cours. Dans son étude sur le « *théâtre tragique des Grecs* », H. C. Baldry cite l'exemple d'une prise à partie d'Euripide par les spectateurs, la scène étant elle-même racontée par Sénèque :

« (...) il avait fallu que le poète intervienne et supplie le public de patienter, le temps de voir ce qui allait arriver au personnage qui avaient prononcé les paroles incriminées [un passage faisant l'éloge de la richesse matérielle]... »⁴⁹.

On peut au moins espérer dans un premier temps que les distanciations volontaires ou téléguidées joueront le rôle de lectures *intégratrices* ou *décapantes*, pour reprendre un certain vocabulaire de la critique dramatique, et amèneront le specta-

49 In *Le théâtre tragique des Grecs*, op. cit., p. 106.

teur à réagir de manières différentes (différenciées) selon les interprétations ou les mises en scène.

Mais, pour nous, la distanciation peut s'appuyer sur d'autres ressorts (ou « ficelles »). En effet, point n'est besoin d'aller chercher chez les rares théoriciens d'avant Aristote des réflexions sur le rôle et la fonction sociale du théâtre. En fait il faut aller voir non pas chez des théoriciens, dont nous n'avons pas lieu de nier l'existence et dont malheureusement nous n'avons aucun texte conservé, mais bien plutôt une fois de plus chez Aristophane qui dans certaines de ses scènes comiques nous décrit avec force détails les « procédés » de ses « collègues » tragédiens.

En amont de la **catharsis** et de la purgation des passions, nous pouvons tenter de réinterpréter selon notre propre grille une recette aussi éprouvée que **l'art déclamatoire** en affirmant comme **premier principe structural**, en amont de toute « mise en scène » ou « mise en place » **que la simple déclamation se révèle en elle-même fortement distanciatrice** en ceci que les choses ou les idées exprimées, fussent-elles simples, concrètes et dites de manière habituelle (non littéraire, banale et sans « effet ») se trouvent **médiatisées** par le simple fait de la re-présentation devant un public. L'écoute ne peut-être vécue dans l'identification ou la personnalisation permanentes. De trop nombreuses « perturbations » viennent émailler sa réception, bien connues de tous ceux dont le métier est de parler en (au...) public. Entendre un

« *discours* » oblige à l'attention, voire à la concentration (cf. Neil Postman, *Se divertir à en mourir*, op. cit.). L'émission et la réception se déroulant en temps synchrone (et dans un espace référentiel commun).

Nous touchons là un point crucial de notre approche avec une illustration presque *in situ* du passage de la médiation à la médiatisation auto-personnelles.

Comme nous l'avons annoncé au chapitre 6, la médiation concerne essentiellement nos propres sens et/ou leurs prolongements « naturels » ou homothétiques, tandis que la médiatisation concerne plutôt les auxiliaires technologiques (en recouvrant à peu près le champ des médias modernes). Or, nous avançons ici que la déclamation détermine une médiatisation alors qu'a priori, ne mettant en jeu que l'organe vocal (éventuellement suppléé ou renforcé ⁵⁰ par la gestuelle), nous devrions plutôt parler de médiation.

On pourrait naturellement remarquer que la déclamation s'accompagne parfois de certains auxiliaires techniques, qui bien que simples ou « primitifs » (estrade, murs réfléchissants, voûtes, entraînement de la voix) n'en permettent pas moins d'amplifier la portée de la voix. Mais l'essentiel n'est pas là. Il est plutôt dans la médiation que la (re)-présentation déclamatoire fait subir à la médiation du déclamateur. Il y a *médiation de la médiation* et intériorisation de celle-ci par le spectateur, d'où,

50 Au sens de Piaget dans ses descriptions de l'apprentissage.

selon nous, une médiatisation, en ce sens que la médiation s'intègre à un processus communicatoire interactif et conscient, et par là même devient une médiatisation.

.M2.7.2.9. Jouissance, catharsis et distanciation

On peut aussi songer aux « diseurs de poèmes » et à l'émotion introspective qu'ils déclenchent parfois, laquelle se traduit par des réactions de salle assez typiques : silence total, rire de protection, larmes, etc.). C'est d'ailleurs ce que **Theodor W. Adorno** a parfaitement senti quand il déclare :

« La nature ne connaît pas véritablement le plaisir : elle ne dépasse pas la satisfaction des besoins. Toute jouissance est médiatisée et sociale - aussi bien (en ce qui concerne) les affections non-sublimées que les sublimées. **Toute jouissance trouve sa source dans la distanciation** (*Entfremdung*). » ⁵¹.

On pourrait même aller jusqu'à avancer que le théâtre grec, à partir du moment où avec **Aristote** et sa « *Poétique* », il commence à se fixer l'objectif d'être le lieu central de la société civile d'alors, le lieu dans lequel on vient purger ses passions en

51 Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung (La dialectique de la raison)*, New-York, 1944, Paris, Gallimard, 1974, p. 127. Cité par Herbert MARCUSE dans *Eros et civilisation*, op. cit., p. 197 et également dans *La Dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1979, [1977] p. 82. C'est nous qui soulignons. Nous-même avons déjà cité cet extrait (capital) p. 812.

s'identifiant au héros puni et se ressourcer à sa propre culture, se doit nécessairement d'être distanciateur. Pour Aristote, l'art doit exercer sur les citoyens une sorte de double fonction qu'**Herbert Marcuse** a bien définie dans *Eros et civilisation* :

« La proposition d'Aristote sur l'effet purificateur de l'Art résume la double fonction de l'art qui est à la fois d'opposer et de réconcilier, de dénoncer et d'acquitter, de faire resurgir ce qui est refoulé et de le refouler à nouveau, sous une forme "purifiée" »⁵².

Comment assurer cette purification salvatrice ou rédemptrice ? On connaît les « recettes » d'Aristote, elles restent techniques et tournent autour du couple identification/ répulsion sans qu'il ne soit vraiment question pour le spectateur de « *prendre de la distance* » ou du « *recul* ». Tout se passe comme si le théâtre d'Aristote ignorait délibérément la distanciation rédemptrice comme moyen radical de catharsis. Il est vrai que l'approche distanciatrice demande une grande dose d'individualisation de la communication théâtrale (ou médiatique en général), et que le modèle du théâtre grec d'Aristote ne se préoccupait évidemment pas de ce mode de « réception », en privilégiant des méthodes plus collectives, donc généralement plus prégnantes pour l'individu en élevant de plus haute barrières à son « désir » (si désir il y avait...) de se distancier du spectacle en cours.

52 Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.132.

Le théâtre grec, parce qu'il a été très tôt « intellectualisé » ou analysé constitue à cet effet un excellent matériau d'étude de la genèse occidentale de la distanciation. Avant toute analyse, gardons-nous bien de lui appliquer notre regard trop moderne, nécessairement scrutateur, déformateur et distanciateur. La langue de Sophocle ou d'Euripide ne devait pas être trop éloignée de celle parlée par leurs contemporains (lettrés)⁵³, ce qui donnait un caractère non négligeable d'indistanciation à leurs représentations, ce qu'en aucun cas, nous ne pouvons mesurer ou même imaginer aujourd'hui. Vu la place que le théâtre semblait occuper dans la Cité grecque, on peut imaginer sans trop de risques que son rôle social et politique devait être de première grandeur, ce qui ne nous renseigne évidemment pas sur ses conditions de réception individuelle. Tout au plus pouvons-nous inférer, à partir de quelques textes comment devait fonctionner sa mimesis d'appropriation.

Essayons à présent d'affiner notre analyse :

Quand le théâtre commence à se développer dans ce qui va devenir la patrie des Hellènes, il s'agit de re-présenter les grands moments de la création de la cité, les bases de la « culture » fondatrice, sans que les auteurs n'en possèdent alors évidemment une claire conscience : on l'a vu et revu, entre

53 Cette thèse de la langue voisine semble acceptée par de nombreux auteurs, au contraire de l'épopée homérique du 9^{ème} siècle qui connut sûrement un assez grand « décalage » linguistique, ainsi que le signale M. I. FINLEY, in *Le monde d'Ulysse*, Paris, Petite collection Maspéro, 1978, p. 34.

autres pour le Romantisme européen. Les « pères culturels fondateurs » ne sont que rarement conscients de leur paternité, et encore, lorsqu'ils le sont se trompent-ils sur les vrais caractères de leur progéniture... Les re-présentations théâtrales sont centrées sur quelques thèmes bien précis. Il ne s'agit pas encore de gagner une rédemption, mais tout au plus **de se remémorer les souvenirs les plus marquants de l'épopée**. Il s'agit en quelque sorte d'un « théâtre de l'épique » succédant aux chants homériques du 9^{ème} siècle. Les sujets de la tragédie concernant assez directement des épisodes connus de tous et encore relativement récents, on peut imaginer que la distanciation était assez faible, les identifications, les projections et les transferts devant fonctionner assez fortement. Les spectateurs étant directement, voire personnellement concernés, la participation devait être forte à très forte. Toutes choses différentes par ailleurs, on peut dresser un bref parallèle avec le **théâtre pour jeunes enfants** dans lequel les spectateurs sont très fortement impliqués et entrent très facilement dans l'action sans distanciation et sans inhibition d'aucune sorte (nous examinerons plus loin le rapport entre ces deux processus de rupture de la réception médiatique).

Par la suite, l'épopée s'enfonçant dans les souvenirs, **l'identification** personnelle a du céder progressivement la place à **l'implication** collective et sociétale dans ce qui devenait les mythes fondateurs. Le théâtre ne re-présentait plus qu'un réel de plus en plus lointain donc progressivement dé-réalisé. Ce qui obligeait du même coup les auteurs et les acteurs (souvent

confondus en une seule et même personne) à chercher de meilleures techniques de re-présentation emblématiques ou archétypiques pour mieux « accrocher » leurs spectateurs (au sens publicitaire de « l'accroche ») et les amener à *s'alter-identifier* (s'identifier dans un autre qui n'était plus le soi-même direct de la première période).

Entre le souvenir de sa vie personnelle (ou de celle d'un proche) et celui d'un héros fondateur, la place était grande ouverte pour que se glisse le **désir distanciateur** dont nous ne pouvons que présupposer l'existence, mais dont Descartes nous a tracé le contour peut-être sans le savoir (cf. 7.1., p.).

Dès lors, le « décor » était en place pour que s'opère ensuite le mouvement aboutissant à la nécessité de re-découvrir au vingtième siècle classique un *effet d'étrangeté* (le « Verfremdung effekt » de Brecht) et que les médias audiovisuels et interactifs imposent au vingtième siècle technologique leurs multiples barrières anti-distanciatrices plus ou moins naturelles.

C'est pendant cette phase cruciale du passage d'un théâtre de remémoration personnelle ou micro-collective et d'auto-identification à un théâtre de l'épopée alter-identificatrice que l'on peut donc situer sinon la genèse de la distanciation que nous avons posée comme immanente, mais ses premiers développements extrinsèques obligeant les auteurs/acteurs à ruser avec elle pour la faire rapidement passer du stade potentiel au stade du refoulement inconscient.

La question du *genre* des productions ne nous semble guère

déterminante. On remarquera néanmoins qu'*a priori* **la tragédie est moins distanciatrice que la comédie**, en ce sens que les processus d'identification personnelle ou « altruiste »⁵⁴ fonctionnent sûrement mieux avec des personnages sérieux, estimables, admirables, voire pitoyables, qu'avec des personnages grotesques, ridicules et inintelligents. En d'autres termes, on aimerait ressembler à Penthée, à Achille, ou Hélène, mais il est peu probable que beaucoup d'amateurs aient envie de ressembler à Midas, Tantale ou Minos.

Cette thèse se trouve corroborée par la chronologie d'apparition des genres dramatiques : dans l'ensemble, d'abord les drames, ensuite, et loin derrière, les comédies.

Poursuivant son œuvre d'une re-présentation de plus en plus lointaine des mythes fondateurs, le théâtre s'est enfin détaché de leur remémoration au profit d'une nouvelle fonction sociale, apparue comme un viatique à l'épopée classique, laquelle ne « passait plus » parce que trop lointaine des spectateurs (qui étaient de moins en moins concernés) à mesure que la distance temporelle, culturelle puis géographique augmentait).

C'est alors sans doute que le théâtre s'est « occupé » des passions humaines, pour les exalter ou les purger, cherchant à retrouver son système fondateur d'identification et à le faire fonctionner sur des héros *a priori* distants, ce que montre J.P. Vernant :

54 A condition de purger ce terme de ses connotations psychologiques et sociales. Nous aurions préféré utiliser « *altériste* », c'est-à-dire « vers les autres ».

« Il suffit de lire “Les Bacchantes” d'Euripide pour voir qu'il y a un sentiment à la fois de la présence du divin à laquelle on peut participer et, **en même temps, une étrangeté radicale par rapport à soi-même** - une manière d'être complètement hors du monde. »⁵⁵.

Puisqu'il n'était plus guère possible de faire résonner (au sens physique de la résonance) les spectateurs sur des héros proches de leur propre histoire vécue, le théâtre a présenté des héros suffisamment « attirants » ou « séducteurs », pour capter l'intérêt identificateur de son public. D'où la floraison des grands héros mythiques. D'où aussi l'émergence progressive de la fonction cathartique : Le théâtre traitant des grandes passions humaines et fonctionnant sur le mode de l'IPT, les spectateurs en s'identifiant aux héros, en participant à leur chute fréquente et à leur punition souvent violente, se purgeaient eux-mêmes des conséquences néfastes de leurs propres passions. C'est cette approche que l'on trouve tout au long de la *Poétique* d'Aristote, et c'est sur elle que les représentations théâtrales ont fonctionné ou cru fonctionner pendant des siècles. S'il fallait résumer cette transition critique d'une formule, nous pourrions dire que **les passions se sont théâtralisées quand les événements fondateurs de la société se sont dédramatisés.**

Comme l'identification/projection/transfert ne peut que très

55 Jean-Pierre VERNANT, Commentaires, suite à son article *De la présentation de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in *Image et signification, Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 293. C'est nous qui soulignons.

exceptionnellement être complète, totale et permanente (c'est l'affaire de la « technique » théâtrale que de chercher à la stabiliser le plus longtemps possible), les spectateurs avertis de la fonction de mimesis cathartique savaient à l'avance qu'ils devaient à un moment ou à un autre s'identifier plus ou moins à un des héros pour bénéficier de la thérapie théâtrale. Si l'on accepte cette rapide analyse, on dégage un second principe important : les spectacles artistiques (dont le théâtre grec constitue l'un des premiers prototypes et archétypes) cherchent à susciter chez leurs spectateurs une **attitude pré-identificatrice volontaire**, combattant l'auto-distanCIation naturelle de l'être humain, attitude déclenchée par une série de réflexes quasi-conditionnés ressortissant aux « Arts poétiques ».

Nous venons de mettre en évidence un trait saillant de la genèse de la distanCIation. En effet, si l'on accepte notre analyse du « *Cogito ergo sum* » de Descartes, selon laquelle la distanCIation est immanente et caractéristique de la nature humaine et a pour fonction de nous dé-réaliser, voire même de nous « dénaturer », et que nous croisons ce principe avec la nécessité dans laquelle se trouve l'Art d'empêcher que cette distanCIation ne fonctionne correctement, nous pouvons poser comme nouvelle hypothèse que l'être humain va se trouver sans cesse ballotté entre ces deux tendances de sa « nature »⁵⁶. De la sorte va s'établir une relation dialectique entre les modes et les

56 Nous reprenons à dessein ce terme hautement ambigü afin de montrer que notre modélisation permet de rendre compte de situations complexes.

processus de re-présentation (ce sera l'affaire des systèmes de communication traditionnels ou modernes et des rapports de force ou de production) et les processus de péri-distanciation (ce sera le champ des distanciations critique, dialectique et médiatique) ⁵⁷.

Mais avant d'aller plus loin, il importe d'examiner encore quelques cas caractéristiques, en rappelant que notre travail futur devrait s'attaquer à une étude plus complète de ces questions, en particulier de la « *déclamation muette* » dont parlait **Gaston Bachelard**, et qui ne serait alors qu'une intra-médiation de la diction orale (« *le vers est une réalité pneumatique. (...) Il est une création du bonheur de respirer.* » ⁵⁸).

Une question importante n'a pas été abordée, elle pourrait se formuler de la manière suivante : dans le processus décrit plus haut sur la théâtralisation des passions comme réponse à la dédramatisation des événements fondateurs, nous n'avons pas examiné les *passions* encore fondatrices, telles qu'on peut les

57 On pourrait évidemment voir dans cette amorce d'une éventuelle « théorie » future, une simple remise à jour de l'affaire des « *deux cultures* » (cf. bibliographie) avec la culture de la mémoire, de l'enseignement, etc. et celle de l'immédiat, du spontané. En fait, il nous semble que notre modèle de dipôles tournants parvient assez bien à intégrer cette nouvelle dimension. L'enseignement traditionnel correspondrait à une fixation sur les pôles projectifs ou transférentiels et de communication. L'enseignement « moderne » activant plutôt leurs complémentaires.

58 Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 275. On peut en profiter pour remarquer que dans ses nombreux textes sur la rêverie, Bachelard semble toujours s'être arrêté en-deça de la distanciation.

rencontrer chez certains « primitifs ».

.M1.7.3. Les primitifs et la distanciation. Danses rituelles et fêtes

Les danses destinées à célébrer ou à implorer un dieu s'apparentent à la re-présentation réifiée des mythes fondateurs, elles demeurent éloignées de la mise en scène des passions purement humaines, au sens du théâtre grec. Et pourtant la plupart des études ethnologiques ont insisté sur l'aspect passionnel de la danse, ce qui tendrait à confondre les deux temps forts que nous avons crû déceler (sur le plan théorique).

La danse « passionnelle » du *primitif*⁵⁹ nous apporte au contraire un élément supplémentaire de vérifier la puissance (ou l'efficacité) de l'argumentation présentée plus haut :

Quand il danse, il porte sur lui (en lui) « *toutes les passions du monde* » (de son monde ou de sa culture). Dans une sorte de raccourci historique et diachronique saisissant, il peut jouer **tous** les héros mythiques de sa culture, ce qui explique qu'il n'y ait pas ou peu de spectateurs puisque tous les membres présents de la communauté participent à la danse. Le dipôle dialectique fondamental ADI/IPT atteint sa phase paroxystique au cours de laquelle, alternativement, l'individu peut être totalement pris

59 Malgré ses dangers, nous utiliserons ce terme, dans son sens propre (premier), dans la lignée de l'ethnologie « classique ».

(envoûté) par son « rôle » (il ne s'agit évidemment pas du rôle théâtral au sens traditionnel) puis, l'instant suivant, totalement distancié du personnage qu'il incarnait précédemment, tellement distancié qu'il peut interpréter (c'est-à-dire « être ») un dieu ennemi du précédent.

Le fait a été souvent souligné, étudié, et démontré (par Mircea Eliade notamment), les primitifs ne connaissent pas le même écoulement du temps. Pour eux les événements fondateurs restent présents et font partie de leur environnement « réel », de sorte que les héros fondateurs de l'ordre culturel demeurent présents en permanence, de toute éternité. Si nous supposons qu'ils sont susceptibles d'éprouver les « mêmes passions de la nature humaine » (peu nous importe de savoir lesquelles à ce niveau d'analyse), on doit admettre qu'ils pratiquent *simultanément* les deux moments que nous avons décelés. L'observation ethnologique semble, pour ce que nous pouvons en connaître, aller dans ce sens en reconnaissant la fonction pré- ou péri-cathartique de la danse rituelle ⁶⁰.

Il nous semble qu'il ne faut pas arrêter l'analyse à ce niveau, mais tenter de mettre à jour d'autres mécanismes de première importance, tels ceux qui concernent la **distanciation volontaire** ⁶¹.

Si l'on s'interroge sur *le primitif en train de danser* et que l'on se demande s'il se distancie de son action et de l'ensemble

60 Nous avons déjà abordé cette question lorsque nous avons examiné l'ADI/IPT du point de vue de Freud (cf. chapitre 6).

61 Voir aussi le chapitre 6.

de la cérémonie, on ne peut évidemment répondre directement à la question...

Nous avons déjà admis que la distanciation est immanente, et l'art cherche, dans une certaine mesure, à limiter son rôle déstructurant. On pourrait presque aller jusqu'à dire que la société s'allie secrètement à l'art pour empêcher que notre « *libre arbitre* » distanciateur (autre dénomination très marquée littérairement et philosophiquement) ne se manifeste de façon trop perturbatrice dans les « choses de la vie » (nous étudierons plus tard comment les systèmes totalitaires prennent pour cible privilégiée tout ce qui permet de se distancier du réel environnant grâce aux formes les plus diverses ou perverses de la propagande).

Quand le primitif danse, il s'identifie totalement à la cérémonie collective et au personnage qu'il incarne. On pourrait penser que toute distance entre son « personnage » et lui est complètement abolie, ce qui nierait la distanciation immanente que nous avons posée comme point de départ de notre théorie. La démonstration est aisée :

Même au plus fort de la danse sacrée, l'activité du primitif ne saurait être confondue avec la danse nuptiale des animaux même les plus évolués, en ce sens que ceux-ci demeurent toujours dans le même répertoire (guidés par ce qu'on appelle les instincts il n'y a pas si longtemps) alors que celui-là peut changer de rôle, donc se distancier. Entre les deux réside sûrement l'« incommensurable écart » entre les animaux et l'espèce humaine. Peu importe que cette distanciation

caractéristique ait parfois du mal à s'établir, en particulier dans le cas de certaines danses rituelles particulièrement fortes. Quand ils « *changent de rôle* », ils se distancient, même si c'est pendant un temps très court. Notons que les physiciens diraient « infiniment court » s'ils comparaient cette transition mentale à l'inversion de la vitesse d'un objet lancé en l'air au moment où il « commence » à redescendre (si la vitesse change de sens et de signe, c'est qu'à un moment donné, même très bref, elle s'annule...).

Ceci établi, pour avancer dans l'analyse du dipôle ADI/IPT, il faut examiner plus dans le détail les phénomènes identificateurs. Pour cela, nous allons interroger de plus près quelques coutumes rapportées par des observateurs dignes de foi.

Tout d'abord, qu'en est-il de la distanciation volontaire ? Peut-on en observer des traces jusqu'au cœur des cérémonies les plus intensément participatives ? Peu d'enquêtes ont été menées sur ce sujet, ne serait-ce qu'en raison de la grande difficulté à s'entretenir directement et immédiatement avec les protagonistes. Lorsque la danse atteint son paroxysme, lorsque les participants sont possédés par elle, au besoin à l'aide d'alcool ou de drogues diverses, toute distanciation volontaire se trouve de fait abolie. On peut considérer qu'il y a alors (au moins en principe) une sorte de retour à l'animalité ⁶². On en trouve des traces très sensibles dans le thème de « la fête qui tourne mal », et là encore, les Grecs avec le mythe des Bacchantes illustrent

62 Il semblerait qu'il s'agisse plutôt d'une sorte de « *simulacre sauvage* » de celle-ci...

assez bien ce phénomène. La folie meurtrière envahit les participants au point qu'ils ne simulent plus, mais qu'ils exécutent réellement des actions violentes (massacre et lapidation par exemple). **Henri Jeanmaire** dans son « *Histoire du culte de Bacchus* »⁶³ analyse fort bien les mécanismes de possession pendant la fête, tandis qu'**Elias Canetti** a parfaitement senti dans « *Masse et puissance* »⁶⁴ que la collectivité regroupée, soudée dans une unanimité souvent « violente » est quasiment indispensable à l'établissement et à l'efficacité redoutable de cette barrière anti-distançiatrice. De son côté, **Mircea Eliade**, quand il étudie les différents phénomènes de transe ne nous apporte pas de contradiction entre ses observations et nos modèle descriptif.

Nos analyses précédentes peuvent-elles rendre compte des phénomènes mis en jeu dans la fête qui « *tourne mal* », et plus précisément, qu'en est-il de notre concept central d'auto-distançiation immanente. S'il y a identification totale ou possession, un premier survol devrait nous signifier une fin de non-recevoir brutale pour notre concept puisqu'il se trouve qu'il ne peut s'appliquer valablement à une situation humaine « courante ». Mais cette interprétation ne serait effectivement qu'un premier survol lointain laissant dans l'ombre une caractéristique essentielle. Lorsque nous avons établi la force de

63 Paris, Payot, 1964.

64 Elias CANETTI, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966. Canetti écrit : « *La masse a besoin d'une direction (...) identique pour tous.* » (p. 28).

l'auto-distançiation immanente, nous avons signalé aussitôt que celle-ci dépendait de la médiation existante dans la situation de création/communication.

Il est temps de préciser ce point en avançant en corollaire ceci : pour que cette auto-distançiation immanente puisse se mettre en œuvre, la création/communication doit atteindre un certain seuil de médiation (le fait de savoir si celle-ci est consciente ou inconsciente ne nous semble ici d'aucune pertinence). C'est dans la médiation et dans son stade « supérieur » de médiatisation (par un média distinct des médias « naturels » ou homomorphes) que résident les capacités d'excitation ou de mise en œuvre de cette distançiation, dans sa manifestation volontaire. Nous pourrions presque en administrer une preuve *a contrario* en rappelant cette évidence qu'**au moment où la possession commence, la double médiation prend fin**. C'est à ce moment crucial où le danseur n'est plus lui, mais déjà l'autre (un autre indéterminé, ou une partie de lui-même si l'on songe aux interprétations psychanalytiques) qu'il ne *médie* plus sa création puisqu'il EST cet autre (ou son double ?...). Il n'a plus conscience de son *lui-même d'avant* et n'a pas encore conscience (s'il l'a jamais) de son nouveau *lui-même d'après*. Dès lors que son activité n'est plus médiée puisqu'il « colle à la peau de son personnage » en s'y identifiant totalement au point de n'avoir plus conscience de ce qu'il était avant, il ne peut pas se distancier une seconde de ce qu'il est ou croit être. On comprend alors mieux que pour que l'auto-distançiation immanente entre en action, il faut qu'elle dispose

d'un *terrain* minimum sur lequel elle puisse s'exercer, et ce terrain ne peut être que la médiation que l'individu exerce sur toutes ses créations personnelles. S'il n'est plus en état de médier, parce qu'il est entièrement « possédé » (quelle que soit l'agent de cette possession), la distanciation n'a pas d'espace et donc lieu d'apparaître. Et c'est évidemment cette non-apparition qui peut faire croire, momentanément, à l'inexistence de l'ADI.

Grâce à la tragédie grecque, à la danse, à la fête et aux interrogations fondamentales qu'elles nous ont apportées, nous venons d'avancer dans la tentative de cartographie de la distanciation. En découvrant que l'auto-distanciation immanente ne peut s'exercer que s'il (pré)-existe une médiation interne à la création individuelle, nous renforçons par la même occasion l'importance de son rôle « moderne » au sein d'une société dans laquelle les processus de médiation personnelle (production de discours ou d'opinions) sont de plus en plus dépendants et/ou calqués sur les processus de médiation sociétale (ce que l'on nomme si souvent la « civilisation des médias »). Il nous faut à présent opérer un détour par la cybernétique avant de parvenir à la genèse de la distanciation.

.M1.7.4. La médiation intra-personnelle et son modèle cybernétique
--

.M2.7.4.1. La médiation intra-

*personnelle s'exerce sur chacune
de nos actions*

Elle constitue une des premières et principales traces du « génie humain », de ce qui nous séparerait radicalement de l'état d'animalité. A partir du moment où l'espèce humaine est capable d'apprendre et de transmettre ses apprentissages à ses descendants, il faut bien que devant chaque situation nouvelle, chaque « problème », nous cherchions dans notre répertoire (inné et/ou acquis, la question n'a pas d'importance ici) quoi répondre. Le jeu permanent entre ces **stimuli** et notre **stock conceptuel et manuel** *constitue justement ce que nous appelons la médiation* immédiatement antérieure à la création verbale, gestuelle, iconique ou autre. Dans cette hypothèse, c'est parce que nous médions que nous nous comportons « intelligemment ». On pourrait presque s'avancer jusqu'à affirmer que les différences de comportement plus ou moins « intelligent » (en laissant de côté leur mesure et évaluation...) tiennent sans doute à la plus ou moins grande qualité (en termes de performance) de la médiation.

.M3.1. Un modèle cybernétique ?

En empruntant momentanément quelques résultats récents de sciences de la cognition, on pourrait presque comparer (toutes choses différentes par ailleurs) le schéma que nous exposons ici avec les schémas utilisés par certains cognitivistes.

Pour eux, **l'intelligence artificielle** doit avant tout permettre de découvrir et d'emprunter des parcours cognitifs imprévus. A cet effet, les recherches consistent à trouver les meilleurs algorithmes permettant de relier des bases de faits à des bases de connaissances au moyen de procédures d'inférence (de différents ordres ou degrés). C'est ainsi que sont fabriqués des **systèmes experts** dans des domaines totalement divers, mais toujours spécialisés à une tranche (fine à très fine) de la connaissance.

Si l'on accepte de reprendre ce schéma conceptuel, on va pouvoir reconstruire assez facilement notre démonstration du rôle fondamental de la médiation intra-personnelle (et partant de la distanciation).

Il est trivial de rappeler que l'individu doit réagir sans cesse aux sollicitations de son environnement, parfois pour seulement se maintenir en vie ou procréer, le reste du temps pour satisfaire ses besoins « vitaux ». Si l'on veut bien assimiler cette collection de stimuli incessants à la base des faits des cogniticiens, on remarquera qu'il s'agit de faits de nature plus ou moins complexes, depuis les faits bruts jusqu'aux événements les plus sophistiqués de notre société. Cette base des faits est donc sans cesse réalimentée, ce qui suppose qu'elle soit sans cesse *vidangée*⁶⁵ (à moins que sa capacité ne soit quasi-infinie). Nous allons voir ce que deviennent certains de ces faits, ceux qui apparaissent ou sont ressentis comme les plus « marquants ».

65 Au sens de la *vidange* (ou de la purge) d'une mémoire électronique, c'est-à-dire de son effacement définitif et complet.

Pour réagir à ces stimuli ou à ces « problèmes », l'individu leur présente naturellement des « réponses » ou bien, dans certains cas, les ignore.

Pour réagir, il doit puiser dans ses connaissances (innées ou acquises, ce qui reste encore indéterminant pour le moment). Si nous considérons que l'ensemble de son savoir peut s'assimiler à une méga-base de connaissances, pour boucler notre boucle, il ne nous reste plus qu'à rechercher comment les connaissances et les faits sont reliés les uns aux autres, pour le meilleur ou pour le pire. Pour le cogniticien, nous l'avons déjà dit, c'est le **moteur d'inférences**⁶⁶ qui remplit cette fonction, c'est-à-dire de l'ensembles des procédures mentales permettant de relier les faits aux connaissances déjà connues, d'en déduire (inférer) une « solution » appropriée au problème et d'intégrer s'il y a lieu, non pas le nouveau fait brut traité, mais la *procédure* nouvelle qu'il mise en œuvre pour le traiter. Selon le degré de complexité des bases de faits et de connaissances, les inférences devront balayer des corpus de plus en plus denses et ramifiés. C'est le cœur des recherches actuelles en « intelligence artificielle », lesquelles nécessitent des moyens de calcul informatique très puissants pour pouvoir essayer (inférer) un nombre très élevé de relations entre les faits et des connaissances organisées de manière dynamiquement hiérarchisée ou hétérarchisés en réseaux sémantiques⁶⁷.

66 Pour des détails techniques, voir les deux mini-systèmes-experts proposés aux chapitres 10 et 17 ainsi que les annexes T-4, E-14, E-15, E-28, E-29.

67 On en a un très bon exemple dans l'ouvrage de Douglas HOFSTADTER, *Gödel, Escher et Bach*, Paris, InterEditions, 1986, p. 415.

Pour achever notre parallèle cybernétique, nous assimilerons ces moteurs d'inférences chargés de relier des bases de faits à des bases de connaissance à la médiation dont nous faisons état dans cette section. Ce détour par la science de la cognition nous permet de poser peut-être plus clairement un principe de base selon lequel la **médiation** entre des faits et des connaissances (de quelque domaine que ce soit) **est absolument indispensable au fonctionnement même de la pensée humaine**. Nous pourrions même aller plus loin en affirmant qu'elle est vitale (au sens d'un instinct de vie) pour que les réactions appropriées et *rapides* soient trouvées aux stimuli défavorables.

Le fait que nous préférions conserver le vocable de « *médiation* » plutôt que d'employer celui d'« *inférence* » (a priori bien adapté) tient justement au fait que nous ne voulons pas prendre le risque de réduire le fonctionnement mental à un unique processus cybernétique copiable ou « *clonable* ». L'être humain ne fait évidemment pas qu'inférer, il médie sans cesse ses connaissances au contact des faits qui l'assaillent. Si son savoir n'était pas médié, il ne pourrait réagir à son environnement et disparaîtrait. C'est en ce sens que pour nous, la médiation intrapersonnelle (parce qu'elle concerne le *res-cogitans*) est absolument vitale. Et c'est à partir de cette médiation que peut se développer à son tour la distanciation indispensable à une vie en société.

.M3.2. Médiation et médiatisation

Quant à la **médiatisation** (qui constitue pour nous un stade plus complexe d'inter-relations de toutes nature empruntant des canaux de communication/création non traditionnels ⁶⁸), il apparaît correct de penser que vis-à-vis d'elle, cette analyse demeure parfaitement valable et se trouve même renforcée dans ses aspects les plus fonctionnels. Ce qui aura pu être établi pour la médiation auto-personnelle (nous pouvons aussi la nommer ainsi en ce sens qu'elle se déclenche seule, en fonction de la rotation continue du modèle dipolaire) aura toutes les chances de s'appliquer pour la médiatisation qui va mettre en œuvre des médias « externes » ou hétéromorphes alors que la médiation ne concerne que nos médias « internes » ou homomorphes, c'est-à-dire nos processus de production de sens et de relations.

.M2.7.4.2. La médiation intra-personnelle reste le plus souvent enfouie dans l'inconscient

On commencera par remarquer qu'elle fait justement le pont entre les stimuli extérieurs et les outils « intellectuels » (de l'intellect) dont nous disposons pour « *bricoler* » notre environnement (au sens de Lévi-Strauss). Pour mieux expliciter ce point, reprenons un instant la vieille thèse selon laquelle les animaux ne réagissent qu'à leurs « *instincts* ». Il convient en préalable de préciser sur quel terrain anthropologique nous nous

68 Conformément aux hypothèses générales exposées au chapitre 1.

situations et il nous semble utile de rappeler comment **André Leroi-Gourhan** exprime les différences entre instinct et intelligence :

«... Il s'agit donc plus d'une question d'appareillage nerveux que de la présence d'une vertu propre à la condition animale. Plus précisément, le système nerveux [de l'homme] n'est pas une machine à fabriquer de l'instinct mais à répondre aux sollicitations internes et externes en **construisant des programmes**. » ⁶⁹.

Il s'agit presque d'une vision presque pré-cybernétique (sans qu'il soit pour autant question de ranger cet ouvrage dans cette catégorie). Ce que Leroi-Gourhan nomme des « *programmes* » correspond assez exactement à ce que nous décrivions plus haut comme une médiation ou un « empilement » (au sens informatique), ou une encore une hiérarchie dynamique ⁷⁰ d'inférences. Il nous semble bien que c'est de ce côté qu'il faut chercher la *différence spécifique de l'homo sapiens*. En poursuivant la lecture, on trouve même une indication précieuse sur ce que nous avons nommé le passage à l'inter-personnel, ou en première approximation au niveau groupal, préluant lui-même au sociétal, laquelle nous conforte dans notre approche « informaticienne » de la question :

69 André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 13, sqq. C'est nous qui soulignons.

70 C'est-à-dire non figée dans le temps et capable d'évoluer « **en temps réel** » (autre concept issu de l'informatique, cf. l'annexe C-7).

«... les possibilités de confrontation et de libération de l'individu reposent sur une mémoire virtuelle dont tout le contenu appartient à la société. » ⁷¹.

A ce point de notre analyse, il apparaît que le « mode de fonctionnement intellectuel » des animaux ne saurait présenter la moindre médiation puisqu'il n'ont pas d'outils nouveaux à utiliser d'une génération à l'autre et qui seraient transmis grâce à la « *mémoire virtuelle* » définie par Leroi-Gourhan (en termes encore plus directement informatiques, nous aurions envie de parler de « *mémoire vive...* »).

« ... ses opérations [de la mémoire virtuelle] semblent préconçues par le fait qu'elle n'admet qu'un choix minime dans les réponses (...). Son contenu appartient à la société. » ⁷².

Les animaux réagissent sans médiation intra-personnelle et à ce titre, ils ne sauraient connaître la moindre auto-distanciation immanente.

Examinons un instant ce que devient notre thèse si l'on réfute cette idée que l'on pourrait qualifier de mécaniciste et de « cartésienne » des animaux incapables de médier (et donc de médiatiser) leurs « connaissances ». Il n'est guère difficile de montrer que notre analyse conserve toute sa fécondité. En effet,

71 André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes.*, op. cit., p. 23.

72 Idem, p. 15 et p. 23.

si l'on suppose qu'ils sont capables d'apprendre, ils doivent alors intra-médiatiser leur savoir pour le rendre opératoire dans des situations non stéréotypées (au sens propre), car une connaissance brute ne sert à rien..., ce qui nous ramène alors immanquablement aux processus mis en jeu chez le « *phénomène humain* » (au sens teilhardien), ou l'« *homo cogitans* » cartésien.

On peut examiner cette question sous un angle plus classique et mieux connu en faisant coïncider ces capacités intra-médiatisatrices avec les capacités de symbolisation ou d'expression au moyen de langages articulés, qui manquent l'une comme l'autre aux animaux, y compris aux « sociétés » d'insectes.

« Les chaînes techniques et verbales relèvent de la même aptitude à extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité » ⁷³.

Cette aptitude constitue le propre de l'homme. Lui seul apparaît capable de créer spontanément des « **mythogrammes** », c'est-à-dire des « *assemblages significatifs de symboles* » ⁷⁴.

.M1.7.5. La rencontre des médiations intra et inter-personnelles et la genèse de la distanciation

73 Ibidem, p. 210.

74 Ibidem, p. 72.

Il existe naturellement d'autres types de médiation que la médiation intra-personnelle ⁷⁵, nous n'en examinerons pas ici toutes les (nombreuses) variantes et nous nous contenterons de repérer celles qui appartiennent plus directement à notre champ.

La **médiation inter-personnelle** est la plus immédiatement repérable. On peut même considérer que c'est dans sa sphère que se situent les premières découvertes de ce qu'il est convenu d'appeler la « socialisation des apprentissages ». Elle vient en complément (sûrement dialectique) de la médiation intra-personnelle et prend son relais pour tout ce qui concerne les aspects les plus directement communicatoires. Elle se caractérise par le fait que les processus d'inférence sont plus directement orientés vers la fonction de communication. On remarquera que nous retrouvons à cette occasion notre dipôle « **fonction de création et fonction de communication** ». La première de ces fonctions s'apparentant de préférence à la médiation intra-personnelle, la seconde à l'inter-personnelle. Pour préciser davantage cette dernière, nous pourrions dire qu'elle concerne plutôt les processus fondamentaux engagés dans l'échange avec autrui « à propos de... ». On aura reconnu que sa manifestation principale est naturellement le **langage**, puisque c'est en grande partie grâce à lui que nous sommes capables « *d'exercer notre pensée sur le monde* ». La médiation langagière constitue le

75 Cf. notre typologie générale du chapitre 6.

seuil qualitatif qui nous différencie « définitivement » de l'animalité. A ce titre, il n'est donc pas étonnant que nous la rencontrions à ce point de notre analyse. Parce qu'il relie des faits à des connaissances, et réciproquement, le langage constitue bien, par essence, une médiation entre ces faits bruts et ces connaissances en instance d'être organisées. Et parce qu'il s'adresse à d'autres que soi-même, sauf dans le cas de la conversation intérieure ou du soliloque, il représente *aussi* cette médiation inter-personnelle dont nous revendiquons l'existence fonctionnelle.

Un examen attentif des situations de langage va même nous montrer qu'il a un rôle encore plus important.

De par sa double capacité à décrire et à induire, le langage se trouve à l'intersection privilégiée des médiations intra- et inter-personnelles. Il appartient encore à la batterie intra- personnelle quand il permet de nommer, de penser, de créer des concepts (de ce point de vue, nous rejoignons les analyses selon lesquelles, c'est parfois le mot qui induit le concept ⁷⁶), mais simultanément, il se manifeste déjà de manière inter- personnelle dès qu'il s'agit de rendre ces concepts fonctionnels ou opératoires. Sans sa dimension externe (fonction de communication), le langage resterait pure spéculation dans la sphère de l'idéal ; sans sa dimension interne (fonction de création), il demeurerait un simple répertoire de signes univoques, tels que les mammifères évolués (notamment les

76 Non pas qui le crée ex-nihilo mais qui l'introduit dans l'esprit de certains sujets.

primates, mais d'autres aussi) les pratiquent en restant dans la sphère de ce que nous osons tout juste nommer celle du « matériel ».

Ainsi, il apparaît plus clairement que l'importance fondamentale du langage dans les processus d'hominisation tient peut-être à cette « rencontre » (exceptionnelle ?!) entre la médiation intra-personnelle et la médiation inter-personnelle.

Il reste enfin à s'interroger sur la genèse de la distanciation. Si l'on veut bien admettre nos hypothèses précédentes et les débuts de démonstration que nous avons tenté d'y apporter, le pointage de l'émergence de la distanciation ne devrait pas poser de trop grosses difficultés théoriques.

Face à des stimuli extérieurs pressants, remplissant tour à tour sa « base de faits », l'être humain cherche à y apporter des réponses appropriées en puisant des « solutions » dans sa « *base de connaissances* ». Nous avons vu que la relation d'inférence entre les faits et les connaissances, susceptible de transformer ces faits bruts en faits organisés, voire en connaissances nouvelles, résidait d'abord dans la médiation intra-personnelle, elle-même reliée à la fonction de création de ces faits et de ces connaissances, et ensuite dans la médiation interpersonnelle, dont la manifestation la plus originale, la plus sensible et la plus fondamentale est justement le langage humain dans ses manifestations symboliques. De très nombreux auteurs l'ont constaté, pas toujours de manière très scientifique ou assurée. Nous nous contenterons de citer **L. von Bertalanffy**, assez

révélateur de cette tendance :

« Le symbolisme, pourrait-on dire est l'étincelle divine qui distingue ce pauvre spécimen qu'est l'homme de l'animal le plus parfaitement adapté... » ⁷⁷.

Le langage symbolique est donc pure médiation. Mais cette médiation tire sa puissance de renouvellement (ou de « **bi-sociation** » selon A. Kœstler, dans *Le cri d'Archimède* ⁷⁸) du fait qu'elle n'est pas purement automatique et déterminée, comme le serait un système expert idéal, ce qui fait qu'aucune analyse purement cybernétique ne peut espérer la décrire et la paramétrer totalement. Cette puissance de renouvellement qui caractérise l'intelligence humaine ⁷⁹ ne peut trouver sa source dans une médiation im-médiate, non médiée elle-même, trop objectale. Il faut un cran supérieur de médiation, une sorte de *médiation de l'inférence*, ou en d'autres termes une **auto-médiation de la médiation**, c'est-à-dire en fin de compte une **distanciation de la médiation** ⁸⁰.

Sans vouloir faire dire aux textes plus qu'ils ne signifient, nous pouvons alors tenter de réinterpréter rapidement la comparaison d'André Leroi-Gourhan à propos de la genèse de

77 L. VON BERTALANFFY, *Des robots, des esprits et des hommes*, New-York 1967, Paris, ESF, 1982, p. 49.

78 New-York 1964, Paris, Calmann-Lévy, 1965.

79 Telle que l'on en trouve une récente défense et illustration dans l'ouvrage de Pierre LÉVY, *La machine Univers*, Paris, La Découverte, 1987.

80 Nous retrouvons en partie le « *retour réflexif* » des Classiques, sur lequel nous reviendrons au chapitre 10.

l'art figuratif grâce à la puissance du « *pouvoir symbolisant* »⁸¹.

« L'art figuratif est transposition symbolique et non calque de la réalité, c'est-à-dire qu'il y a entre le tracé dans lequel on admet de voir un bison et le bison lui-même *la distance qui existe entre le mot et l'outil* »⁸².

Interrogeons-nous sur la raison pour laquelle Leroi-Gourhan parle ici d'une « *distance entre le mot et l'outil* ». Un premier examen pourrait faire croire qu'en parlant d'outil, il veut simplement faire allusion à l'objet réel, c'est-à-dire le bison, ce qui donnerait une interprétation cohérente :

« L'art figuratif est transposition symbolique et non calque de la réalité, c'est-à-dire qu'il y a entre le tracé dans lequel on admet de voir un bison et le bison lui-même *la distance qui existe entre le mot et la chose* ».

Nous y verrions alors une sorte de **primo-médiation** que le mot ou l'outil (de traçage) feraient subir à la réalité. Dans cette hypothèse, la présence du mot « outil » pourrait se réduire à un simple lapsus cateri, le mot « chose », ou « objet » ou n'importe quel synonyme assez proche traduisant plus précisément la pensée de l'auteur (voir en annexe C-8 la citation in extenso des pages 265 et 266). Un examen plus serré va nous permettre de comprendre qu'il ne s'agit sûrement pas d'un lapsus tout en affinant le mécanisme d'auto-distançiation de la médiation que

81 L. VON BERTALANFFY, *Des robots, des esprits et des hommes.*, op. cit., p. 11.

82 In *Le geste et la parole. Technique et langage*, op. cit., p. 266 (c'est nous qui soulignons).

nous avons cru déceler plus haut.

Rappelons tout d'abord que pour Leroi-Gourhan, la technique et le langage, les objets techniques et les mots sont apparus de manière synchrone et sûrement dialectique, grâce à un même mécanisme de traitement de la réalité :

« Les chaînes techniques et verbales relèvent de la même aptitude à extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité »⁸³.

Si l'on suit cette hypothèse, on retrouve bien que les mots et les outils sont les instruments de la primo-médiation que nous avons postulée sous le nom d'ADI. Celle-ci n'est évidemment pas spécifiquement humaine, les animaux usent d'un répertoire de quelques « mots » pour communiquer des messages stéréotypés et vraisemblablement totalement fonctionnels ; ils utilisent de même quelques outils pour des tâches tout autant fonctionnelles et stéréotypées. A ce stade, la *distance* entre les mots ou les outils et les choses ne peut être que réduite et faiblement opératoire. Les premières (re)-présentations de bisons, effectués avec des mots **ET** des outils ne débouchent sûrement pas telles quelles sur les images symboliques, caractéristiques de l'espèce humaine. Il faut nécessairement qu'entre en jeu un autre mécanisme, nettement différenciateur. En première analyse, on peut le décrire en termes philosophiques ou logiques simples à l'aide du célèbre « *le tout*

83 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 210.

est supérieur à la somme des parties » : pour que les mots se mettent à signifier quelque chose de plus qu'un simple code représentatif, il faut qu'ils s'assemblent en unités de plus en plus complexes, susceptibles d'accompagner (ou de conduire) la pensée. Ce sera naturellement le langage humain.

Avec les outils, la démonstration serait presque équivalente, à la condition de « remplacer » le langage par l'ensemble des (re)-présentations qu'ils permettent de fabriquer (image d'un bison sur les murs de Lascaux, ou dans le domaine auditif, le « son direct » de nos bruitages modernes), en d'autres termes, tout ce que dans un domaine plus concret (mais pas forcément plus vital) on nommerait la technique. Nous retrouvons là la dialectique fondamentale de Leroi-Gourhan entre le geste/outil et la parole ou la technique et le langage.

L'ensemble des (re)-présentations amorcées par l'emploi incessant et conjugué des outils et des mots et élargies par la technique et le langage se trouverait donc à la source du phénomène de symbolisation, ce que d'autres auteurs, comme **V. Chklovski** dans des champs très éloignés de la paléontologie ont également exprimé en donnant comme but à l'art d'être :

« *sensation de l'objet plutôt que reconnaissance* »⁸⁴.

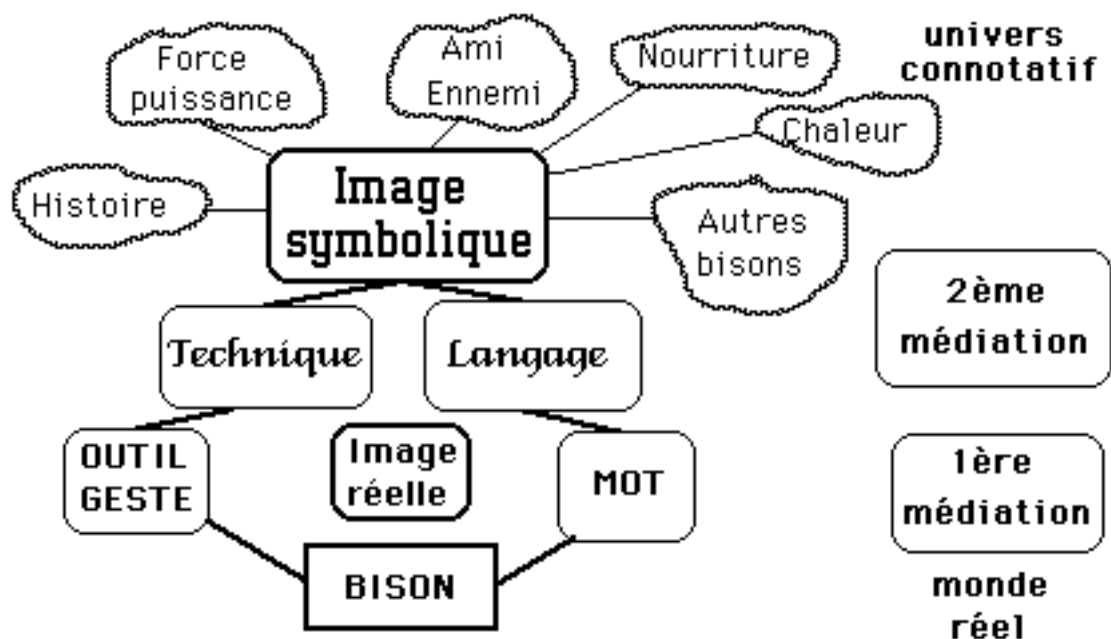
Cette symbolisation spécifique de l'*homo sapiens* qui suivrait

84 Cité par Herbert MARCUSE in *Vers la libération*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 57.

la primo-médiation des mots et des outils (ou des gestes) grâce à l'instauration et au développement quasi-infini de mécanismes langagiers et techniques ne serait autre que la deuxième étape de la médiation, médiant elle-même la primo-médiation, et c'est justement à ce point ce que nous avons localisé la source de l'auto-distanciation immanente.

C'est ce qu'illustre le schéma suivant :

.M9. **Figure 7.4.** Les deux médiations. Le passage du monde réel à l'univers connotatif :



Sur cette figure, nous avons représenté les deux médiations dont nous avons fait état plus haut. La **première médiation** s'enclenche à partir du bison (ou de son « image réelle »⁸⁵).

85 Nous pourrions dire sous forme de boutade : par la fenêtre de la caverne ou par

Elle se caractérise par un mot et/ou un outil ou un geste (par exemple pour le chasser ou le dépecer). Conformément aux hypothèses de Leroi-Gourhan, le mot, associé avec d'autres dans des chaînes de plus en plus longues et complexes enrichit (*implémente* en langage informatique) le langage en cours de constitution. De même, le geste et l'outil, en se combinant selon des schèmes de plus en plus imbriqués développent progressivement la technique.

Selon nous, c'est à ce moment que s'enclenche la **seconde médiation** qui, à partir du langage et de la technique (par exemple de représentation) va amener au développement d'images symboliques de plus en plus complexes et ramifiées, fonctionnant entre elles par associations (d'idées). Ce que nous avons représenté par quelques indicateurs sémantiques simples, couplés ou non couplés (ami/ennemi, force/puissance, nourriture, etc.).

On passe ainsi du monde « *réel* » directement sensible à l'univers connotatif en soulignant le fait que cette seconde médiation « fondatrice » du symbolisme humain s'appuie sur la **technique** et le **langage**, non-spécifiquement humains, au moins dans leurs acceptions les plus larges. Naturellement, ainsi que nous allons le voir par la suite, ce schéma devrait montrer l'interaction incessante (presque auto-référente) entre le réel et le symbolique.

l'écran de la télévision... En fait, nous signalons ici le concept d'image « réelle » pour « annoncer » le futur contexte, radicalement différent que pourront charrier les **hypermédias** (cf. supra)

Si nous avons repris ici l'exemple du bison, cher à Leroi-Gourhan, il est évident que l'on peut l'appliquer sur d'autres « objets » vivants. Le passage du « monde réel » commun à tous les êtres animés à l'univers symbolique et connotatif spécifique de l'espèce humaine s'effectue par les *deux médiations consécutives* que nous avons indiquées. La première nous est commune avec les animaux (évolués), les mots et les outils ou les gestes en sont les manifestations les plus sensibles. La seconde, qui médie elle-même la première est aussi l'auto-distanCIation immanente que nous avons postulée. Le langage prend le relais des mots comme la technique celui des outils ou des gestes pour nous permettre de construire un univers symbolique dans lequel nous savons que nous pensons. Lorsque nous nous pencherons sur la distanCIation médiatique, nous retrouverons cette même gradation avec comme différence essentielle qu'il s'agira de médiations successives portant de plus en plus sur des simulacres du réel, d'où notre terminologie nous amenant à différencier pour plus de clarté l'action de « **médier** » (sans appareil, sans technique, sans artifice) de celle de « **médiatiser** » (avec des techniques ou des artifices divers) la réalité où même dans les stades les plus complexes les représentations de celle-ci.

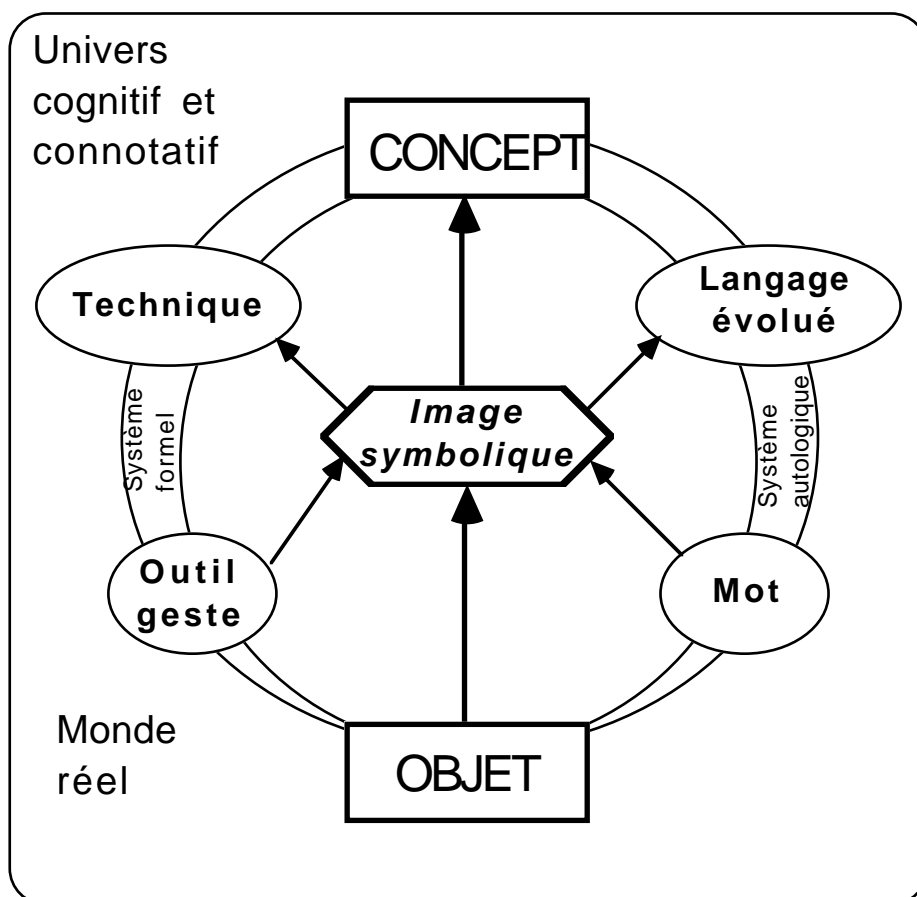
Il reste enfin à réinterpréter ce qu'une lecture hâtive aurait pu faire prendre pour un lapsus de Leroi-Gourhan (quand il parle d'« outil » à la place d'« objet »).

Nous venons de découvrir la genèse de notre concept de

distanciation. Il reste à vérifier cette thèse sur des exemples ou des études en nombre suffisant.

.M2.7.5.1. De l'objet au concept

.M9.Figure 7.5. Objets et concepts :



Cette figure reprend l'analyse développée ci-dessus et montre le passage de l'**objet** au **concept** (par exemple un de ceux indiqués à la figure 7.4.), en différenciant les étapes *inférieures* de l'outil et du mot de celles de la technique et du langage, considérées comme *supérieures* et dont l'intersection est génératrice de l'image symbolique.

La taille de la boucle de récursivité indique approximativement l'ampleur du phénomène. On pourrait dire que l'objet

élargit son univers connotatif en « allant » vers le concept, mais que le concept le réduit en « retournant » à l'objet ⁸⁶.

Au centre du schéma, on trouve l'image symbolique, point de passage quasi-obligé entre l'objet et le concept. On pourra remarquer que nous avons placé des flèches indiquant d'autres « itinéraires » plus ou moins directs, ce qui peut conduire aux chaînes sémantiques suivantes :

- objet - image symbolique - concept
- o bjet - outil - technique - concept
- o bjet - outil - image symbolique - concept
- objet - outil - image symbolique - langage - concept
- objet - mot- langage - concept
- objet - mot- image symbolique - concept
- objet - mot- image symbolique - technique - concept

Nous n'avons indiqué ici que les chaînes « complètes » commençant par l'objet et aboutissant au concept. Pour être complets, il faudrait évidemment indiquer toutes les chaînes partielles, ainsi que leur symétriques (du concept à l'objet).

On verra également que les *systemes formels* se cantonnent plutôt sur la boucle **outil/geste-technique**, tandis que la boucle symétrique **mot-langage évolué** ⁸⁷ serait plutôt l'apanage des

86 La question consistant à se demander si tous les concepts ont été engendrés par des objets ne nous semble guère pertinente par rapport à notre analyse d'ensemble. En première approximation, nous serions tenté de répondre par l'affirmative, même si on ne voit plus bien la correspondance entre certains concepts et les objets qui auraient dû leur donner naissance. En fait il s'agit de phénomènes complexes, très lents et très longs sur lesquels, on ne peut que se livrer à des hypothèses.

87 L'épithète est là pour exclure de notre champ d'autres « langages » comme ceux des insectes par exemple.

systèmes « *autologiques* » (au sens de l'Intelligence Artificielle ⁸⁸).

La figure de la page suivante va apporter des précisions sur l'enchaînement des médiations et les phénomènes de distanciation.

88 C'est-à-dire des systèmes permettant de « *faire des sauts sémantiques et logiques* » ou de « *sortir du système* » (Minski, Hofstadter, op. cit.). Un système formel « classique », basé sur une approche exclusivement algorithmique ne pourra que « boucler » ses « raisonnements ». Il ne sera pas « capable » de produire une connaissance et encore moins une « idée » nouvelle. Au contraire, un système auto-logique devrait être en principe capable de produire des éléments nouveaux, en recourant par exemple à des raisonnements de type heuristique (ou plus simplement récurrent). C'est en ce sens qu'un système auto-logique peut générer des nouveaux raisonnements à partir des règles qui lui ont été données (on rejoint les systèmes experts classiques).

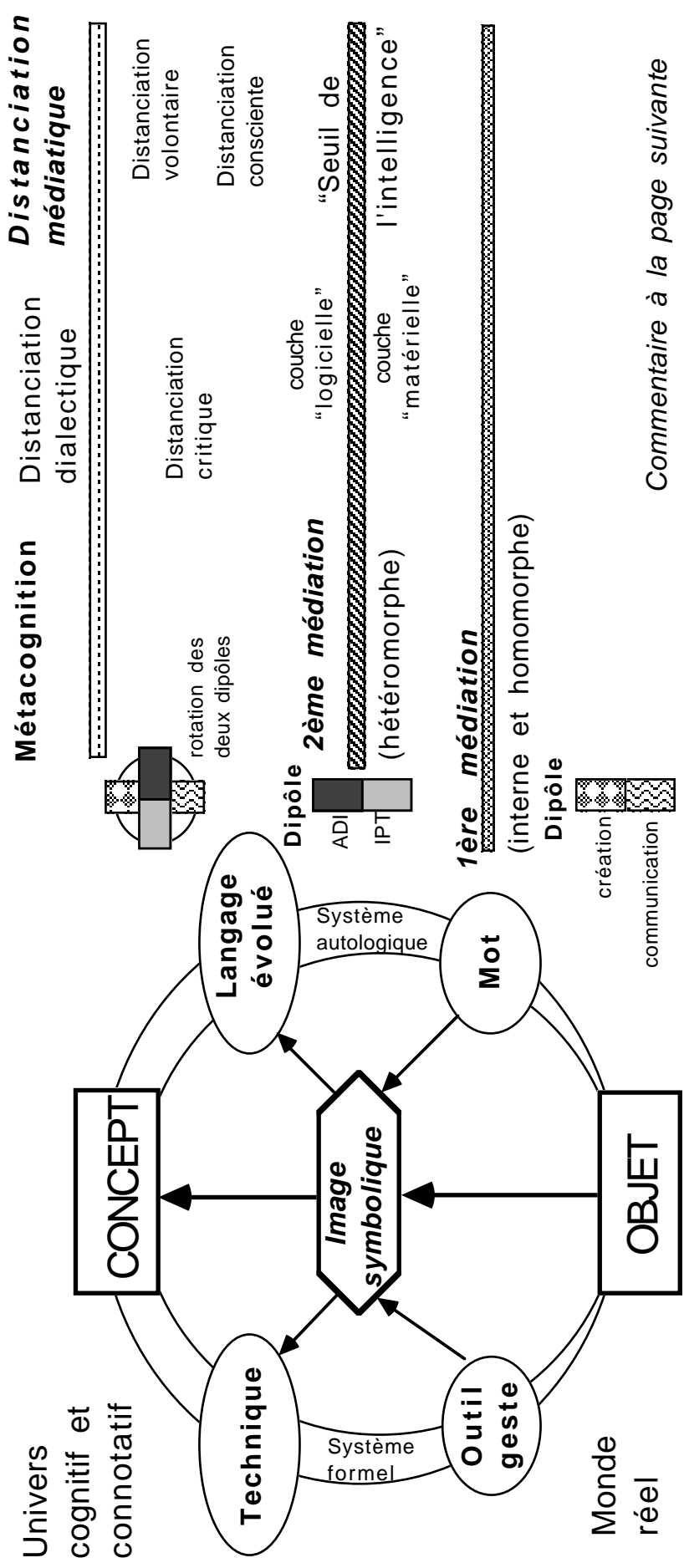
En fait, au niveau théorique, tout se complique avec la notion d'indécidabilité (conséquence élargie du théorème de Kurt Gödel). *Pour être parfait, un système auto-logique doit nécessairement être imparfait...* Ce qui pourrait vouloir dire que seule l'espèce humaine, parce qu'imparfaite (au sens formel) peut briser l'auto-référence stérile (ou « boucle sans fin comme la nomme Hofstadter) et être parfaite (au sens créateur). Comme on le voit, la notion d'auto-référence se situe au cœur de cette problématique, puisque c'est de sa « fécondité » ou de sa « stérilité » que dépendront les futures performances de l'intelligence artificielle. Voir en particulier l'explication que donne Hofstadter à propos de l'incomplétude (Théorème de Gödel) grâce à un dialogue entre « *Achille et la tortue* » (personnages empruntés à Lewis Carroll). Toute la scénette est basée sur un phonographe qui ne peut jamais être parfait (!)... Ou bien il reproduit parfaitement un disque dont les fréquences le détruisent (sa perfection le mène à l'« imperfection » de sa disparition : il est imparfait par excès de perfection). Ou bien il est trop imparfait pour bien diffuser le disque en question et s'auto-détruire, auquel cas il est imparfait par insuffisance. La perfection (et l'imperfection) sont autoréférentes.

.M2.7.5.2. *Objet, concept, médiation et distanciation*

La figure ci-après reprend le *système bouclé* de la figure 7.5 auquel nous avons adjoint les différents paliers de médiation.

La **première médiation** (qui fait passer de l'objet au mot et à l'outil ou au geste) est présentée comme *interne* et *homomorphe* (c'est-à-dire sans modification structurelle importante des objets). Elle se rapproche de ce que l'on a coutume d'appeler la « couche matérielle » des ordinateurs, le langage machine, une partie du système d'exploitation, etc., toutes choses que nous partageons avec les animaux..M9.Figure 7.6. Objets, concepts, médiations et distanciation

Figure 7.6. Objets, concepts, médiations et distanciation



Commentaire à la page suivante

La **seconde médiation**, ainsi que nous l'avons indiqué, voit apparaître les premières manifestations de la rotation du dipôle ADI/IPT. Elle pourrait évoquer la couche « logicielle » des ordinateurs, celle sur laquelle on réalise les applications (ou les programmes). Pour nous, cette seconde médiation constitue le seuil de l'intelligence (humaine), puisque justement la médiation de la médiation débouche sur la distanciation. C'est aussi pourquoi, nous avons rappelé qu'elle est de tendance hétéromorphe.

La distanciation peut naturellement être *consciente* (cas sûrement le plus fréquent ⁸⁹), mais aussi *volontaire* (conformément à nos hypothèses générales).

Les deux seuils de distanciation critique puis dialectique, réunis dans ce que nous nommons la distanciation médiatique figurent ici en clé de voûte de cette tentative de représentation.

Nous avons fait figurer (pour mémoire) la modélisation de la rotation conjointe de nos deux dipôles. Il est évident que celle-ci s'exerce en permanence, donc à chaque niveau de médiation, mais il nous apparut que la seconde médiation sollicitait davantage le second (ADI/IPT), en ce sens que c'est à ce niveau que le pôle **ADI** se trouve le plus souvent (ou le plus fortement activé). Il en est évidemment de même du pôle **IPT**. On

89 Nous avons pu commencer à le constater en évaluant les « taux de distanciation consciente » de quelques jeunes devant la télévision et les films de cinéma (cf. la citation de l'enquête INRP de 1987 à la fin de ce chapitre et l'annexe E-12).

pourrait en donner une grossière illustration en se posant la question suivante : « *Un animal peut-il se prendre pour un autre animal ?* ». De la même façon que l'ADI nous est apparue comme spécifiquement humaine, on peut considérer qu'il en va de même de l'IPT⁹⁰.

Nous avons fait figurer en haut de ce schéma et comme point d'aboutissement la métacognition. C'est avec elle que nous allons retrouver le champ des médias modernes.

A partir du moment où « *la fenêtre de la caverne est remplacée par un écran de télévision (!;)* », on peut se demander si des causes voisines vont ou non produire des effets voisins. En d'autres termes, la disponibilité dans un futur assez proche de médias transmettant des messages, des données ou des informations de plus en plus proches de la réalité (c'est-à-dire de manière de plus en plus homomorphe) risque de changer la relation au réel, voire de déréaliser celui-ci (nous avons déjà examiné ce point au chapitre 3). Même si les actuelles tentatives **d'hypermédias** apparaissent assez rudimentaires et loin de « *remplacer la réalité* », nous devons quand même nous interroger sur leur influence possible en fonction de nos hypothèses de départ.

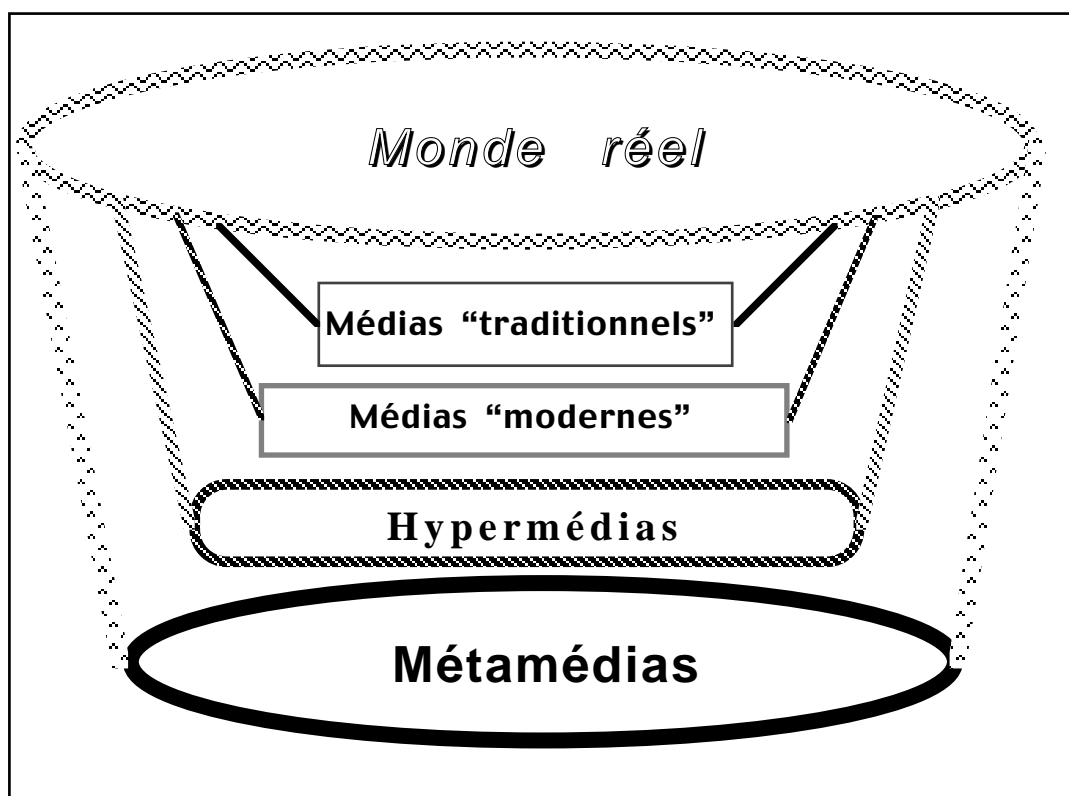
Commençons par préciser que la notion de **métamédia**⁹¹

90 Rappelons que des études plus complètes et plus fines devraient être menées pour vérifier/infirmes ces hypothèses.

91 Dans toute la suite, notre acception du terme n'aura rien à voir avec le sens qu'on lui prête parfois dans ... les médias. En particulier les discours sur la télévision qui

que nous allons utiliser ci-dessous reste du domaine de la science-fiction plutôt que de celui de la prospective scientifique et industrielle puisqu'avant d'en arriver aux métamédias, il faut que nous passions par le stade des **hypermédias**. La figure ci-après illustre cette hiérarchie des modes de transmission et de représentation du réel.

.M9. **Figure 7.7.** La hiérarchie des médias :



sont en eux-mêmes des *méta-discours* puisqu'il utilisent le média pour parler de lui. Il en est de même de nos explications techniques en annexe sur l'ordinateur Macintosh et ses logiciels écrites avec cet ordinateur. Là encore, on aura reconnu des traces d'autoréférence. Pour nous, un métamédia n'est pas nécessairement autoréférent aux autres médias.

Nous avons représenté très sommairement cette hiérarchie dans l'ordre de la ressemblance avec le réel ou de la perfection de l'artefact. Les tailles respectives donnent une première approximation de *fidélité*⁹² par rapport aux références réelles. Les métamédias constitueraient le stade ultime, le plus proche de la réalité (mais sûrement non homothétique à elle). Cette approximation ne tient pas compte de quantités de phénomènes annexes, avec au premier rang l'interactivité⁹³.

.M2.7.5.3. Du concept au métaconcept

Si nous revenons un instant sur les conclusions auxquelles nous sommes arrivé, nous pouvons dire qu'une fois que la distanciation a été enclenchée, les deux dipôles médiatiques dont nous avons postulé l'existence au chapitre 1 vont permettre de décrire l'ensemble des phénomènes d'émission/ réception dans

92 Sans que la notion de fidélité soit la plus intéressante pour l'usage du média en question. On l'a bien vu avec la **photographie**. Au début, on voulait des représentations les plus *exactes* possibles, et lorsque la technique a permis de s'en approcher, les photographes ont voulu *interpréter* le réel, le *travailler* avec des effets spéciaux, des filtres des sous-expositions, des déformations optiques etc. Hormis la photographie scientifique, on ne cherche plus nécessairement la fidélité. Ceci pourrait nous amener à considérer qu'il y a un moment où chaque média innovant se comporte ou est perçu comme un hypermédia, jusqu'à ce qu'il soit détrôné par un nouveau venu, ou bien tombe en *désuétude technique*.

93 Il a souvent été établi que la relation « chaleureuse » ou conviviale avec un ordinateur génère des phénomènes de personnification de celui-ci, alors que les machines en question étaient loin d'être des hypermédias et encore moins de métamédias. Nous mêmes, dans le cadre de l'enquête INRP de 1983, menée auprès de pré-adolescents et d'adolescents de 13 à 15 ans en avons établi quelques traces (cf. p. et annexe E-12).

un monde « moyennement » médiatisé (ou plutôt *médié* pour reprendre notre terminologie).

En fait, le monde dans lequel nous vivons est déjà fortement médiatisé (par l'audiovisuel, l'informatique et les réseaux télématiques), ce qui nous amène à nous demander comment notre modèle théorique va être capable de « *décrire* » la réalité médiatique. Nous formulerons plus précisément cette interrogation par les deux questions suivantes :

1. **Qu'en est-il de la médiatisation que nous avons définie au chapitre précédent ?**
2. **En quoi la distanciation est-elle un catalyseur de la cognition ?**

Comme nous l'avons montré, la médiatisation devrait normalement pouvoir être substituée à la médiation, mais il semble bien que l'on assiste à un changement d'échelle concomitant en matière de technique, de langage et de concept (nous allons l'examiner plus en détail dans la figure suivante).

En ce qui concerne la seconde question, nous reviendrons au parallèle avec la cybernétique et l'intelligence artificielle (IA).

La plupart des chercheurs en IA semblent converger sur au moins un point, pour nous hautement significatif : pour que les machines puissent devenir « intelligentes » (en partie au sens

humain ⁹⁴), il importe avant tout qu'elles soient capables de « *sortir du système* » (formel) et ce de façon heuristique et non plus algorithmique.

Nous avons relevé de nombreux « témoignages » chez différents auteurs ⁹⁵, mais nous nous contenterons de citer prioritairement **Douglas Hofstadter** :

«... La véritable intelligence dépend intimement d'une capacité d'appréhension globale de son environnement, c'est-à-dire d'une possibilité programmée de “**sortir du système**”, tout au moins, à peu près dans la mesure où nous avons, nous, cette possibilité. » ⁹⁶.

Hofstadter considère cette assertion si essentielle qu'il la reprend à de nombreuses reprises dans son livre :

« La sensation subjective de rouge provient du tourbillon d'auto-perception du cerveau... la longueur d'onde objective est la façon de voir les choses **en prenant du recul pour sortir du système** » ⁹⁷.

Cette capacité, spécifiquement humaine, que traquent les chercheurs en IA (Intelligence Artificielle) nous paraît bien être la distanciation que nous étudions dans cette thèse. Appliqués

94 Nous laisserons provisoirement de côté toutes les analyses ou supputations diverses concernant le devenir ou la philosophie de l'IA, non pertinentes à notre analyse présente.

95 Notamment pour une série d'articles (non publiés) sur l'IA.

96 Douglas HOFSTADTER, *Gödel, Escher et Bach*, op. cit., p. 763. C'est nous qui soulignons.

97 Idem, p. 801. C'est nous qui soulignons.

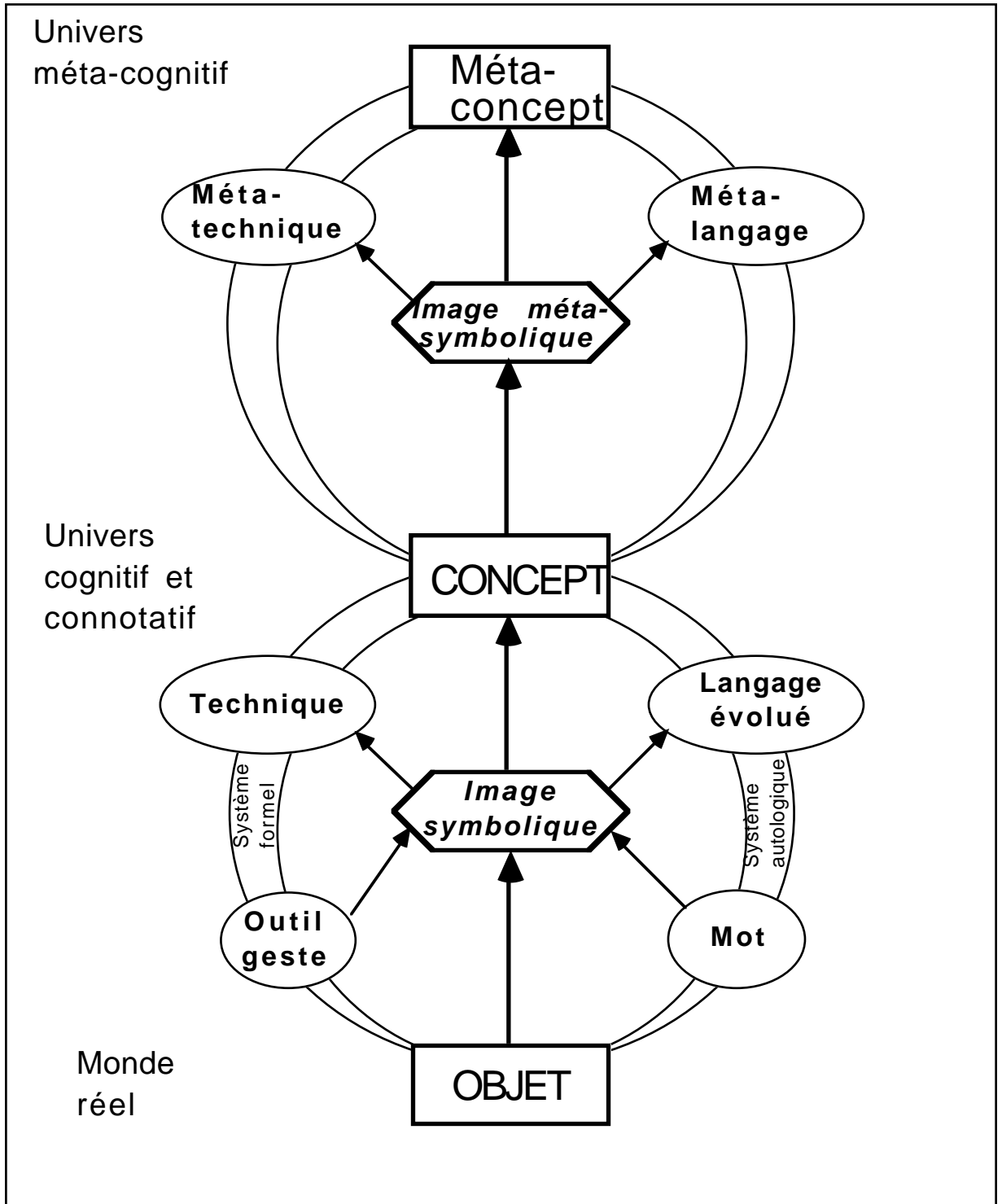
aux systèmes de communication interactifs complexes (ceux dans lesquels nous vivons), le « recul », la prise de distance, volontaire et consciente nous paraissent être les moyens intellectuels de maîtriser les médias actuels et les hypermédias futurs.

Nous pourrions même avancer que notre dipôle ADI/IPT offre peut-être une amorce d'argumentation pour les tenants de la non-réductibilité de l'être humain à des procédures informatiques (mêmes heuristiques ou carrément aléatoires). En effet, s'il est à peu près certain que le pôle ADI va pouvoir être simulé par des ordinateurs, on peut au moins se douter que *le pôle IPT va se révéler autrement plus coriace*. Que voudrait dire l'identification, la projection ou le transfert objectivés (danciés) pour une machine, même bardée de capteurs en tous genres ?

Nous laisserons-là cette discussion et reviendrons aux deux questions précédentes avec la figure suivante qui essaie de représenter la continuité du passage de la première boucle communicatoire allant de l'objet au concept, via *deux médiations successives* (« **double médiation** »), à une seconde boucle imbriquée sur la première, mais concernant le champ des médias modernes et des *hypermédias* (et d'un point de vue prospectif, les *métamédias*).

.M9.Figure 7.8. Objets, concepts et méta-concepts

Figure 7.8. Objets, concepts et méta-concepts



On voit que les concepts peuvent générer à leur tour des images symboliques (ce que les publicitaires utilisent intensivement), mais nous les appellerons des **images méta-symboliques** pour insister sur le caractère de leur formation : elles sont le fruit d'une *médiatisation* au contraire des images symboliques de la boucle inférieure qui sont plutôt les résultats de médiations. La grande différence tient moins à la perfection de l'artefact (dixit l'histoire de la photographie) qu'à la possibilité, pour le récepteur, d'agir à tout moment sur la (re)-présentation en cours grâce à une **interactivité** du deuxième, voire du troisième type (cf. chapitre 3).

De même que l'on a pu « observer » le passage de l'objet au concept via le mot, l'outil, le geste, l'image symbolique, la technique et le langage évolué, on peut s'attendre à ce que l'image métasymbolique (médiatisée **et** interactive) engendre à son tour un métalangage et une métatechnique faisant passer du concept au métaconcept, ce dernier étant alors conçu comme un traitement conscient (ou « intelligent » si l'on parle d'une machine) du concept de départ. C'est pourquoi, nous retrouvons à ce niveau la métacognition que nous signalions sur la figure 7.6.

En ayant répondu à la première question, cette analyse nous semble apporter des éléments de réponse significatifs à la seconde (« *En quoi la distanciation est-elle un catalyseur de la cognition ?* »), en ce sens que la réflexion (interactive) sur la cognition nécessite, pour s'enclencher, un certain niveau de

distanciation des médiatisations, ce qui nous fait retrouver la notion de « recul » ou de sortie du système énoncée plus haut à propos de l'intelligence artificielle.

En termes plus concrets (mais réducteurs), nous pourrions dire que les citoyens des « sociétés de communication », lorsqu'ils vont être confrontés à des hypermédias de plus en plus puissants et « réels », vont être amenés à développer (créer, recréer ou s'approprier) de nouveaux concepts induits par ces médias eux-mêmes ⁹⁸, *d'où le risque que leurs dipôles s'orientent prioritairement sur l'IPT* (notamment dans le cas, fréquent, d'hyperconsommation médiatique), avec toutes les conséquences de dépendances diverses qui pourraient s'en suivre ⁹⁹. D'où par conséquent la nécessité vitale de rééquilibrer la rotation de leurs dipôles vers l'ADI ¹⁰⁰, ce qui les amènera alors à connaître (ou exercer) une distanciation « *méta-symbolique* », se traduisant par une *métacognition*. En termes encore plus simples (c'est-à-dire encore plus réducteurs), on pourrait considérer que les hypermédias vont peut-être conduire leurs utilisateurs à réfléchir sur leurs modes de « pensée » ou de production de sens.

98 On retrouve le fameux « *medium is the message* » de Marshall MC LUHAN.

99 Depuis la « dépendance stupide », l'hébétude, le « nivellement intellectuel » et autres dangers souvent dénoncés par des auteurs de plus en plus nombreux (cf. chapitre 4), jusqu'aux sociétés huxleyennes, en passant par le « *socialisme culturel* », et la segmentation étanche des publics (chapitres 2 et 3, pp. 130, 143, 266).

100 Le fait de savoir si ce processus doit être « facilité », encouragé ou déclenché, ou bien s'il existe des phénomènes auto-régulateurs le déclenchant « au bon moment » n'a pas d'importance ici. L'une comme l'autre hypothèse aboutissant aux mêmes résultats.

Nous disposons aujourd'hui de quelques « témoins » de cette possible évolution avec les systèmes experts et les logiciels d'hypertexte.

Les systèmes experts obligent les experts à organiser leur connaissance en définissant celle-ci en atomes (des règles « simples») et en liens entre ces atomes. A chaque fois, il s'agit d'un énorme effort à fournir de *recul sur soi-même* (et sur ses compétences), d'où la présence d'« accoucheurs de savoirs » (les cognitiens) pour « assister » les experts dans la décomposition de leurs connaissances ¹⁰¹. En réfléchissant sur leur réflexions, les experts doivent s'engager dans une démarche de distanciation de leur savoir, ou plutôt de leurs actes cognitifs, ce que nous traduisons par le terme de *métacognition*.

Dans le cas de l'hypertexte, on se trouve en face de phénomènes de même nature avec comme différence essentielle le fait que l'« invitation métacognitive » ne s'adresse plus uniquement à des experts mais à tout le monde (ou presque). En effet, ce genre de logiciels oblige son utilisateur à réfléchir sans cesse sur les relations qu'il veut créer ou seulement souligner entre des éléments auparavant disjoints. Cet exercice intellectuel (intense) l'amène à exercer également (ou à

101 Les systèmes experts sont encore assez limités. Ils ne peuvent traiter que de segments réduits de la connaissance. On peut citer l'exemple du système mis au point par la société parisienne ACT pour la Compagnie des eaux et qui permet de déterminer la meilleure procédure de traitement des eaux usées en fonction des caractéristiques de pollution de celles-ci. On peut aussi citer le système mis au point pour la société Kodak à propos du phénomène de « dérive des couleurs » dans le traitement des pellicules *Kodachrome*, et nécessitant plus de 1000 règles (cf. annexe P-3 pour un autre exemple).

développer) ses capacités métacognitives.

Grâce à ses deux boucles successives (mais imbriquées), la figure 7.8. symbolise aussi la grande variété de chaînes sémantiques possibles entre les objets, les concepts et les méta-concepts. A celles qui ont été explicitées au sujet de la boucle inférieure, il faudrait ajouter celles qui leur sont « équivalentes » dans la boucle supérieure, ainsi que toutes celles qui décriraient les échanges entre les deux boucles.

Nous pourrions dire en résumé de la réponse à notre seconde question que la distanciation (consciente et volontaire) des images symboliques (et des concepts qui leur sont attachés) catalysent la (méta)-cognition vers ses aspects **déductifs et algorithmiques** dans le cas des systèmes experts, et vers ses aspects **associationnistes et interactionnistes** ¹⁰² dans le cas de l'hypertexte. Ce simple exemple montre la puissance (et la « portabilité ») de la modélisation dipolaire proposée ici.

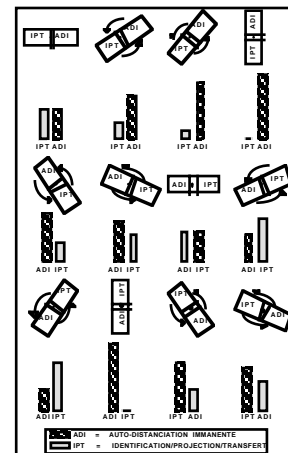
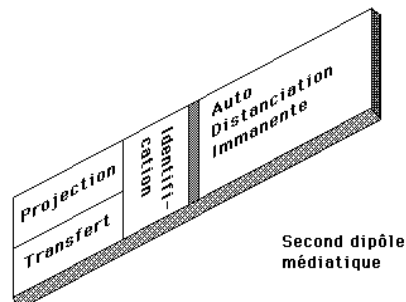
<p>.M1.7.6. Quelques déclencheurs ou inhibiteurs classiques de la distanciation</p>

102 Le débat entre ces deux tendances lourdes (modèle déductiviste et modèle orchestral ou associationniste) étant entendu au sens du célèbre « débat » de 1975 entre Jean PIAGET (soutenu par Marvin MINSKI et Seymour PAPERT) et Noam CHOMSKY (cf. *Théories du langage et de l'apprentissage*, organisé et recueilli par Massimo PIATELLI-PALMARINI, Paris, Seuil, coll. Points, 1979, notamment p. 438 et suivantes.

.M2.7.6.1. De la fonctionnalité du modèle dipolaire

Par sa nature même, notre dipôle ADI/IPT rend compte de la dialectique existant entre la distanciation et l'identification/projection/transfert. En effet, lorsque l'une augmente, l'autre diminue simultanément, ainsi que nous l'avons montré dans les figures 1.1. et 1.2, rappelées ci-dessous :

Rappel des figures 1.1 et 1.2.



C'est pourquoi, dans la suite, nous prendrons comme implicite qu'en parlant de l'ADI, il faudra penser à l'IPT et réciproquement.

.M2.7.6.2. Drogues, rites et distanciation

L'usage de la drogue « pour rompre les barrières mentales » est suffisamment connu pour que nous ne retracions pas son historique, si ce n'est pour remarquer la constance de sa présence aux côtés de la recherche mystique, ou plus généralement, de toute quête du sacré.

La drogue peut être tour à tour présentée comme un accélérateur permettant de se sentir mieux « soi-même » (voir à ce propos des entretiens avec les fumeurs...) ou au contraire « d'échapper, à la fadeur, au poids ou à l'oppression de la réalité quotidienne... » (de nombreux essais ou films l'ont amplement montré). On discerne déjà les contours d'une subdivision en drogues *intégratrices* (permettant d'affirmer son appartenance à un groupe, comme c'est parfois le cas avec le tabac ou l'alcool dans certaines communautés adolescentes...) et en drogues *désintégratrices* (faisant abandonner cette même communauté, par excès de consommation...).

De nombreuses commémorations rituelles recourant à la drogue, il nous paraît utile de nous interroger sur son rôle, tant du point de vue de ses effets directs (perte de conscience des autres) qu'indirects (perte de conscience de soi). Nous allons voir qu'il convient de dépasser un premier examen superficiel qui tendrait à faire croire que l'usage de la drogue va supprimer toute forme d'apparition de l'auto-distanciation immanente. Il

existe même des situations dans lesquelles la drogue pourra appuyer la distanciation volontaire.

.M2.7.6.3. Les drogues intégratrices

L'usage de drogues semble bien constituer une constante absolue des sociétés humaines. Sans aller jusqu'à dire qu'elles constituent à la fois un ciment social et un exutoire pour l'asocial (les pulsions que nous ne parvenons pas à réfréner suffisamment pour employer un vocabulaire freudien), leur rôle intégrateur semble manifeste dans la plupart des cultures. Du calumet au narguilé (si on accepte de classer les produits qu'ils véhiculent dans le champ des drogues même très « douces ») en passant par le café, le thé (en théière ou en samovar !, ce qui est affaire de « distance culturelle »), la « *goutte* », le « *p'tit noir* », la « *gauloise* » du service national imposée pendant très longtemps (les appelés du contingent n'ayant obtenu le droit de demander sa « conversion » en autre chose que depuis une dizaine d'années...) ou la bière, le coca (ou pepsi !) cola, etc., toutes ces drogues douces à très douces ont ceci en commun qu'elles favorisent ou démontrent l'appartenance à un groupe, un réseau, un cercle, une caste ou une classe sociale. De ce point de vue, elles se manifestent de manière fortement intégratrices dans leurs champs respectifs. Comme leur influence médicalement ou corporellement nocive reste très faible à nulle,

le rôle qu'elles exercent ressort plutôt de la psychologie et nous allons tenter de cerner les manifestations identificatrices et distanciatrices les plus nettes de certaines d'entre elles.

.M3.1. Le tabac. Un infra-média ?

Si nous cherchons à appliquer au tabac nos hypothèses théoriques du chapitre 1, il nous faut avant tout préciser que la consommation de tabac ne rentre qu'imparfaitement dans le cadre théorique des médias tels que nous les avons présumés jusqu'ici. Bien que pour certains analystes, le tabac possède bien les caractéristiques des médias (il se comporte en quelque sorte comme un « facilitateur » de la communication ¹⁰³...), il nous semble qu'il lui manque tout de même une qualité importante : il n'est pas en même temps un *support* de cette communication (à moins de considérer que les fumeurs émettent des bouffées de fumée codées !...). A ce titre, nous ne pouvons lui appliquer nos hypothèses telles quelles et devons en préalable faire subir à celles-ci un pré-traitement d'adaptation. Ce qui nous permettra d'examiner leur souplesse ou en termes quelque peu anglicistes leur aspect « *amical* » (*user-friendly*).

En ce qui concerne les médias artificiels, nous reprendrons ici la définition qu'en donne **Ernst Cassirer** :

103 Ainsi que le montre clairement le film « *Doris* », de Gregory BATESON analysé par Ray L. BIRDWHISTELL.

« La réalité physique semble s'effacer au fur et à mesure que se développe l'activité symbolique de l'homme. (...) [II] est, en un certain sens, constamment en train de converser avec lui-même. Il s'est tellement entouré de formes linguistiques, d'images artistiques, de symboles mythologiques ou de rites religieux qu'il ne peut plus voir ou appréhender quoi que ce soit sans l'interposition d'un média artificiel »¹⁰⁴.

La **fonction de création**, d'essence jubilatoire, de notre premier postulat s'appliquera quasiment telle quelle alors que la **fonction de communication** devra être repoussée jusqu'aux premiers horizons connotatifs. En effet, allumer une cigarette constitue bien une création de sens (même si pour le fumeur, il ne s'agit là que d'un acte machinal), et sûrement de nature jubilatoire (ou jouissive...), mais l'acte de fumer ne signifie pas directement en lui-même quoi que ce soit de pertinent (au sens de la linguistique classique de Martinet par exemple). Le signal qu'il pourrait symboliser est pratiquement toujours noyé dans le « bruit » (au sens de Shannon-Weaver). La signification ne peut être que connotée plus ou moins fortement (virilité, certitude de soi, détente, anxiété, etc.), et encore à condition que d'autres signes (gestuels par exemple) viennent relayer un signal qui sans cela se perdrait justement dans le bruit. Nous proposerons de nommer ce genre de médias incomplets, inachevés, manquant d'une partie appréciable de leurs fonctions des « **infra-**

104 E. CASSIRER, *Essai sur l'homme*, Editions de Minuit, 1976, p. 43 et cité par Neil POSTMAN, in *Se distraire à en mourir*, op. cit., p. 21.

médias ».

Il nous faut à présent examiner comment notre second postulat principal, lui aussi amendé dans le même sens, va rendre compte de ce qui nous intéresse ici, c'est-à-dire l'émergence de la distanciation.

Rappelons tout d'abord cette seconde hypothèse :

« Les médias innovants (les “nouveaux médias”) passent en principe par une première période de développement pendant laquelle leur fonction de création est dominante (et sans doute liée à la prise de pouvoir individuelle des premiers “utilisateurs”). La deuxième période (stabilisation, standardisation et diversification) voit la fonction de communication dominer sans que la fonction de création ne disparaisse ou ralentisse son action pour autant... ».

En France, les premières cigarettes « semi-industrielles » ou artisanales furent consommées en 1823 (nous nous consacrons seulement à elles pour le moment, et nous laisserons de côté l'histoire des cigarettes roulées à la main par le fumeur ainsi que l'usage de la pipe ou de la bouffarde, toutes deux utilisées depuis fort longtemps...). Le succès des cigarettes est essentiellement dû à des avancées technologiques importantes en matière de machines-outils et de pré-taylorisation des tâches (la Manufacture des Tabacs ouvrit ses portes en 1843). A ce titre, la cigarette fut peut-être annonciatrice d'autres productions industrielles de plus grande importance

économique. Nous pouvons facilement repérer le rôle prééminent de la fonction de création de cet infra-média et en trouver de nombreuses traces dans l'art et la manière d'allumer et de fumer ses cigarettes... On peut l'expliquer par la prise de pouvoir individuelle des premiers « utilisateurs », fiers du nouveau statut que la cigarette leur conférait aussitôt qu'ils en allumaient une en public (même si celui-ci était sélectif ou restreint). La « deuxième période » dont nous faisons état dans notre cadre général (stabilisation, standardisation et diversification) est apparue très vite (quasi-simultanément compte tenu des autres moyens de « communication » de l'époque) puisque le succès de la cigarette était justement lié à sa production industrielle de masse, liée à un abaissement significatif des coûts. Par la suite, et jusqu'à nos jours, ce schéma n'a cessé de s'étendre socialement (de la cigarette aristocratique des clubs anglais au « *clop* » des clochards), géographiquement ou culturellement (aux jeunes garçons, aux femmes, puis plus tardivement aux jeunes filles), en maintenant une sorte d'équilibre instable entre la fonction de communication et la fonction de création (l'une et l'autre symétriquement atrophiées).

Après avoir examiné de quelle manière nos premières hypothèses parviennent à rendre compte de l'émergence d'un infra-média, il ne nous sera guère difficile de repérer que notre analyse de la médiation intra et inter-personnelles s'applique tout aussi bien. La **médiation intra-personnelle** se caractériserait

entre autres par la profonde bouffée de plaisir du fumeur extatique (relaxation, reprise de forces ou de self-control, remontée du taux d'adrénaline bien connu des lecteurs de romans policiers, décharge émotionnelle comparée à celle issue de l'acte sexuel, etc.), tandis que la **médiation interpersonnelle** passe très classiquement par toutes les clichés que nous instillent les films, les séries TV (a-t-on compté le nombre de cigarettes allumées et de verres de scotch servis dans le feuilleton « Dallas » ?...) ainsi que la publicité (même pour des produits ou des services qui n'ont rien à voir avec la consommation de tabac !).

Nous pourrions conclure cette pré-étude en affirmant que même appliquées à un infra-média comme le tabac ou la cigarette, nos hypothèses permettent déjà de décrire son extension, son usage et son mode d'appropriation « sociale ». Fonction de création et de communication jouent alternativement ou simultanément leur rôle, et de leur dialectique surgissent les deux types de médiation que nous avons décelés.

Ceci étant, qu'en est-il de la distanciation ? La cigarette (nous devrions affiner notre analyse en la différenciant du cigare ou de la pipe !...) est-elle un intégrateur ou un distanciateur social ?

En préalable, il nous faut simplifier notre dipôle identification/projection/transfert dont nous nous sommes souvent servi jusqu'ici. L'absence de réelle possibilité de transfert (excepté des exemples de nature schizophrénique...) pourrait constituer un

premier déterminant spécifique des infra-médias. En revanche, l'identification continue ce jouer son rôle plein et entier, renforcé il est vrai par des phénomènes d'imprégnation (*impregnating*) audiovisuels bien étudiés (thème de la cigarette dans les affiches et les films, les romans et les bandes dessinées...). Profitons-en pour remarquer qu'une théorie générale de la distanciation médiatique devrait être capable d'intégrer à la fois le très haut degré d'inter-relations et d'inter-actions multipolaires, tout comme les imprégnations multiples et les imbrications de toute nature entre les différents canaux de communication. Nous n'en sommes évidemment pas encore là, et nous contenterons pour l'instant de rechercher les principaux déterminants de cette future théorie.

Beaucoup d'éléments d'observation tendent à démontrer **la nature intégratrice de la cigarette**. Nous les avons déjà rapidement évoqués : camaraderie, affirmation de soi en référence à un modèle archétypal masculin ou féminin, symbole d'appartenance à une certaine communauté, identification à un héros (ou une héroïne, car, ainsi que nous l'avons déjà énoncé, l'identification est presque toujours *homo-sexuée* ; héros masculins pour les hommes et féminins pour les femmes), c'est tout au moins ce qu'assure un aussi bon (ou fiable) connaisseur que le publicitaire américain **David Ogilvy** quand il déclare que :

« l'identification plus forte auprès des acteurs de son sexe au cinéma »¹⁰⁵.

Tous ces indices convergents semblent indiquer sans le moindre doute une nature identificatrice pour la cigarette, sachant que les identifications peuvent emprunter des voies très différentes selon les modèles proposés ou les traditions culturelles en vigueur. En vertu de cette première analyse, la cause est entendue : bien qu'étant un infra-média (on pourrait dire ici un pseudo-média), la cigarette se révèle fortement intégratrice de l'ordre social établi, aussi bien macroscopique (service national...) que microscopique (clan...).

Il serait pourtant illusoire d'en rester là. Ce serait oublier les relations dialectiques qu'entretiennent les deux membres du couple distanciation-identification ainsi que les caractères propres au média étudié (ce qui renvoie à la spécificité des médias).

On l'aura deviné, nous avons choisi délibérément la cigarette comme cas-limite de notre analyse, entre autres raisons pour vérifier la tenue de nos postulats et de nos hypothèses. Nous l'avons aussi retenu parce qu'elle va nous faire découvrir l'importance d'une approche globale des médias.

La cigarette est aussi une drogue (d'autres médias, comme la télévision partagent cette caractéristique avec elle...). Ce qui

105 In *Les confessions d'un publicitaire*, Paris, Dunod, 1964, p. 120.

veut dire qu'elle exerce des effets statistiquement quantifiables sur le consommateur. Nous ne dirons rien des effets cancérigènes et cardiaques, hélas sûrement pas assez bien connus pour « la santé publique » (!), mais nous examinerons en détail ses effets « excitants » (ce qu'elle partage entre autres avec le café ou le thé...). Une cigarette moyennement chargée en nicotine et fumée en cinq minutes provoque un accroissement de la circulation sanguine d'environ 8 %. Pendant ce temps, le cerveau reçoit donc un peu plus d'oxygène (et les poumons les substances toxiques bien connues). Si l'on rapproche ce fait des observations sûrement empiriques des auteurs de romans policiers fumeurs de leur état, on s'explique mieux *la relative pertinence du thème de cigarette avant l'effort* (ou la mort...) déclenchant une brutale montée d'adrénaline et une meilleure oxygénation du cerveau :

« (...) Le temps passa et James Bond resta assis à la même place, fumant de temps en temps une demi-Royal Blend et l'éteignant d'un air distrait dans le cendrier posé sur la table de nuit. (...) Il aurait été impossible à quiconque de deviner que James Bond envisageait la possibilité de sa mort (...) Il s'imaginait les balles pénétrant dans ses chairs, il voyait son corps tomber sur le sol et sa bouche pousser des cris de souffrance. »¹⁰⁶.

Pendant les quelques instants (très brefs) que dure cet état,

106 Ian FLEMING, *James Bond 007, l'homme au pistolet d'or*, Paris, Presses Pocket, p. 170.

l'individu se sent plus et mieux lui-même, il se prépare mieux à l'action qui va suivre (roman), aux paroles qui vont être prononcées (repas d'affaire « difficile » par exemple !). **Il se détache un instant de son environnement** avant de s'y replonger intensément. Généralement, dans les romans comme dans la vie réelle, il *connaît* le caractère éphémère de ce recul par rapport à la réalité.

«... James Bond observa un rapace qui tournoyait (...) un instant il se mit dans la peau de l'oiseau de proie... »¹⁰⁷.

On remarquera qu'il s'agit là d'un véritable thème archétypal dont le cinéma a d'ailleurs beaucoup de mal à rendre compte, d'où les ersatz classiques avec les cigarettes innombrables que l'on allume. Seuls quelques films plus « travaillés », c'est-à-dire mieux réalisés essayent de traduire cette observation de soi-même au travers d'ellipses, de faux flash-backs ou d'effets spéciaux simples (flou, surexposition, couleurs faussées, Noir et Blanc ou Sépia, etc.). Il y aurait lieu d'en faire une étude plus précise et de tenter de dégager d'éventuelles constantes de représentations de l'auto-distançiation filmée dans des buts d'identification/projection/transfert...

En conclusion, nous pouvons à présent poser que cet inframédia que constitue la cigarette se révèle en permanence

¹⁰⁷ Op. cit., p. 189.

intégrateur et identificateur, tout en déclenchant de manière épisodique des réactions distanciatrices bien vite « *recupérées* » d'ailleurs par la prégnance culturelle des connotations de l'acte de fumer. Au-delà de l'aspect anecdotique, nous avons aussi découvert la nécessité absolue de l'approche globale que nous avons déjà abordée au chapitre 3 et que retrouverons à de nombreuses reprises dans ce travail.

.M3.2. L'alcool

Une bonne partie de ce qui concernait le caractère intégrateur du tabac pourrait être repris ici, l'alcool se rangeant naturellement dans le même camp de ce que nous avons nommé les infra-médias. On observera toutefois que pour que l'identification fonctionne dans le bon sens et ne se transforme pas en anti-identification, c'est-à-dire en repoussoir, il convient que les archétypes sachent « s'arrêter » à temps, avant l'ivresse. D'où le soin extrême mis par la publicité sur les boissons alcoolisées aussitôt qu'elle montre (quand même) le consommateur et ce qui explique que la plupart des annonces pour les alcools forts se contentent de montrer le produit sans le buveur, ou alors avant qu'il boive. Dans les cas, plus rares, où le passage à l'acte (de boire) est montré, le buveur apparaît souvent en silhouette... La difficulté est souvent contournée par des recettes publicitaires classiques du genre de celles visant à déclencher les mécanismes de reconnaissance-début d'identi-

fication que sur des supports archétypaux au statut social suffisamment prestigieux qui ne risquent pas, en principe de se laisser dévier et de sombrer dans un alcoolisme dégradant (cadre dirigeant, sportif, situation pré-érotique ou directement érotique, et tous artifices de même nature susceptibles de relativiser l'ébriété).

L'examen du côté distanciateur nous fait immédiatement repérer le rôle frontière de l'alcool entre les drogues intégratrices et les désintégratrices. On peut considérer qu'à doses réduites (mais pas homéopathiques...), l'alcool peut être distanciateur, nous allons en donner quelques exemples, tandis qu'à des doses plus élevées, menant à l'ivresse, il « distancie » de manière si considérable du milieu ambiant qu'il *désintègre* totalement l'individu qui en est la victime volontaire ou involontaire. L'état limite étant naturellement « l'ivresse mortelle » ou le coma éthylique.

Revenons un instant sur le premier cas. Plusieurs romanciers ont signalé le fait qu'en buvant un peu, leur héros se trouvait du même coup un peu en-dehors de l'action qui se déroulait sans eux, ce qui décrit assez bien un état distancié. Des exemples beaucoup plus anciens pourraient être évoqués, comme la devise de **Socrate** (ou qui lui fut attribuée) et qui se traduit par la maxime célèbre :

« User de tout, mais n'abuser de rien... ».

Nous n'entrerons pas plus avant dans la doctrine épicurienne, rappelons simplement que sa morale impose à ses adeptes de rester eux-mêmes en toutes circonstances, y compris lors des banquets...

On peut donc provisoirement conclure en déclarant que l'alcool présente une propension plutôt moins forte que le tabac à susciter ou entretenir notre auto-distanction, même dans ses manifestations non volontaires, et que l'excès de l'une de ces drogues peut conduire à la désintégration sociale (ce qui est une forme de mort).

.M3.3. Le haschich, les drogues “douces” et les hallucinogènes...

Ces drogues « douces » ou considérées comme telles prennent pour point de départ ce qui est le point d'arrivée classique du tabac ou de l'alcool. Notre schéma général reste valable à condition de le paramétrer en fonction des caractéristiques de ces drogues. L'aspect intégrateur, assez facile à repérer avec le tabac ou l'alcool ne s'est pas (encore ?) suffisamment affirmé pour que nous puissions le cerner correctement. Le haschich constitue un excellent terrain d'étude pour retester la validité de notre thèse du média (ici encore de **l'infra-média**) innovant, étant donné son statut en pleine évolution. Symbole d'une certaine forme d'intégration sociale

(même si celle-ci se déroule dans la condamnation ou le rejet de la société), le haschich représente la dernière des drogues archétypales, ou plus précisément de celles dont l'individu peut se reconnaître dans un archétype attirant. On notera que la campagne de septembre 86 avec son célèbre slogan « *la drogue, c'est de la merde...* » a tenté de renverser cette situation en changeant l'image de marque du consommateur de hasch jusqu'alors représenté comme plutôt sympathique.

Le haschich et d'autres drogues moins connues ou plus « ciblées » comme la mescaline (dérivée du peyotl, la plante sacrée des indiens du Mexique), utilisée par beaucoup d'écrivains comme **Aldous Huxley** ou **Henri Michaux** (ce dernier la présentait comme un « *misérable miracle* ») vont nous faire « découvrir » un maillon manquant de notre description de la distanciation : la distanciation volontaire totale par abandon complet de notre être conscient et de notre univers mental classique. Il s'agit bien évidemment dans ces expériences de chercher et de trouver une sorte de distanciation transcendante qui nous éloigne de notre condition ou de notre vie sociale. Ce qui pouvait déjà exister, quoique à un degré moins « raffiné » avec l'alcool.

Écoutons ce que disent ceux qui ont fait le « voyage » :

«... Je réalise à quel point je suis coupé du monde extérieur (...) **Mes souvenirs prennent de la distance.** Une clarté diffuse, opalescente les enveloppe, me

découvrant de nouvelles significations. »¹⁰⁸.

Dans ce récit assez classique sur ce genre d'expérience, l'auteur, Emile Folange, « chargé de cours à l'Université de Tunis », raconte son expérience à Huautla de Jimenez, à 400 km au sud-est de Mexico chez les « *curanderas* » (guérisseuses) avec les champignons « *teonanacatl* » des anciens aztèques (psilocybe caerulescens Mazarecorum). Selon Folange, le professeur Roger Heim (ancien directeur du Muséum National d'Histoire Naturelle aurait fait le même « voyage » quelques temps auparavant.

On pourrait trouver des quantités d'autres témoignages, plus anciens ou plus récents, par des auteurs célèbres ou totalement anonymes, les nombreux ouvrages sur les drogues en font tous état. On y retrouverait un archétype bien connu, celui de la vision de déroulement de sa vie. Notre « cobaye » n'y échappe pas :

« (...) j'assiste à la reconstitution du drame de ma vie. Je remonte le fil des ans en dénonçant l'ignorance et l'erreur dans lesquelles j'ai vécu... »¹⁰⁹.

Ce qui nous semble intéressant ici, c'est de voir quelle

108 FOLANGE (E.), *J'ai mangé des champignons sacrés*, , Revue Planète n°22, mai/juin 1965, p.62. C'est nous qui soulignons. Nous avons choisi de citer un extrait de cette revue pour rappeler l'état d'esprit d'une certaine « intelligentsia » des années soixante.

109 Idem, p. 65.

signification accorder à l'expression, en apparence innocente « *Mes souvenirs prennent de la distance* ». Au premier abord, on pourrait penser qu'il s'agit du tourbillon classique abondamment décrit par la plupart des « drogués » et dans lequel ils se sentent emportés sans aucune force ou volonté d'y résister. C'est un truisme que de dire que lorsqu'ils s'éloignent, les souvenirs « prennent de la distance... ».

Mais Folange n'en reste pas là, la notion de distance se transforme rapidement en distanciation :

« (...) Les traits familiers de la compagne de ma vie, ceux de mes enfants parlent le langage d'une tendresse que je n'ai fait jusqu'ici qu'entrevoir. Elle m'apparaît tout à coup comme un prodige de la nature humaine **dont j'ai été le témoin privilégié, mais distrait.** »¹¹⁰.

Au-delà de l'aspect « littéraire » ou tout simplement narratif dû à la transposition la plupart du temps non-synchrone (quoique certaines expériences aient été enregistrés en direct) de l'expérience ou du vécu, ce témoignage acquiert ici une valeur exceptionnelle. En effet, la simple prise de distance avec ses souvenirs, déclenchée par « l'ingestion de seize champignons sacrés » débouche sur une **distanciation fondamentale** permettant de repérer des éléments de son environnement ou de sa vie personnelle que l'on ne remarquait pas (ou plus ?) parce que l'on (en) était « distrait ».

110 Ibidem, p. 65. C'est nous qui soulignons.

Une étude statistique serrée (sur ordinateur...) pourrait être engagée pour vérifier cette hypothèse générale sur un grand nombre de cas, ce qui permettrait de dégager les conditions d'émergence (et de maintien dans le temps) d'une distanciation « libératrice » et « réintégratrice » dans un *soi* et un *sur-soi* mieux connus. On voit également qu'un premier examen superficiel qui aurait tendu à faire croire que l'usage de la drogue supprimerait automatiquement toute forme d'apparition de l'auto-distanciation se serait révélé totalement faux, puisqu'au contraire, il semble bien que celle-ci, employée dans certaines conditions (rituelles ou médicales) précises favorise le déclenchement des processus de prises de distance ou de recul avec soi-même ou avec son environnement. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question lorsque nous étudierons comment les passionnés de l'informatique, les bidouilleurs ou les « hackers » se distancient grâce à leur drogue commune, c'est-à-dire l'ordinateur.

.M2.7.6.4. La drogue, catalyseur distanciateur ?

Après avoir établi que l'usage volontaire, délibéré ou réfléchi de la drogue (éventuellement sous « contrôle médical ») joue effectivement un rôle distanciateur de l'environnement habituel, une question se pose immédiatement : faudrait-il conseiller la drogue pour mieux « comprendre », sentir ou jouir du monde réel par le simple fait que grâce à elle, on sache et on parvienne mieux à s'en extraire. Celle-ci apparaîtrait alors comme un accélérateur ou un catalyseur distanciateur. Il semble que de nombreux auteurs « classiques » (ou néo-classiques) ou européens soient assez proches de ce sentiment, les conditionnements moraux les empêchant peut-être de l'exprimer avec force et netteté. D'autres, parmi les auteurs américains ont franchi le pas il y a déjà longtemps comme l'ex-célèbre **Timothy Leary** (un des pères du psychédéisme) qui déclarait en 1965 :

« Un jour viendra où les comprimés biochimiques [par exemple le L.S.D.] seront utilisés au même titre que la musique d'orgue et l'encens pour provoquer l'exaltation spirituelle des croyants au cours des cérémonies religieuses. » ¹¹¹.

Dans le vocabulaire de l'époque, il s'agissait d'une sorte de

111 Cité par Jacques MOUSSEAU dans la revue *Planète*, n°22, mai-juin 1965, p. 59. Avec le « recul du temps », cette prévision fait encore plus sourire qu'en 1965. C'est pourquoi nous l'avons choisie.

surconscience nous rapprochant de celle attribuée aux « *surhommes* ». Dans cette optique le LSD faisait figure de libérateur, il était une espèce de « moyen de formation (ou de transformation) individuelle ». On connaît une partie des suites, avec de nombreuses « overdoses » mortelles :

« Le médecin préposé à la prise de ma tension artérielle m'apparut comme un prêtre aztèque sacrificateur, ce qui me divertit. Tous mes efforts pour apercevoir ce collègue sous ses propres traits restèrent sans succès. »¹¹².

Dans certains cas, le « drogué », pour se défendre du sacrificateur s'est empressé d'exécuter ce dernier. Nous ne savons pas si ses avocats ont argué de la distanciation paroxystique dont il était la « victime », l'empêchant de redevenir lui-même, pour demander les circonstances atténuantes au nom d'un dédoublement de personnalité consécutif à la drogue.

L'ensemble de ces drogues, dont certaines perdurent assez massivement (marijuana/haschich) aboutissent par des voies différentes et à des degrés divers à un retour sur soi consécutif à un passage par un extérieur plus ou moins prégnant. Le fumeur s'évade momentanément de son environnement (ou passe par un point obligé de son auto-conditionnement) pour mieux appréhender les instants qui vont suivre, ou se remémorer les

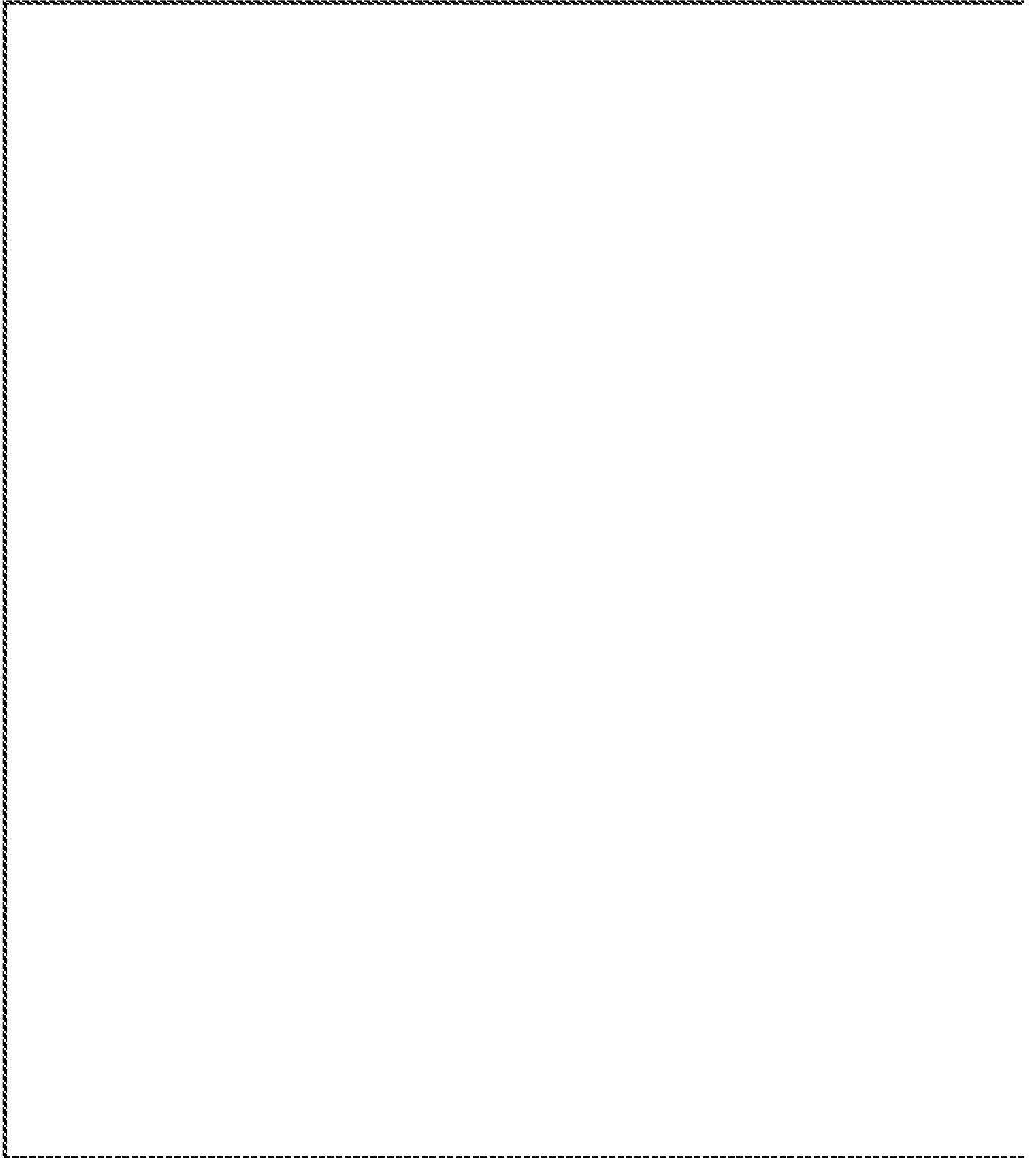
112 Docteur Albert HOFMANN, présenté comme l'« inventeur » du L.S.D., Planète n°22, op. cit., p. 65.

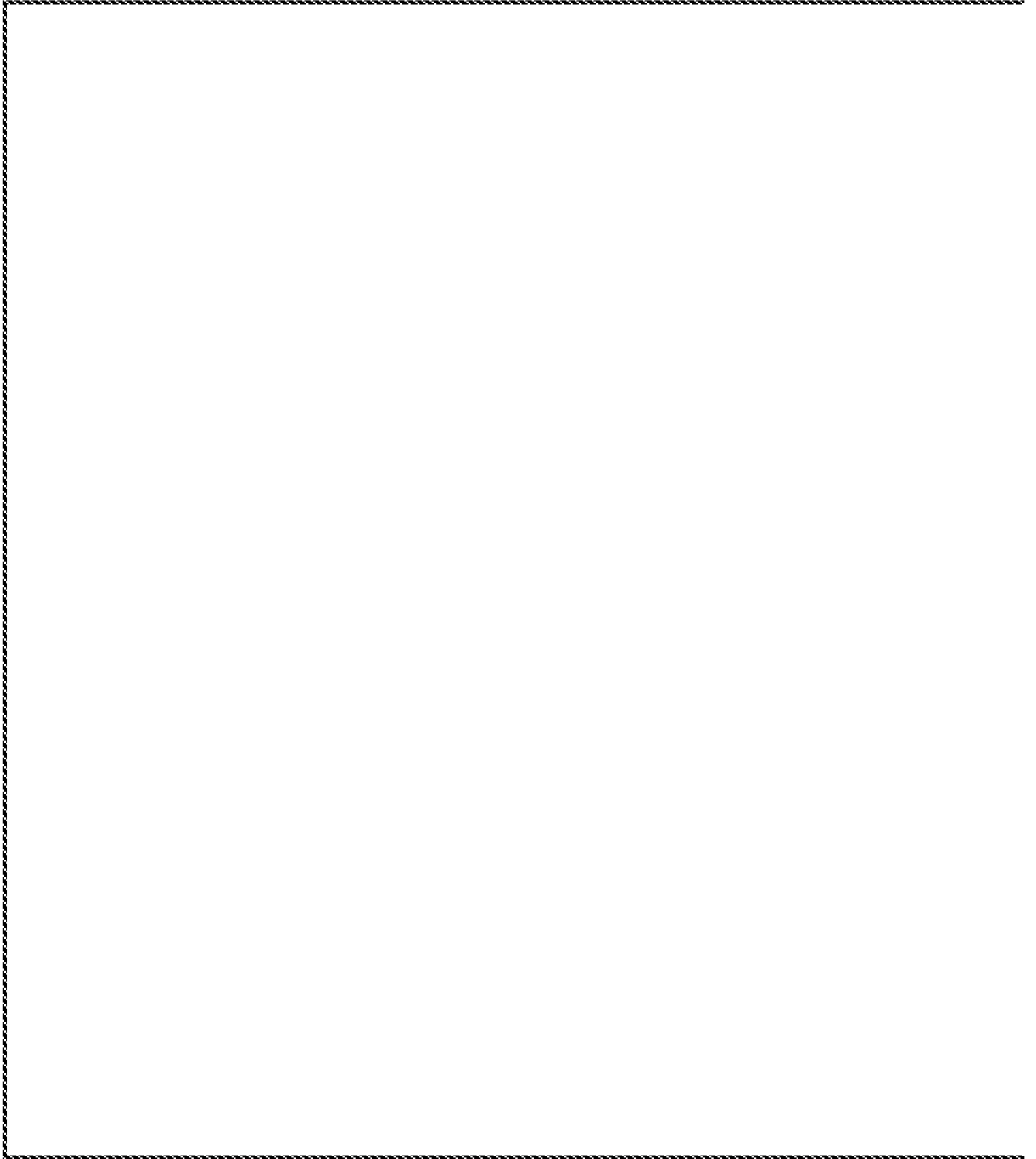
temps forts qui ont précédé. Le consommateur d'alcool (avant l'hébéture éthylique) s'exteriorise plus fortement qu'au naturel. Le consommateur de hash se retrouve lui-même pendant son joint, celui de mescaline (par exemple Henri Michaux) ou de L.S.D. parvient parfois à prendre totalement ses distances avec ses souvenirs. Tous restent conscients (plus ou moins) de ce qui se passe, éventuellement parce qu'ils savent qu'ils vont en témoigner par la parole ou l'écrit. C'est de ce point de vue que ces drogues en elles-mêmes ou le genre d'usage qui en est fait nous paraissent demeurer de nature intégratrice.

.M9.**Figure 7.9.** (p. 963) Extraits de dessins parus dans la revue canadienne **Mac Leans** ¹¹³ :

.M9.**Figure 7.10.** (p. 964) Extraits de dessins parus dans la revue canadienne **Mac Leans** (suite) :

113 Et repris dans la revue *Planète*, n°22, mai-juin 1965, p.55-56.





Ces dessins qu'il convient d'aborder avec beaucoup de circonspection (quelle preuve avons-nous de l'authenticité des motivations de leur auteur ?) sembleraient accréditer une fois de plus la thèse de la « sortie de soi-même ». On pourrait même réinterpréter, à la façon sémiologique, la sensation (classique) de plongeon de l'image 1 en disant qu'il s'agit de la trace du voyage intérieur qui permettra de prendre de la distance avec son propre être. Le fait de voir que son corps s'ouvre (dessin 2), sans douleur rappelle un thème que nous pourrions qualifier de « *distançiation anti-douloureuse* », malheureusement un peu trop connotée par les romans policiers. Le « *monde des humains* » qui porterait secours à l'artiste soumise au L.S.D. pourrait symboliser ce que Marcuse appelle la « *récollecion du souvenir* », ou en d'autres termes la reconstruction d'un nouveau soi, conscient de son existence autonome...

Mais cette approche des années soixante semble avoir bien vieilli ¹¹⁴ et le débat sur les drogues est revenu quasi-exclusivement sur le terrain des drogues « classiques » qui ne semblent pas présenter les mêmes caractères distanciateurs, en particulier si elles se comportent comme désintégratrices.

114 Rappelons que nous avons choisi à dessein cet extrait de la revue « *Planète* ».

.M2.7.6.5. Les drogues désintégratrices

Il n'est aucune drogue qui ne produise des effets d'accoutumance, ce qui ne veut pas dire qu'en commençant à en consommer une, on tombe fatalement dans la spirale sans fin de la dépendance de plus en plus forte. L'accoutumance psychologique est en principe (sauf situations exceptionnelles) la plus facile à vaincre (il n'est que rarement insurmontable de cesser de mâcher du chewing-gum, ou pour certains de fumer du hash...). En revanche, il n'en est pas de même avec les accoutumances physiologiques dans lesquelles, c'est le métabolisme qui exige sa ration régulière de drogue (nicotine du tabac, alcool éthylique, morphine, etc.). On peut donc considérer que les drogues que nous avons considérées comme de nature plutôt intégratrices et distanciatrices peuvent se transformer très rapidement en drogues désintégratrices lorsque l'individu perd son contrôle sur lui-même au travers de celui qu'il n'exerce déjà plus sur sa consommation.

Dans les cas pathologiques (ceux qui mènent tout droit à la déchéance physique), il apparaît évident que la drogue se comporte comme un puissant **dé-distanciateur**. Les observations cliniques font toutes état de comportements d'hébétude « animale », de prostration, etc. Dans les cas les plus extrêmes, les malades n'ont pas plus conscience de leur

entourage que d'eux-mêmes, ils sombrent dans une sorte d'indifférenciation de plus en plus profonde. A ce niveau, nous pourrions reprendre nos analyses du paragraphe précédent sur la distanciation, « fondement » de la non-animalité.

On remarquera cependant que la plupart des thérapies reposent sur la redécouverte de soi, de son ego comme suite obligée des opérations de désintoxication. On y trouverait sans doute des traces de ce que l'on pourrait nommer une *rééducation de l'auto-distanciation* et dans certains cas de la distanciation volontaire. Nous y reviendrons au chapitre 9.

<p>.M1.7.7. Une résolution « sexuée » des équations distanciatrices</p>

.M2.7.7.1. Les spectacles du Wayang de Java

Il n'est pas dans notre intention ici de nous lancer dans une étude de l'approche technologique des peuples considérés comme « primitifs ». Nous allons seulement prendre en exemple une ethnie de Java et étudier sommairement son approche d'un nouveau média, de surcroît audiovisuel. Nous verrons aussi comment se comporte notre jeu d'hypothèses.

Les Dayaks de Java semblent connaître les spectacles de théâtres d'ombre depuis fort longtemps (Wayang signifie théâtre ¹¹⁵). On peut les différencier des autres peuples qui recourent à cette forme de représentation par l'utilisation de figurines fortement colorées (les Wayang-Kœlit), ce qui peut apparaître comme un comble pour un théâtre d'ombres. Rappelons qu'en principe on ne voit que la silhouette en noir sur un fond blanc, même si des techniques raffinées, bien connues de certains enfants, permettent d'obtenir des silhouettes colorées en utilisant des cartons translucides ou transparents ou des gélatines plutôt que des supports opaques. Mais il s'agit alors de la projection d'une ombre colorée. On ne voit pas directement les figurines qui continuent de se projeter en silhouette.

La particularité des ombres de Java tient donc au fait qu'elles sont peintes en surface, ce qui semble absurde au premier abord ou permet d'affirmer tranquillement que ceci est « imposé par des coutumes magico-religieuses ». En fait, il n'en est rien, l'usage de peinture s'explique tout simplement par le fait que ces figurines sont vues simultanément de deux manières par deux publics différents. Les uns voient les ombres monochromes traditionnelles du théâtre d'ombres classique, les autres voient des marionnettes colorées, vivement éclairées par la même source de lumière qui génère les ombres de l'autre côté de

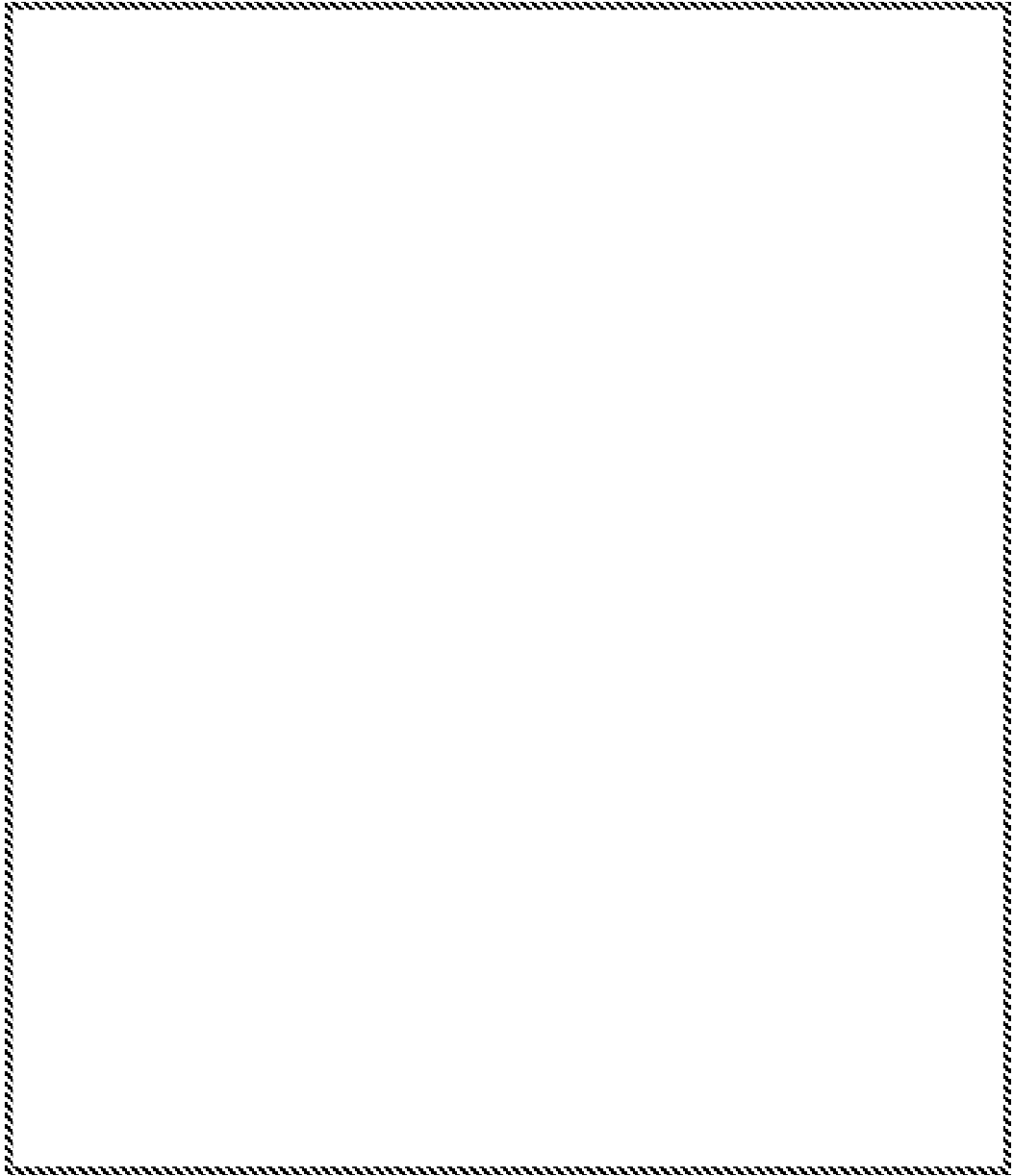
115 Sur le théâtre d'ombre, cf. l'ouvrage de Jean DUVIGNEAUD, *Les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1965, 1973.

l'écran.

L'astuce consiste à utiliser un écran translucide et à placer les spectateurs des deux côtés de celui-ci. Ceux qui seront du côté de la source lumineuse verront les couleurs, comme dans un spectacle de marionnettes, les autres, situés de l'autre côté ne verront que les silhouettes sur l'écran.

Ajoutons pour que pour enrichir l'expression, le *Dalang* (le metteur en scène, diseur, devin, musicien et un peu magicien) dispose aussi de vraies marionnettes (les *wayang-golek*) aux côtés de ses ombres classiques (les *wayang-Kælit ou Klitik*). Les unes comme les autres sont très richement décorées, ainsi que l'on pourra le voir sur la figure suivante :

.M9.**Figure 7.11.** Les ombres de Java :



D'après les auteurs, **Denis Bordat** et **Francis Boucrot**¹¹⁶ qui ont étudié ces coutumes, il semble bien que le public n'est pas distribué de chaque côté de l'écran au hasard des arrivées. Le côté vers la lumière, où l'on voit les couleurs des figurines est réservé aux hommes, le côté à l'ombre, où l'on ne voit que les silhouettes, est réservé aux femmes (et sûrement aux enfants).

Bordat et Boucrot ne cherchent évidemment pas à l'expliquer si ce n'est par un renvoi classique aux « *traditions culturelles* » du Wayang-Dayak. Il ne semble pas que beaucoup d'ethnologues aient cherché à l'interpréter. Nous allons examiner ce que deviennent nos hypothèses sur la distanciation, et si elles permettent au moins de proposer une explication « logique » ou rationnelle de cet exemple assez rare de réception « théâtrale » sexuellement différenciée¹¹⁷.

Si elles sont pertinentes, nous devrions pouvoir reprendre nos analyses des **masques du théâtre tragique grec** et les appliquer aux figurines vues par les hommes Dayak. Les phénomènes de distanciation jouent à peu près de la même manière, en particulier la **fonction de reconnaissance spectatorale** facilitant l'écllosion d'une **primo-identification**. Selon le genre des spectacles (rituels ou « théâtraux » ou

116 *Les théâtres d'ombres*, Paris, l'Arche, 1956, réédité en 1986.

117 On pourrait tenter un parallèle avec d'autres situations dans lesquelles les hommes et les femmes sont séparés pour une cérémonie commune. L'exemple le plus immédiat n'est autre que la messe...

« profanes »), nous avons décelé que la tragédie grecque s'était principalement occupée de « *réduire le plus possible le caractère auto-distanciateur des masques de dieux, et d'encourager au contraire le caractère identificateur des masques de mortels pour que le public puisse s'auto- ou s'alter-identifier* », ce qui revenait à dire que les masques (ou bien ici, les figurines) avaient vu leur rôle changer et passer d'une fonction auto-distanciatrice à une fonction d'identification/projection/transfert à mesure que le théâtre se détachait du rituel symbolique fondateur pour se rapprocher de la (re)-présentation du réel (les « héros » marquant une sorte de no man's land entre ces deux domaines).

Il est temps de pousser plus loin notre analyse et de chercher à mieux connaître le détail des mécanismes mimétiques et distanciateurs.

.M2.7.7.2. Des styles cognitifs sexués...

Nous ne prendrons qu'une seule sous-hypothèse de départ en posant une différenciation symbolisante des hommes et des femmes. Pour cela, nous admettrons, sous réserve d'inventaire, que l'analyse classique de « *l'intellectualité dure* » des hommes les poussant à privilégier les aspects « force, action, combat, désir de vaincre le monde » correspond à un **style cognitif** que

l'on pourrait qualifier d'« *indépendant* » , ce qu'en d'autres termes, on appelle aussi un style du « planificateur » ou de l'« ingénieur ».

De même, nous admettrons l'« *l'intellectualité douce* » des femmes les amenant plutôt à privilégier une approche moins « violente » des problèmes et correspond à un **style cognitif plus dépendant**, dichotomisant moins le sujet et l'objet, ce que l'on appelle aussi le style du « bricoleur ».

On notera que des analyses très récentes, menées auprès de jeunes enfants et sur un tout autre terrain, puisqu'il s'agit d'expérimentations avec des ordinateurs sembleraient aller dans ce sens :

« Que dire des autres filles (...) qui explorent et maîtrisent l'ordinateur ? Ne devrions-nous pas dire qu'elles sont elles aussi des “scientifiques” ? Si c'est le cas, alors l'école d'Austen [une école expérimentale aux USA] nous offre non seulement un exemple du modèle mâle qui caractérise la “science officielle”, mais nous montre aussi comment les femmes, quand on leur en donne la possibilité, trouvent une autre manière de réfléchir sur les machines et les systèmes formels, et de parler de leur maîtrise. » ¹¹⁸.

Il y aurait donc bien une différenciation sexuée, que **Sherry Turkle** reprend elle-même à partir d'études psychologiques très

118 Sherry TURKLE, *Les enfants de l'ordinateur*, Paris, Denoël, 1986, p. 104. Guillemets de l'auteur.

diverses et nombreuses.

Quand à la fameuse « *psychologie féminine* », trop rabâchée, il semblerait bien que l'on ne puisse la rejeter d'un revers de la main sous le prétexte qu'elle est trop éculée. En effet, Sherry Turkle ajoute aussitôt après la phrase précédente :

« Ici, l'ordinateur peut jouer un rôle important. **Il offre aux femmes un moyen plus accessible de s'initier aux systèmes formels.** On peut négocier avec lui, on peut lui répondre, on peut lui attribuer une psychologie. »¹¹⁹.

Ce n'est pas parce que la déclinaison simpliste de ces études fournit à satiété des visions réductrices stupides, du genre, « *les femmes sont des bricoleuses et les hommes des ingénieurs* », ou encore, « *toutes les femmes sont sentimentales, intuitives par "nature", etc.* » qu'il faut pour autant rejeter les rares études dont on dispose. C'est pourquoi, nous partirons ici de cette approche.

119 Sherry TURKLE, *Les enfants de l'ordinateur*, op. cit., p. 104. C'est nous qui soulignons.

.M2.7.7.3. De la nécessité de résoudre des équations distanciatrices à une auto-distanciation immanente sexuée...

Nous prendrons comme point de départ que le wayang, comme toute forme de spectacle « naturel » (au moins jusqu'à Brecht et son « effet d'étrangeté » pour fixer une limite culturelle et temporelle) se fixe pour objectif intangible de rechercher une adhésion, une imprégnation des spectateurs, en recourant plus ou moins selon les sujets, les styles et les genres aux processus d'identification ou au moins de projection ou de transfert temporaire. On retrouvera le fonctionnement mimétique bien décrit par Aristote dans sa *Poétique*. Ce but étant clairement défini, de nombreuses stratégies et tactiques s'offrent aux auteurs, aux acteurs et aux metteurs en scène pour y parvenir, notamment la mythisation, l'allégorie, la parabole ou le conte merveilleux. Nous avons postulé qu'en face de toute situation de (re)-présentation rituelle ou symbolique, l'être humain manifestait une certaine dose de distanciation involontaire ou volontaire, inconsciente ou consciente selon les genres, les sujets, les cultures et les caractéristiques propres de chacun, et aussi, et ce sera le cœur de cette thèse en fonction du média utilisé. On pourrait dire que face à toute (re)-présentation, **chacun est obligé de résoudre son équation distanciatrice**. Les traces de ce phénomène (surtout dans ses manifestations

négatives) sont extrêmement nombreuses dans la vie de tous les jours : on a entendu (ou crû entendre) une interprétation musicale creuse ou « inhabitée », on s'est senti « en dehors » d'une discussion d'affaire ou d'une discussion amoureuse ou d'un débat à propos d'un film, on n'a pas réussi à « s'investir » dans un problème ou bien on ne s'est pas senti « interpellé » par une question quelconque...

La résolution des équations distanciatrices ne semble pas posséder (heureusement peut-être ?) de solution algorithmique générale, ce qui n'empêche qu'un certain nombre de constantes puissent être dégagées.

Le wayang-dayak, comme tout spectacle qui veut et qui doit réussir, se fixe pour but de favoriser la mimesis (même passagère) du spectateur, lequel manifestera en retour un élan auto-distanciateur.

Il semblerait que les femmes, en séparant moins volontiers le sujet de l'objet *aient tendance à moins se distancier* de la réalité que les hommes. On en trouverait des traces tangibles sur le plan de la recherche scientifique où elles exploiteraient

« plus naturellement, plus pleinement et plus réellement ce modèle de pensée scientifique » ¹²⁰.

Elles sépareraient moins l'objet et le sujet et les

120 Idem, p. 104.

« *fusionneraient* » l'un avec l'autre jusqu'à créer

« ... un modèle [scientifique] **moins distancié**, très éloigné de la conception de la science dans les années cinquante » ¹²¹.

Dès lors, comment expliquer la séparation des publics que nous avons citée plus haut, les hommes regardant le spectacle de marionnettes (c'est pour cette raison que les personnages sont aussi richement décorés et colorés) ; tandis que les femmes (ainsi que des enfants et semble-t-il des « invités » selon Camille Poupeye ¹²²) regardent les ombres de l'autre côté d'un écran en toile de lin ?

.M2.7.7.4. Une auto-distanciation immanente sexuée...

Même si l'intitulé de notre hypothèse peut paraître provocant, nous allons essayer de montrer qu'en relisant une tradition « primitive » vieille de plusieurs siècles (le Dayang semble remonter au moins au quinzième siècle et peut-être bien avant) avec l'appareil interprétatif moderne que nous venons de rappeler sur la différenciation cognitive selon le sexe, force nous

¹²¹ Ibidem, p. 104. C'est nous qui soulignons.

¹²² In *Les théâtres d'Asie*, Bruxelles, Les cahiers du journal des poètes, 1937, cité par D. Bordat et F. Boucrot, p. 19.

est faite d'envisager une différence dans les comportements auto-distanciateurs. Par là-même, nous affinerons nos points de départ et vérifierons une nouvelle fois notre hypothèse centrale.

Du côté du Dayang et de la lumière se trouvent les spectateurs masculins, les figurines qu'ils voient sont vivement colorées et décorées, la fonction de reconnaissance spectatorale peut entrer en action. Mais la lumière et les détails significatifs exercent en même temps une sorte d'effet réductomorphe en limitant le champ des identifications ou des projections/transferts archétypaux (les identifications sont quasi-immédiates ou mono-archétypales). La mimesis sera de type objectal, rapidement incarnée dans un héros ou un dieu proche (la plupart des représentations connues de Dayang font en effet référence à des versions plus ou moins proches du Mahabharata).

Avant d'aller plus loin, nous préciserons que nous n'examinerons pas ici les (trop) faciles raisons culturelles ou sexistes interdisant aux femmes de participer à des représentations théâtrales. Même si elles peuvent prétendre à une bonne corrélation avec la réalité, ces explications ne peuvent toutefois tout expliquer, surtout en ce qui concerne des coutumes disparues.

Pour nous la thèse d'une moins grande distanciation des femmes que des hommes (« attestée » pour l'instant seulement sur les comportements scientifiques) peut très facilement

s'intégrer dans notre corpus. Nous avons déjà envisagé l'hypothèse d'un « **potentiel distanciateur** » différent entre les individus, il ne sera guère difficile de le faire fonctionner sur ce type de différenciation.

S'il est exact que les spectateurs masculins possèdent un potentiel de distanciation plutôt plus fort que les femmes, il apparaît alors moins étonnant que le théâtre Dayak leur réserve les meilleures techniques de (re)-présentation théâtrale de façon à assurer le taux le plus élevé d'identification/projection/transfert. Les couleurs et le détail (on n'oserait dire le « réalisme » remplissent aussi une fonction secondaire, non moins importante : celle de susciter et d'accompagner un « retour (plus ou moins) conscient vers l'imaginaire ». On retrouve là un des carrefours obligés de certains rites initiatiques : l'initié (quand justement il est initié), voit ou sent des choses que les autres ne voient pas ou ne sentent pas, il n'en reste pas comme les autres, à la surface, au simple affleurement de la réalité des choses, il sait qu'il ne « perçoit » plus comme eux. Il intègre la vision ou la sensation des autres, mais il va plus loin. Cette logique, non directement cartésienne, peut nous faire imaginer que le théâtre Dayang retrouve en ce point précis les rites d'initiation du théâtre natif grec.

Il resterait ensuite à appliquer notre grille d'interprétation en fonction des aspects plus ou moins volontaires ou téléguidés de la distanciation. Nous y reviendrons plus loin en nous limitant

pour le moment à ce résultat non négligeable : le théâtre des Dayaks de Bornéo prend en compte le potentiel d'auto-distançiation immanente et l'utilise pour catalyser le retour vers l'imaginaire vraisemblablement fondateur de la société (que cet imaginaire soit de caractère religieux ou profane ne représente rien de pertinent ici). C'est ce que nous reprendrons plus loin en analysant la distançiation critique et la distançiation dialectique.

Il reste à présent à examiner comment le Dayang « *utilise* » le potentiel féminin, que nous avons supposé moindre, en suivant en cela les hypothèses les plus modernes.

S'il est exact que les spectatrices possèdent un potentiel d'auto-distançiation immanente plutôt moins fort que les hommes (ce qui ne les empêche évidemment pas de compenser ou de sur-compenser par une distançiation volontaire comme notre cadre théorique général y autorise), comment expliquer que le théâtre Dayak leur réserve les techniques de (re)-présentation théâtrale les moins déterminantes. Pour dépasser des interprétations simplistes, voire mécanistes et liées aux préjugés sexistes, nous dirons que puisque les spectatrices se distancient moins spontanément, point n'est besoin de leur présenter des personnages sur-identificateurs, une simple ombre suffirait amplement à leur faire s'auto- ou s'alter-identifier avec n'importe quelle héroïne (rappelons que l'identification est le plus souvent homo-sexuée) comme la grenouille se

« satisfèrait » d'un morceau de laine rouge au bout d'un épingle recourbée au lieu et place d'une mouche !...

Le théâtre d'ombre fait plus largement appel à l'imaginaire, nous l'avons dit, et les détails qui manquent sont récréés synchroniquement par les spectateurs (ici les spectatrices), de sorte que l'identification soit davantage polymorphe. De ce point de vue, la mimesis apparaît davantage « mentale » qu'objectale, plus désincarnée. En se distanciant moins, la spectatrice entretient une dialectique plus ou moins consciente entre le réel lui-même imprécis (grâce à sa représentation par des ombres) et l'imaginaire suggéré.

Ainsi, le point de rencontre entre les « réceptions » masculine et féminine semble identique mais les voies pour y parvenir paraissent fort différentes (rappelons d'abord que nous employons ici ce terme de « réception » avec prudence, car, à notre sens, la plupart des « théories de la communication » ont oublié d'intégrer la *méta-cognition* du récepteur qui a le plus souvent conscience de recevoir le message).

Les hommes se distancient davantage (sauf effet volontaire), ce qui les amène à intégrer l'imaginaire par rapport au réel en les séparant nettement l'un de l'autre ; les femmes, en se distanciant moins spontanément et/ou moins fortement parviennent plus immédiatement à un état de mise en relation (ou de dialectique) entre le réel et l'imaginaire. Et c'est peut-être pour mieux parvenir à ses fins que le wayang a placé les spectateurs

et les spectatrices de chaque côté d'un écran (quelles que soient par ailleurs des raisons plus « immédiates » comme des tabous sexistes). C'est en tout cas, l'interprétation que notre cadre théorique nous permet de donner du face-à-face du théâtre Dayak.

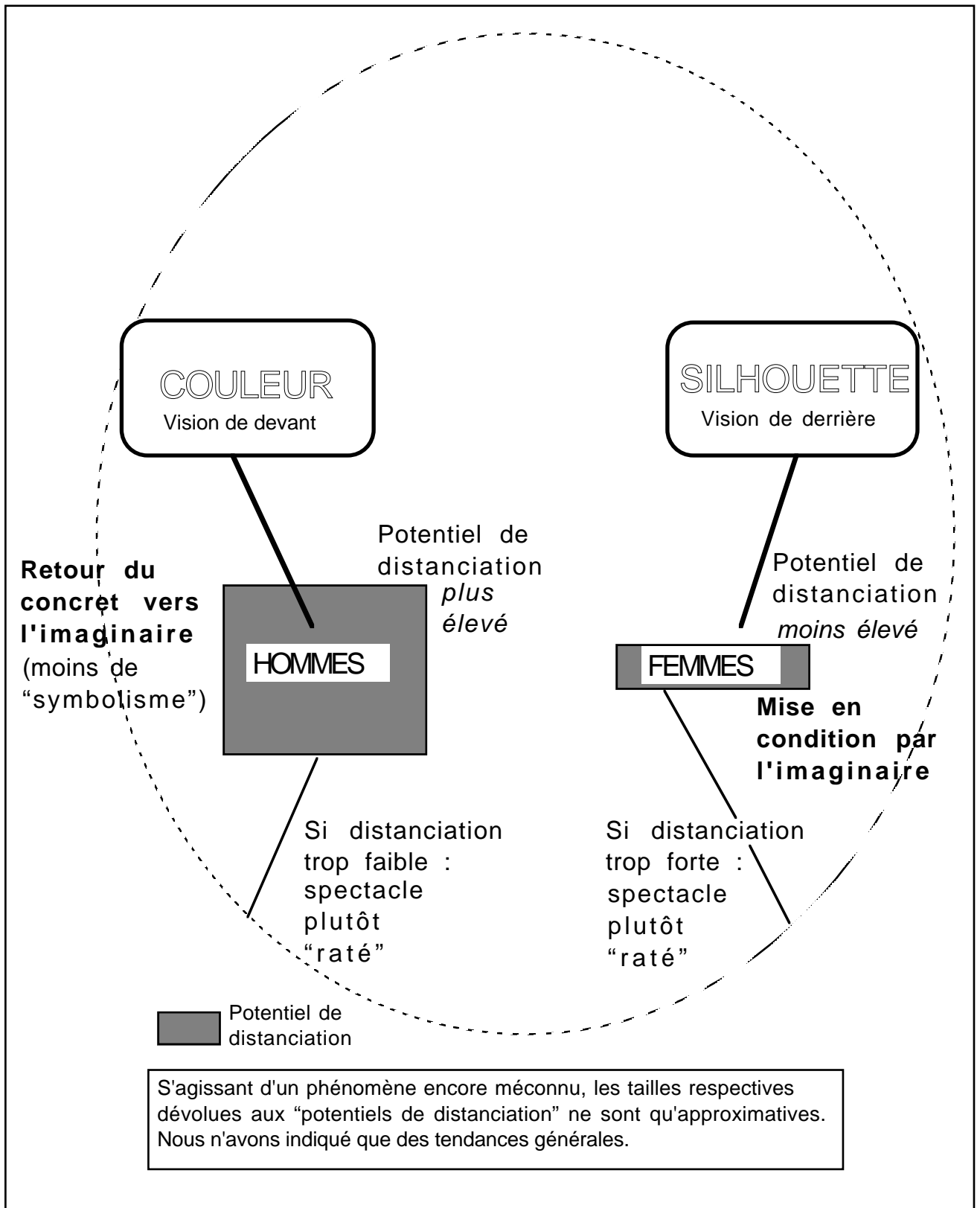
Pour résumer, nous pourrions dire, que toutes choses inégales par ailleurs (en particulier les conditionnements culturels et sociaux et la pression médiatique contemporaine) :

1. **Le potentiel d'auto-distanciation immanente est inégalement distribué dans les populations.**
2. **La délimitation épouse le plus souvent la différenciation sexuelle** (avec de notables exceptions).
3. **La distanciation volontaire du sujet**, consciente ou inconsciente parce que déterminée ou amplifiée par son environnement **est susceptible d'infléchir fortement** (voire de négativiser) **les potentiels d'auto-distanciation immanente individuelle.**
4. **Les individus (plutôt de sexe masculin) qui sont dotés d'un assez fort potentiel d'auto-distanciation ont tendance à exiger des représentations théâtrales (ou médiatiques) de plus en plus réalistes** pour pouvoir connaître le saut vers l'imaginaire que sous-tend tout art (de représentation ou autre), ce saut étant lui-même préparé par les processus d'identification, de projection ou de transfert. Ils connaissent des mimesis plus objectales que

mentales.

5. **Les individus (plutôt de sexe féminin) qui sont dotés d'un assez faible potentiel d'auto-distanciation ont tendance à préférer des formes artistiques moins figuratives et établissent plus rapidement une relation avec l'imaginaire en s'identifiant assez facilement avec des archétypes peut-être plus diversifiés.** Ils connaissent des mimesis plus mentales qu'objectales.
6. **Ces deux types d'individus se retrouvent sur le terrain de l'imaginaire**, mais leur mode de construction de celui-ci détermine la représentation qu'ils en ont (on retrouve là la théorie des *imaginaires sexués*, différents entre les femmes et les hommes).
7. **Tout se passe comme si les mécanismes distanciateurs et anti-distanciateurs (identification et transfert) « s'organisaient » pour favoriser la mise en relation avec l'imaginaire.** L'excès (relatif) de réalisme des figurines est accompagné par une assez forte dose de distanciation. Le défaut de réalisme des ombres est accompagné d'une assez faible dose de distanciation, grâce à ce que l'on appelle le suggestif ou tout simplement la poésie.

Figure 7.11. Le Wayang-Dayak et la distanciation sexuée :



.M2.7.7.5. Des preuves a contrario

1. Première « preuve »

Testons immédiatement cette interprétation en examinant son contraire. Pour cela, supposons en premier lieu qu'un théâtre traditionnel opte pour une disposition opposée, les hommes se trouvant du côté des ombres, tout en conservant un potentiel de distanciation plus important (nous ne changeons évidemment pas les deux variables en même temps à moins de transformer par la même occasion ces hommes en femmes...).

Les ombres sollicitent davantage l'imaginaire (au moins l'imaginaire de surface, par opposition à nos pulsions profondes), dès lors, le plus fort potentiel d'ADI des spectateurs masculins va les empêcher de participer pleinement au spectacle. Ce qui sera perçu comme *poétique* par les spectatrices (ou certains spectateurs privilégiant consciemment ou inconsciemment leur côté « féminin » leur apparaîtra comme ennuyeux, gênant ou ridicule. Seulement fondé sur ces prémisses, et toutes choses égales, on peut être sûr que des spectacles organisés de cette façon ne « marcheraient pas ». Les Dayaks le savaient-ils ?

2. Seconde « preuve »

Supposons à présent qu'un théâtre choisisse de placer les femmes du côté de la lumière et des wayang-kœlit peints. Face à des figurines plus rapidement reconnaissables et/ou moins facilement réinvestissables dans le but de s'identifier (rappelons les objections qui ont de tous temps été faites aux masques), les spectatrices auront là-encore (en théorie évidemment) plus de difficulté à effectuer des identifications. Même les transferts ne seront pas garantis. Les spectateurs, quant à eux, devraient « user » de leur faculté auto-distanciatrice pour s'identifier quand-même, malgré le manque de réalisme. Là encore, le spectacle a des chances de ne pas bien fonctionner vis-à-vis des femmes, mises du mauvais côté.

Rappelons quand même que dans toute cette analyse, nous avons fait référence aux femmes et aux hommes du contexte du Wayang-Dayak, et qu'en aucun cas nous ne pouvons nous-même nous y identifier (nous nous distancions trop des contextes culturels étrangers).

7.8. Identifications et distanciations médiatiques sexuéés

Conformément à ce que nous avons annoncé plus haut, nous avons cherché si nous retrouvions avec les médias audiovisuels, les mêmes résultats que Sherry Turkle annonce à propos de l'informatique et que notre interprétation du Wayang-dayak nous a apporté quand à la différenciation sexuelles des processus de participation et plus généralement d'ADI/IPT.

C'est pourquoi en 1986/87, nous avons mené plusieurs études dans ce sens dont une, réalisée dans le cadre d'une recherche pour l'**INRP** que nous allons utiliser dans ce paragraphe et au suivant, et qui portait sur les potentiels distanciateurs et identificateurs (car les deux aspects sont évidemment très liés).

.M2.7.8.1. L'enquête

Les résultats que nous allons citer ici sont ceux que nous avons obtenus en juin 1987. Depuis, nous avons recueilli de nouvelles fiches, sans que les valeurs en pourcentages ne changent de façon significative, aussi, préférons-nous conserver les résultats du mois de juin et les commentaires que nous avons alors rédigés pour l'INRP.

.M3.1. Le questionnaire

On trouvera les résultats intégraux et la modélisation à l'annexe E-12.

Comme on le constatera, il s'agit d'un questionnaire assez dense (plus de 130 items) exigeant une assez grande qualité d'attention des questionnés. Peu de questions ont « accroché », à l'exception d'un point de vocabulaire (le sens du mot « *subjugué* ») et une négation de négation (question 39).

Les questions en réponses libres (**QRL**) n'ont pas été analysées pour l'instant, disons tout au plus qu'un premier examen même superficiel montre que nous avons eu raison de les laisser libres. En effet, à part quelques valeurs « standard » comme S. Stallone ou Louis De Funès, on trouve quantité d'autres personnalités assez hétéroclites dont un QCM (Questionnaire à choix multiples) aurait oublié la plupart

Naturellement, comme dans tous les questionnaires de ce type, plusieurs questions se recourent, à la fois pour apprécier la qualité d'attention des répondants, mais aussi pour mieux cerner leur profil identificateur/distanciateur.

.M3.2. Le dépouillement

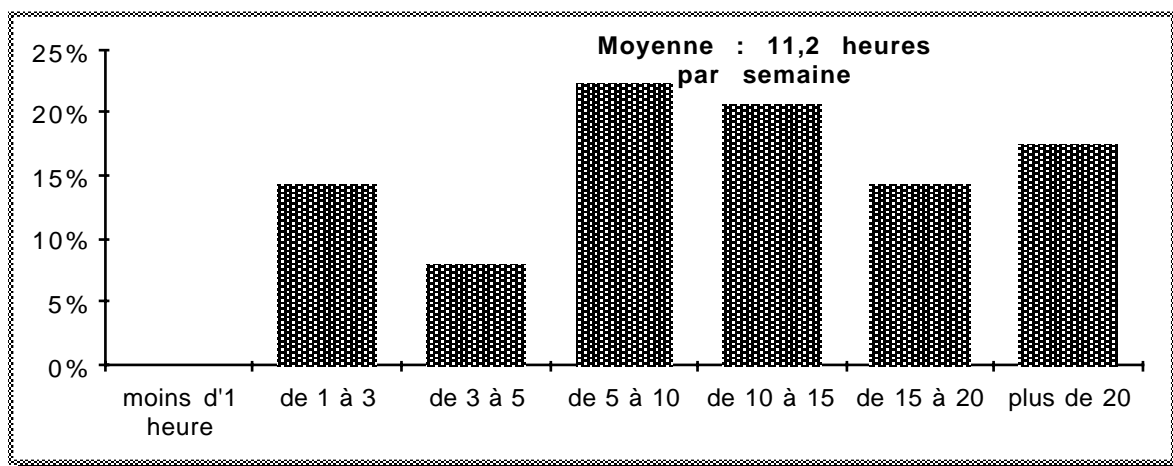
Nous l'avons optimisé en construisant une **modélisation mathématique** sur un tableur/gestionnaire de données ¹²³ nous permettant d'obtenir des états comparatifs horizontaux et verticaux de nature à mieux nous éclairer sur les profils distanciateurs ou identificateurs d'enfants de **11 à 14 ans**, par ailleurs assez gros consommateurs de télévision comme on a pu le constater plus haut.

.M3.3. La population étudiée

L'enquête a été menée dans un collège du 19^{ème} arrondissement de Paris, à la population scolaire assez mélangée, dans des classes de 6^{ème} et de 5^{ème}, dont les élèves avaient pour âge moyen **12,7 ans**. Les consommations des 97 élèves (appartenant à quatre classes) se révèlent assez homogènes.

123 En l'occurrence *Excel* de la firme Microsoft sur l'ordinateur Macintosh (APPLE). Ce tableur permet de traiter facilement et rapidement de très gros volumes de données et d'obtenir directement des représentations graphiques interactives avec le fichier principal.

M9.Figure 7.12. Moyennes de fréquentation télévisuelle hebdomadaire :



Comme indiqué ci-dessus, la moyenne atteint **11,2 heures par semaine** avec une forte concentration autour de **5 à 15 heures**. **18%** des enfants déclarent regarder la TV plus de 20 heures, ce qui est corroboré par d'autres sondages ¹²⁴. On pourra remarquer les presque **14%** qui la regardent fort peu ¹²⁵. Ajoutons que l'on observait par ailleurs un taux d'équipements très important, atteignant 2,5 postes de TV par famille contre 1,3 en moyenne nationale ¹²⁶. On trouve aussi **46%** d'utilisateurs de magnétoscopes (15 à 20% en moyenne nationale) et **15%** d'abonnés à *Canal Plus* ainsi qu'une assez

¹²⁴ CESP ou les études des sociologues de la TV (Documentation française).

¹²⁵ On aurait pu en profiter pour établir une corrélation avec les résultats scolaires, ce qui aurait alourdi notre questionnaire sans pour autant nous donner des éléments nettement significatifs, sauf à renoncer à l'anonymat des réponses, garanti aux élèves.

¹²⁶ Sources : SIERE, SIMAVELEC, Festival Son et Image Vidéo.

forte fréquentation du cinéma pour ceux qui n'ont pas de magnétoscopes (environ 3,5 fois par trimestre) ¹²⁷.

.M2.7.8.2. Une identification sexuée ?

Nous avons proposé 9 modèles identificateurs professionnels (questions 75 et suivantes).

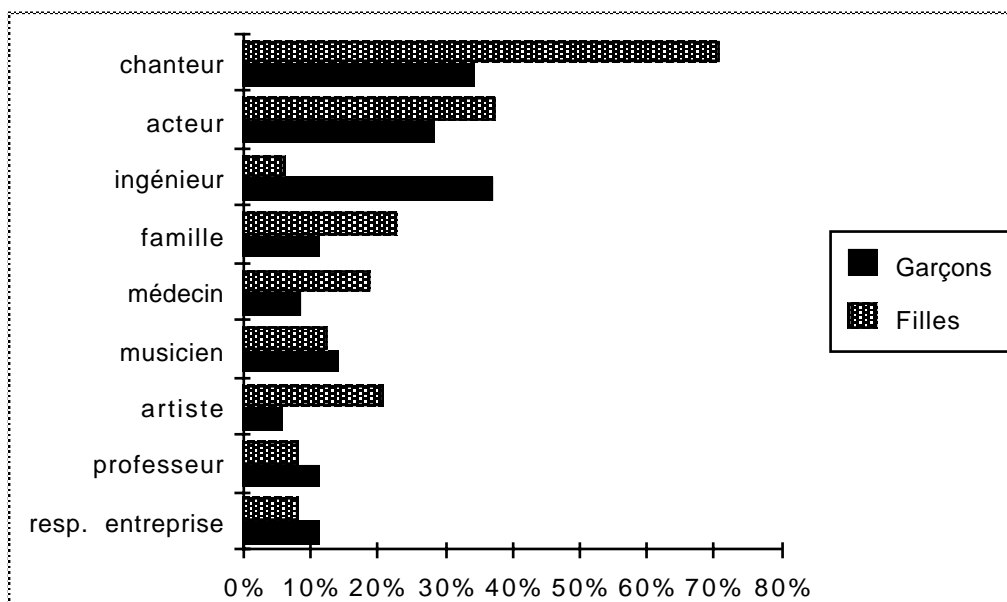
Dans votre vie de tous les jours, vous arrive-t-il de vouloir ressembler à :

- | | | |
|----|-------------------------------------|---------------------------------|
| 75 | > Un acteur (une actrice) > | Un chanteur (une chanteuse) |
| 77 | > Un musicien (une musicienne) | > Un (une) artiste |
| 79 | > Un médecin (homme ou femme) | > Un ingénieur (homme ou femme) |
| 81 | > Un (une) responsable d'entreprise | > Une personne de votre famille |
| 83 | > Un (une) professeur | |

¹²⁷ Nous en avons profité pour signaler la corrélation quasi-absolue entre l'abonnement à CANAL PLUS, la possession d'un magnéscope et le fait de n'aller jamais au cinéma ainsi que sa réciproque.

Voici les résultats :

.M9. **Figure 7.13.** Les identificateurs professionnels :



On pouvait s'attendre aux premières places du « **chanteur** » (en l'occurrence de la chanteuse) à une écrasante majorité avec des pointes à **75%** ainsi que de l'acteur (actrice) , sans que d'ailleurs nous puissions repérer une quelconque décroissance du désir identificateur avec l'âge (mais le spectre de notre échantillon est sans doute trop étroit).

En revanche, le « score » de **l'ingénieur** chez les garçons est plus étonnant, et l'écart entre garçons et filles l'est encore davantage.

Encore plus étonnant peut-être, la présence des **modèles familiaux** qui « résistent » à la pression médiatique. On peut évidemment y voir de nombreuses causes (entre autres, tout

simplement le jeune âge des enfants questionnés) que nous détaillerons pas ici.

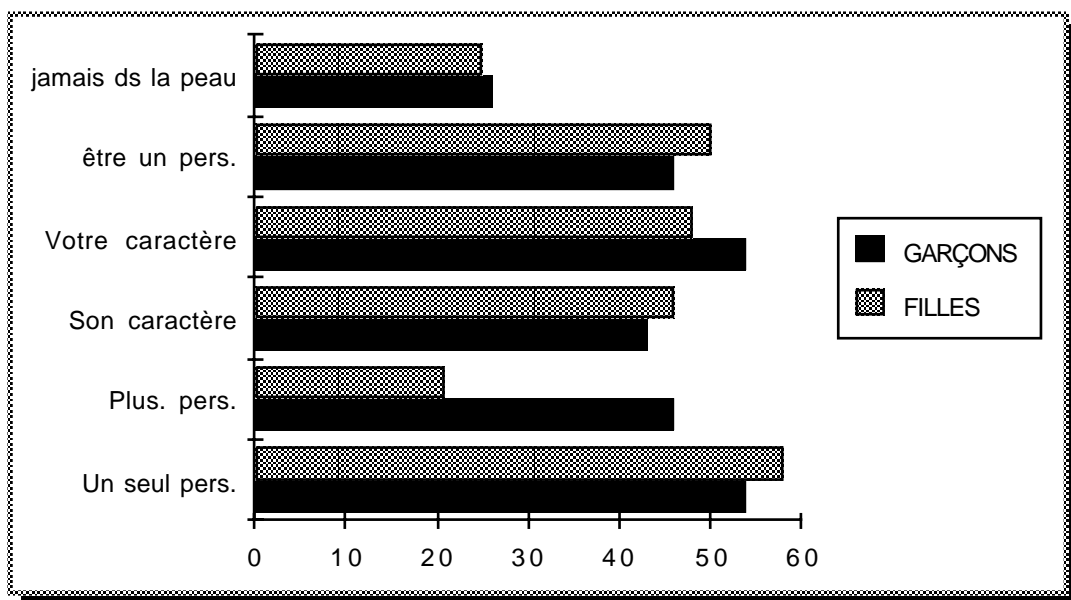
Remarquons enfin que le professeur ou le « responsable » d'entreprise (peut-être aurions-nous dû utiliser le vocable de « chef ») ne font pas des scores très élevés.

Dans presque tous les cas, les garçons préfèrent des métiers plus « sûrs » que les filles, ce qui ne veut absolument pas dire qu'ils s'identifient moins, bien au contraire.

Si l'on examine à présent comment chacun réagit pendant les films, on obtient là-encore des différences assez importantes :

Quand un film vous plaît vraiment (réponses multiples possibles):				
35	Vous vous mettez dans la peau d'un seul personnage	>	oui	> non
36	Vous vous mettez successivement dans la peau de plusieurs personnages	>	oui	> non
37	Vous réagissez comme ce personnage, avec son caractère	>	oui	> non
38	Vous réagissez comme ce personnage mais plutôt avec votre caractère	>	oui	> non
39	Vous ne vous mettez jamais dans la peau d'un personnage	>	oui	> non

.M9.Figure 7.14. Identification, projection et transfert en fonction du sexe :



On remarque une **identification plus forte chez les filles** (ce que confirme faiblement la question 39 où les garçons l'emportent légèrement). On trouve aussi 5% de plus (peu significatifs) pour les filles pour l'identification « classique » à un seul personnage.

La question 36 (« Vous vous mettez successivement dans la peau de plusieurs personnages ») nous semble apporter des éléments très intéressants avec 46% pour les garçons et seulement 21% pour les filles, un peu comme si ces dernières connaissaient des identifications/projections ou des transferts plus intenses plus « fidèles », ce que corrobore la théorie sur la moindre distanciation féminine (qui leur ferait préférer les sciences non « dures », cf. Sh. Turkle). En ce sens, nous serions

tentés à avancer que le dipôle ADI/IPT féminin « **tourne moins vite** » que son homologue masculin, sans que pour autant nous ne sachions s'il s'agit de phénomènes phylo ou ontogénétiques. Il y a lieu d'être extrêmement prudents et de définir des enquêtes plus spécialement orientées sur ce point.

Terminons en signalant que l'écart assez important entre filles et garçons, constaté sur les questions 37 et 38 pourrait tendre à faire croire qu'en termes de tendances, les garçons projettent ou transfèrent davantage leur caractère sur les personnages alors que les filles connaissent davantage des identifications à ces caractères. Là encore, il y a lieu de demeurer très prudent et de ne pas étendre ces quelques considérations préliminaires à des domaines connexes ou étrangers.

.M3.1. Les attitudes identificatrices

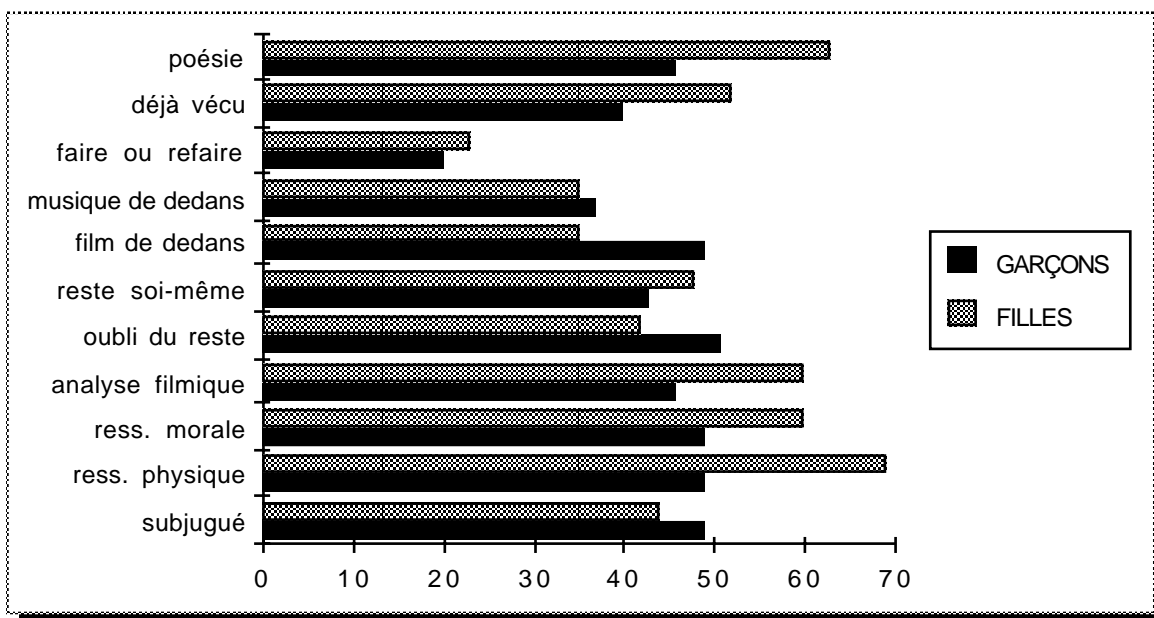
Quand vous écoutez vraiment une musique qui vous plaît :

- 68 > Vous oubliez tout le reste
69 > Vous restez vous-même et vous pensez en même temps à autre chose

Pour vous "s'éclater", c'est plutôt (réponses multiples possibles):

- 70 > Voir un film qui vous plaît et "être dedans" en ne pensant à rien d'autre
71 > Ecouter une musique qui vous plaît et "être dedans" en ne pensant à rien d'autre
72 > Faire ou refaire dans la réalité ce que vous avez déjà vu au cinéma ou à la TV
73 > Autres réponses

- 74 Vous arrive-t-il de faire ou de dire quelque chose en pensant **que vous avez déjà vécu cette situation auparavant** ? > oui > non

.M9. Figure 7.15. Attitudes identificatrices :

Nous ne retiendrons ici que les principales remarques que notre pré-enquête nous a déjà permis de collecter.

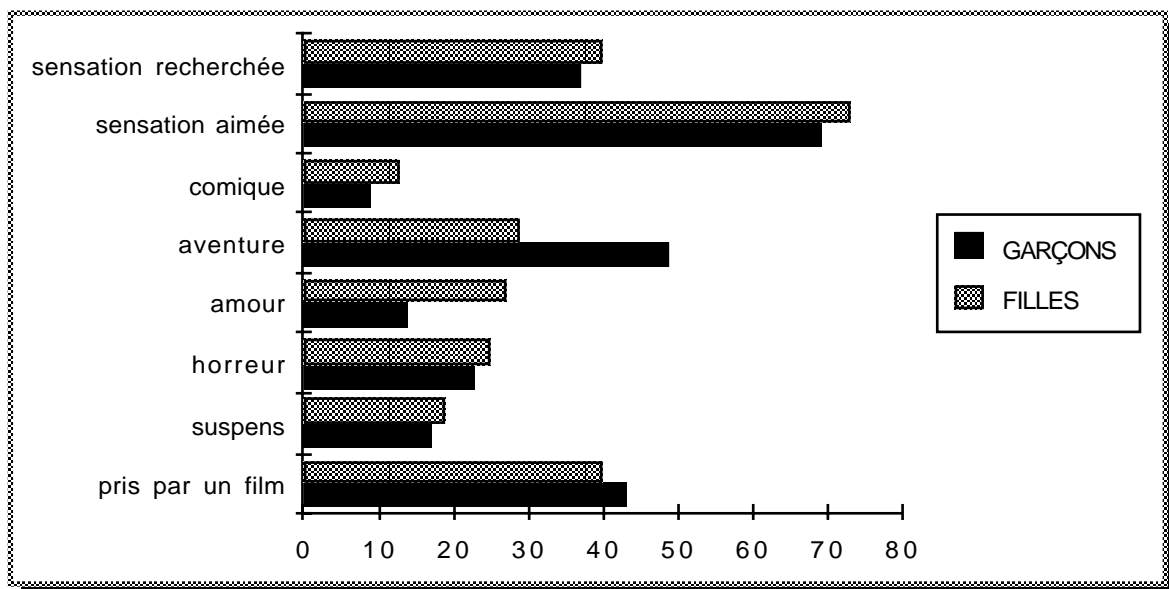
La sensation du « déjà vécu » (vraisemblablement dans une identification/projection antérieure) est connue par **46%** de l'effectif (40% des garçons et 52% des filles). Malgré son aspect « provocateur », en apparence non perçu (!), la question 72 (« ...**faire ou refaire dans la réalité ce que vous avez déjà vu au cinéma ou à la télévision** ») recueille quand même *près de 25% de réponses affirmatives*. Espérons que la répétition mimétique ne concerne pas certains films particulièrement violents ¹²⁸. Si la moitié des jeunes déclare « rester eux-

128 Comme la chronique journalistique en fait régulièrement état...

mêmes » en écoutant de la musique qui leur plaît, on devra se méfier avant d'en retirer l'idée que celle-ci est moins prégnante que l'image. On sait bien qu'il existe des contre-exemples célèbres. On peut penser que les réponses à cette question ont peut-être été plus ou moins auto-censurées. Inversement, la courte majorité qui « oublie le reste » le doit beaucoup aux garçons qui distancent les filles de presque 10%. On remarque aussi que *l'analyse filmique pendant la projection* semble beaucoup plus pratiquée par les filles (14% de plus que les garçons). Il en est un peu de même des phénomènes de dégageant de ressemblances morales ou physiques. Les filles, avec 69% (20% de plus que les garçons) montrent leur extrême sensibilité identificatrice basée aussi bien sur les aspects physiques et concrets que sur les aspects intellectuels (60% avec 11% d'avance).

Le questionnaire nous apportait quantités d'autres informations comme par exemple les réponses sur les genres cinématographiques ou télévisuels : **les filles privilégient fortement les films d'amour** (27% contre 14%) alors que les garçons en font autant pour **l'aventure** (49% contre 29%). Les clichés sociaux et éducatifs semblent bien installés. En revanche l'horreur et le suspense, avec 18% et 24% ne montrent pas de différence notable entre filles et garçons ¹²⁹.

129 On pourra noter que la participation des questionnés étaient encore correcte à ce stade du questionnaire (un peu plus de la moitié), ce qu'atteste les assez nombreuses réponses (11%) à la question n°54 qui était ouverte. Comme on pouvait s'y attendre les dessins animés et les films comiques furent les plus souvent cités.

.M9. **Figure 7.16** Les consommations audiovisuelles :

.M3.2. Attitudes identificatrices et consommations littéraires

Il nous est apparu nécessaire de tenter d'établir certaines corrélations entre les attitudes identificatrices et d'autres constantes socio-culturelles comme la consommation littéraire ou télévisuelle.

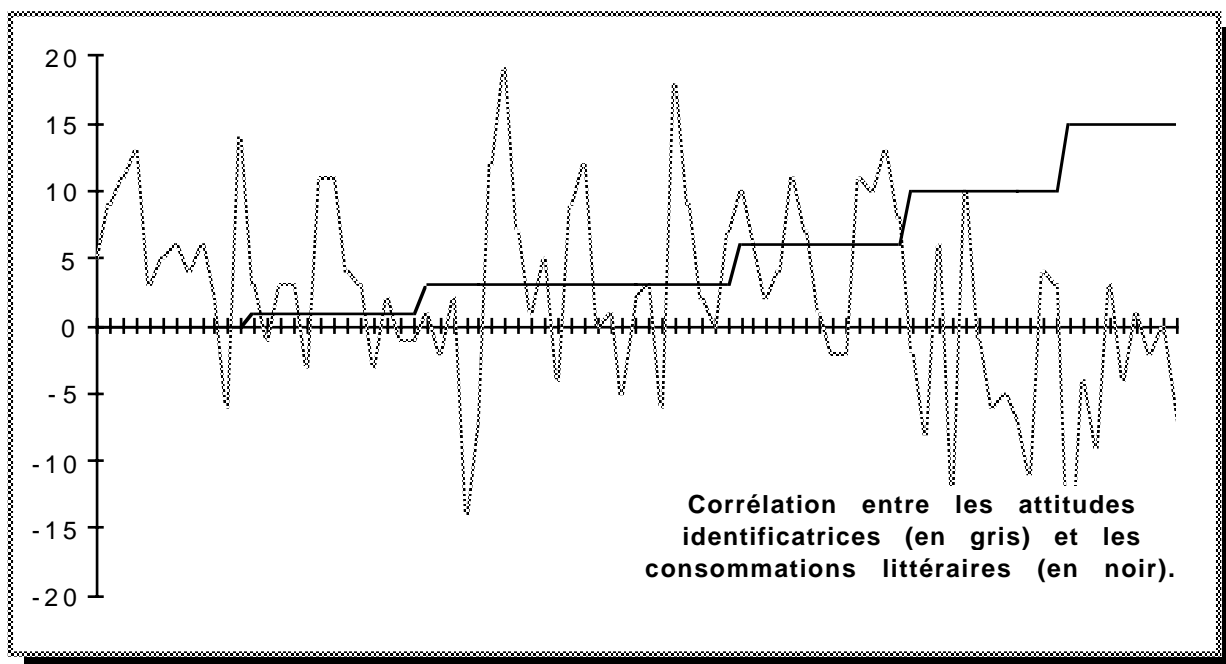
Pour obtenir des résultats suffisamment significatifs, nous avons mis au point de nouveaux modèles mathématiques en codant notamment les réponses aux questions 57 à 60 à l'aide de coefficients médians.

Combien de livres lisez-vous par trimestre ?						
57	>	Moins de 2	>	De 2 à 4	>	De 4 à 8
60	>	De 8 à 12	>	Plus de 12		

Il nous a ainsi été possible de tirer des moyennes, des pourcentages, des tendances et des écart-types. De même, nous avons regroupé nos questions en familles distanciatrices ou identificatrices et leur avons appliqué différents coefficients d'harmonisation des comparaisons (les différences brutes n'étant pas toujours directement significatives).

Les « résultats » de chaque enfant sont codés en abscisse (en valeurs brutes ou pondérées selon les graphiques).

.M9. **Figure 7.17.** Attitudes identificatrices et consommations littéraires :



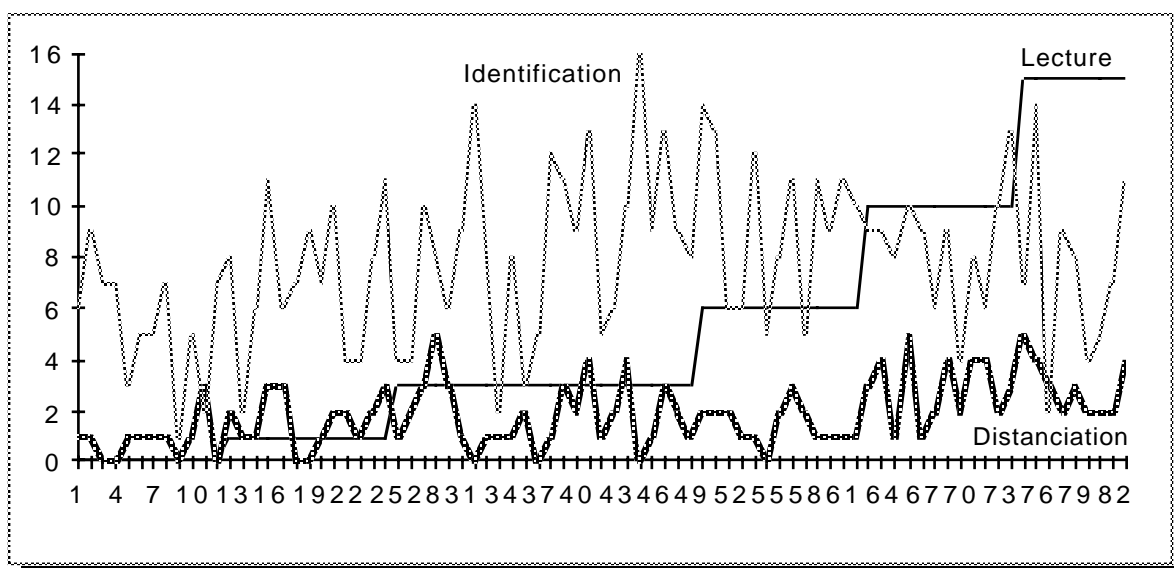
La courbe en paliers de la consommation littéraire correspond au nombre de titres lus par trimestre (questions 57 à 60). On remarque que la fréquence de 2 à 4 est la plus fréquemment rencontrée (28%), les quatre autres obtenant sensiblement les mêmes scores (environ 15%). On en profitera pour remarquer qu'il y a encore 11% de « grands lecteurs » déclarés (plus de 12 titres par trimestre).

La courbe des attitudes distanciatrices a été obtenue par sommation des réponses aux questions affectée d'un coefficient de rattrapage comparatif (ou d'échelle). C'est ce qui explique la présence de valeurs négatives, utilisées ici pour montrer sur le

même graphique les attitudes les moins identificatrices.

Mise à part la grande dispersion des points obtenus et la présence de pics individuels assez importants qu'il conviendrait d'ailleurs de corrélérer avec d'autres réponses, on peut néanmoins repérer une décroissance assez nette des attitudes identificatrices concomitante à une augmentation des consommations littéraires (droite du graphique). Ceci cadrerait assez bien avec nos hypothèses théoriques générales, mais il conviendra d'examiner plus complètement cette amorce de régularité sur une population plus étendue et plus variée.

.M9.Figure 7.18. Consommations littéraires, attitudes identificatrices et distanciatrices :

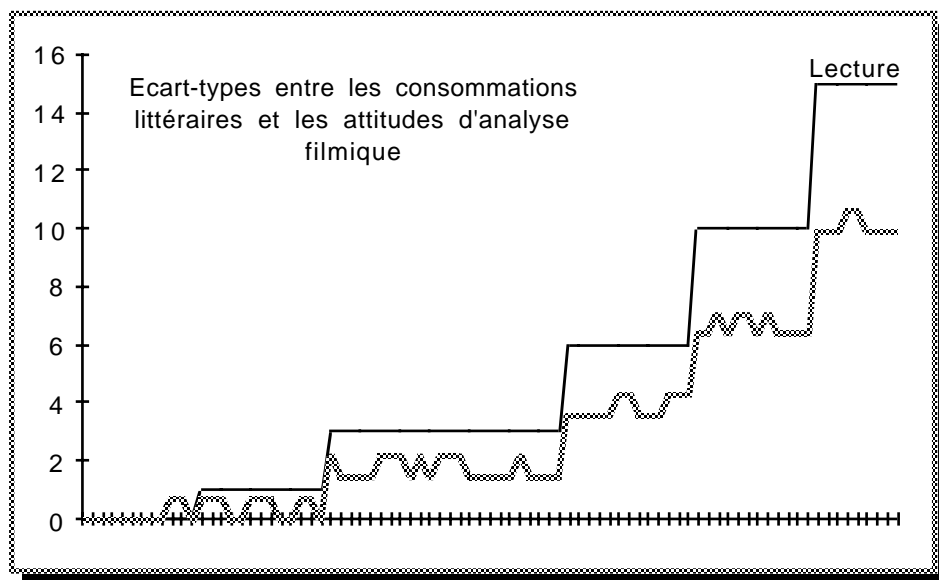


Sur ce second graphique nous avons voulu faire figurer simultanément les consommations littéraires, les attitudes

identificatrices vues ci-dessus ainsi que les attitudes distanciatrices. Un examen attentif, confirmé par l'étude individuelle des fiches tendrait à confirmer une certaine convergence de l'importance des spectres identificateurs et distanciateurs. Autrement dit, il ne semble pas que pour la population étudiée *la distanciation agisse en négatif de l'identification*, ce qui signifie qu'il n'est nullement prouvé qu'un individu qui s'identifie très fortement ne se distancie jamais, mais qu'au contraire que certains sujets présentant une forte tendance identificatrice s'accompagnent d'une non moins forte tendance distanciatrice, un peu comme s'il fallait mieux parler des **spectres identificateurs ou distanciateurs**. Cette observation s'inscrirait assez bien dans le cadre théorique de notre modèle dipolaire en rotation.

Naturellement, les cas individuels de personnes présentant des spectres importants ne doivent pas faire oublier les tendances générales. On peut observer, sur la droite de la figure, une légère tendance à la remontée des attitudes distanciatrices concomitante à l'élévation des consommations littéraires. Quand on lit plus, on se distancie davantage ou « mieux ».

M9.Figure 7.19. Consommations littéraires et attitude d'analyse des films :



Parmi les différentes variables regroupées dans la catégorie des « attitudes distanciatrices » nous avons extrait celle qui concerne l'analyse filmique, ainsi qu'il était demandé à la question 67 :

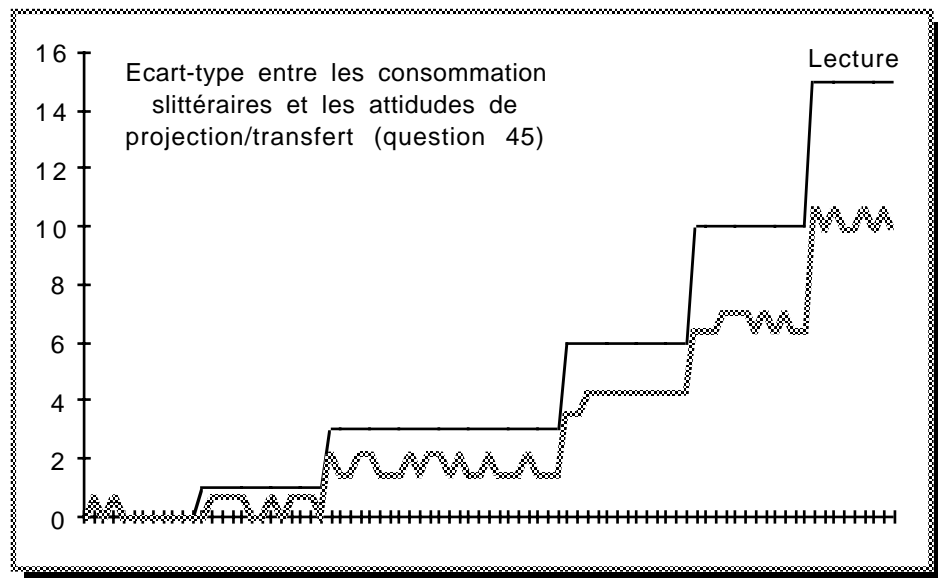
67 Quand vous regardez un film qui vous plaît, vous arrive-t-il de "l'analyser" en cherchant à voir comment il est monté, tourné, réalisé, etc. ? > oui > non

46% des garçons et 60% des filles (soit 53% au total) **ont répondu positivement**. Outre le fait que ces pourcentages de participation active à une projection peuvent apparaître nettement plus élevés que ce à quoi on pourrait s'attendre au nom de la soi-disant « passivité » audiovisuelle des spectateurs,

on remarque sur ce graphique des écarts-types une assez grande dispersion de données montrant ou confirmant *qu'il ne saurait être question d'imaginer qu'il existe la moindre régularité entre le nombre de livres lus et l'aptitude à se distancier pendant un film pour mieux l'analyser*. Seuls des entretiens nombreux pourraient peut-être permettre de mieux cerner d'éventuelles corrélations. Il faudrait en particulier quitter le monde macroscopique et entrer dans la recherche microscopique pour mieux délimiter le champ des influences et des inter-relations réciproques entre le type de lecture et la distanciation audiovisuelle. Les lecteurs assidus de la collection « *Arlequin* » (ou toute autre du même genre) qui peuvent consommer beaucoup de titres par trimestre sont-ils pour autant mieux « formés » à l'analyse audiovisuelle et à la distanciation consciente des médiatisations qu'ils vivent et/ou subissent.

Un examen attentif des courbes tendrait à induire une baisse sensible de l'écart-type pour les consommations 3 et 5 (4 à 6 titres et plus de 12 titres). Nous ne croyons pas que ceci soit significatif pour la première valeur. En revanche, du côté des gros lecteurs, on pourrait essayer de mieux comprendre cette convergence plus grande des attitudes d'analyse. Simple épiphénomène ou mouvement plus profond. Seule une étude plus fine pourrait permettre de lever le doute.

.M9.Figure 7.20. Consommations littéraires et attitudes de projection/transfert :

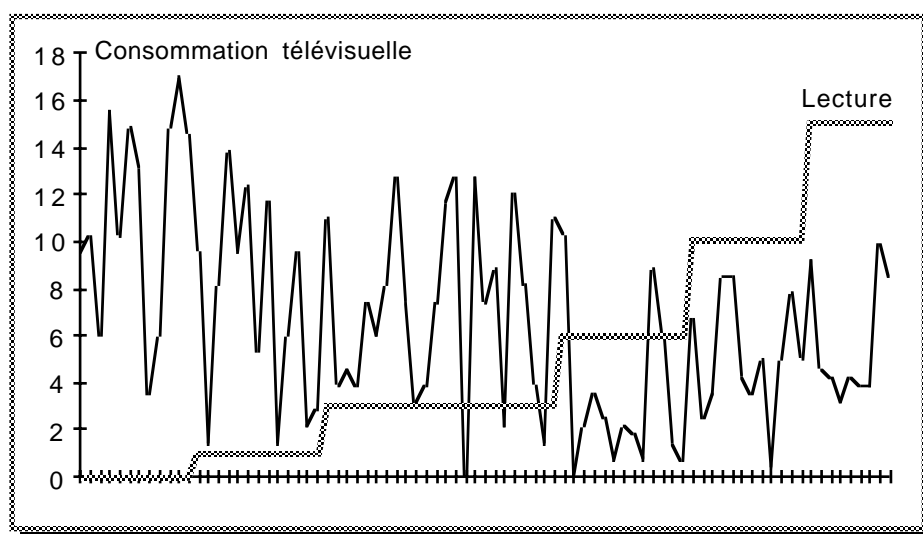


A titre de comparaison, nous montrons ensuite avec la même mise en forme, l'écart-type entre les consommations littéraires et les attitudes de projection/transfert au travers des réponses à la **question 45**, une des plus importantes du questionnaire : « Quand vous êtes avec un ami (une amie), vous arrive-t-il de penser en même temps à une héros (une héroïne) d'un film que vous avez vu avant et que vous auriez aimé être ? ». L'analyse brute nous indique que **41%** du total a répondu affirmativement avec **un très important écart entre les filles (54% du total à répondre positivement) et les garçons (seulement 29%)**. Cet écart nous paraît extrêmement intéressant à souligner.

On peut constater sur le graphique une assez grande dispersion des données d'où l'on peut tirer que **la consommation**

littéraire (au moins en valeur brute du nombre de titres déclarés comme étant lus) **ne semble pas constituer un déterminant des attitudes auto-distanciatrices.**

.M9.Figure 7.21. Taux de lecture et consommations télévisuelles :



Toujours sur le même principe, nous comparerons ci-dessus les consommations télévisuelles déclarées (en heures par semaine) et le nombre de titres lus par trimestre. Après traitement d'échelle, on constate aisément une décroissance nette de la consommation télévisuelle concomitante au taux de lecture. La partie gauche du graphique semble très explicite. *Les gros consommateurs de TV ne lisent pas.* Même si l'on retrouve là un lieu commun connu, il n'empêche qu'il vaut mieux disposer de résultats attestés avant d'affirmer péremptoirement quelques généralités parfois trop hâtives sur ce sujet.

.M1.7.9. Une première évaluation des profils identificateurs et distanciateurs.

Nous avons déjà évoqué le concept de *potentiel distanciateur* et son complément symétrique de *potentiel identificateur* (ou de projection/transfert) dont notre cadre théorique nous conduit à poser l'existence. Précisons d'emblée qu'un « **profil** » concernera le potentiel des êtres humains, ce qui nous permettra de réserver le vocable de « *potentiels* » aux médias artificiels (cf. chapitre 8) ¹³⁰ et d'étudier ultérieurement l'interaction des profils et des potentiels ADI/IPT (chapitre 12)

Peu d'études ont été menées, nous semble-t-il, dans cette direction. Aussi, nous en avons-nous-même engagé certaines, notamment dans le cadre de nos recherches pour l'INRP citées ci-dessus. Mais avant d'examiner les principaux résultats, nous allons préciser la définition de ces profils distanciateurs ou identificateurs.

130 Nous attribuons évidemment au mot « profil » son sens psychologique classique (par exemple celui des « *profils cognitifs* » ou des « *profils d'apprentissage* »).

.M2.7.9.1. *Notre définition*

Dans nos hypothèses du chapitre 1 nous avons proposé une modélisation dipôlaire en ce sens que l'image physique du dipôle nous paraissait convenir le mieux aux couples création/communication et ADI/IPT. Et afin de respecter tout le dynamisme nécessaire, nous avons insisté sur leur rotation continue.

Dès lors, il apparaît aisé de définir un profil distanciateur comme **une rotation irrégulière des dipôles au sein d'un champ communicatoire**, de telle sorte qu'un des pôles s'orientera plus souvent sur son côté créateur ou communicateur, identificateur ou distanciateur. En principe, dans une situation communicatoire équilibrée, les deux pôles s'orienteront alternativement de manière à peu près égale, alors que dans certains cas, on assistera à une sorte de « *ralentissement* » d'un des pôles (par exemple dans le cas d'une identification très forte à un personnage de film ou de roman), voire, dans certaines circonstances exceptionnelles, à une espèce de « *blocage* » (et c'est le dédoublement de personnalité ou peut-être la schizophrénie). Comme nous l'avons vu au paragraphe précédent, il serait illusoire de croire que les attitudes distanciatrices ou identificatrices sont constantes pendant n'importe quel processus de création/communication. En fait, les sujets passent d'une attitude à une autre dans une apparente continuité. Seuls les effets macroscopiques sont

observables, ce qui permet de parler en **tendances distanciatrices ou identificatrices**.

Dans cette partie, nous nous intéressons aux profils distanciateurs ou identificateurs, mais il serait erroné de croire que seul le dipôle ADI/IPT est en cause. Les deux dipôles fondamentaux interagissent l'un avec l'autre, et c'est pratiquement toujours le résultat de cette interaction que nous observons. Il en est évidemment de même avec les **profils créatifs ou communicatoires** dont nous n'avons pas parlé jusqu'alors parce que nous n'avons pas collecté assez de renseignements sur eux. Il semblerait bien, pourtant, que notre cadre conceptuel permettrait d'expliquer une bonne partie des phénomènes de « *créativité* », de « *prise de parole* », voire d'« *analyse transactionnelle* ».

Comme nous l'avons déjà annoncé p. 652, seule une représentation graphique *en trois dimensions* pourrait permettre de décrire l'interaction des deux rotations, sans toutefois laisser l'« espoir » (ou la crainte...) de bâtir une « *ingénierie psychologique* » fiable ¹³¹.

La définition des profils étant fixée, il faudrait pouvoir indiquer des **méthodes et des unités de mesure**, ce qui ne peut

131 Au sens ou l'entendait Abraham MOLES au Premier congrès de la Société des Sciences de l'information et de la communication à Compiègne (juin 1980), cf. Actes Colloque de Compiègne, SFIC, Paris, 1980.

être obtenu que par des voies détournées, comme celles que nous avons empruntées pour réaliser l'étude commentée au paragraphe suivant.

Rappelons enfin que pour nous, ce *recul théorique* (peut-être partiellement auto-référent) doit nous permettre de mieux étayer nos interventions « sociales », notamment dans le milieu éducatif et associatif, dans le but de promouvoir, de susciter ou favoriser des opérations permettant de développer ces profils distanciateurs chez celles ou ceux qui par naissance ou par éducation n'en disposent pas de trop grands. Ceci explique par la même occasion, que par raison d'efficacité nous préférons parler des aspects distanciateurs (les plus réduits ou les plus masqués, ou les moins entraînés) plutôt que des profils identificateurs (les plus « activés » par les médias).

.M2.7.9.2. Identification, projection et transfert

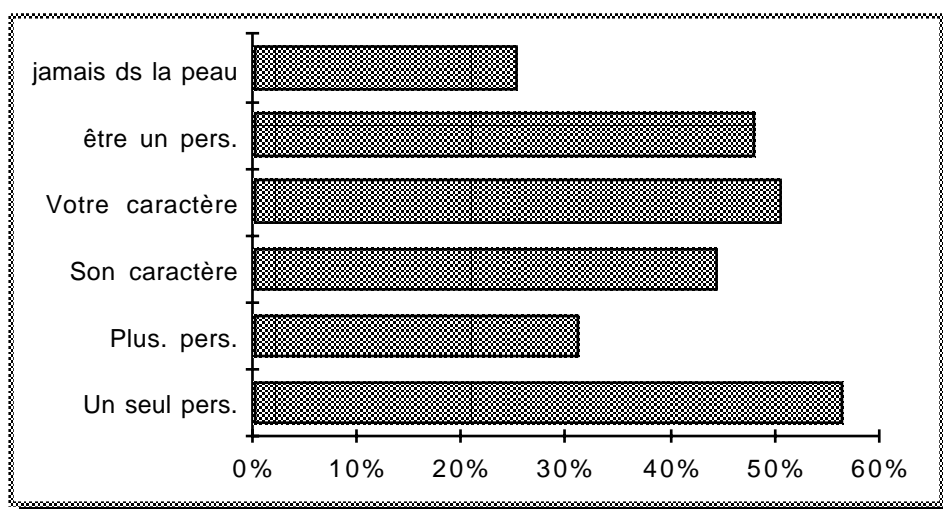
Nous avons commencé à montrer que l'on ne peut rendre valablement compte des processus identificateurs avec le seul modèle de l'identification aristotélicienne ou même brechtienne. Il faut différencier plusieurs catégories d'identifications et notamment la **projection** et le **transfert**, d'où notre modélisation de l'IPT.

A cet effet, dans l'enquête citée au paragraphe précédent,

nous avons posé des questions permettant de mieux délimiter la nature des phénomènes mis en jeu.

Comme nous l'avons déjà rappelé, la première constatation à tirer tient à *l'énorme proportion de jeunes qui s'identifient* (ou se projettent) *pendant un film* (même vu à la télévision).

.M9.Figure 7.22. Identification, projection et transfert au cours d'un film :



Comme on le voit sur ce graphique, on obtient des taux tout à fait étonnants frisant les **60%** à la question 35 (« Vous vous mettez dans la peau d'un **seul** personnage »), contre moins de 25% déclarant ne jamais s'y mettre. En fait, une analyse plus fine montre que parmi ces 25%, une forte proportion (20 à 30%) ont quand même répondu affirmativement à la question 49 ¹³² qui reprenait la série 35-39.

¹³² Cf. le questionnaire en annexe E-12.

49	Avez-vous déjà été “pris” par un film au point de croire que vous en étiez l'un de ses personnages ?		> oui	> non
	Si oui, dans quel genre de film :			
50	> Suspense	> Horreur		
52	> Amour	> Aventure		
	(...)			
54	Autre.....			
55	Aimez-vous cette sensation d'être pris par l'action ?		> oui	> non
56	Vous arrive-t-il de souhaiter que cette sensation se déclenche souvent ?		> oui	> non

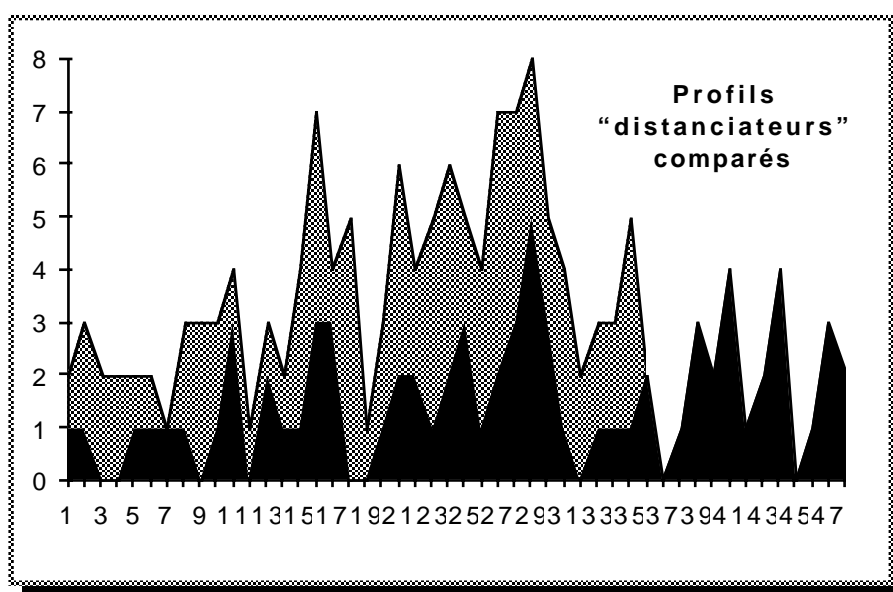
On peut penser qu'en fait moins de 20% ne s'identifient pas ou bien refusent de le dire, même de façon anonyme, cette dernière réflexion nous ayant été inspirée par l'observation de nombreux élèves qui tenaient à obtenir la certitude que nous ne saurions pas ce qu'ils avaient écrit, un peu comme s'ils considéraient ces questions comme personnelles, voire indiscrettes (ce que l'un d'entre déclara).

On n'observe que **4%** d'écart entre l'identification avec **son** caractère (pour nous caractéristique du transfert) et l'identification avec le caractère du personnage (pour nous caractéristique de la projection). Dans le cas **d'identifications successives avec plusieurs personnages**, on trouve quand même **30%** de jeunes déclarant la connaître alors qu'un premier examen tendrait à faire croire que cette question est assez absurde. C'est le moment de se rappeler que les médias audiovisuels dé-structurent la linéarité des actions psychologiques et permettent de connaître successivement ou quasi-simultanément plusieurs existences parallèles. Il s'agit à notre sens de composantes spécifiquement audiovisuelles de

nature à montrer quelques unes des voies de prédilection de la distanciation médiatique.

Nous avons commencé par calculer la valeur de ce que nous avons nommé le « **profil distanciateur** » en additionnant les réponses positives aux questions portant sur la distanciation. Après traitement de coefficients et d'échelle, on obtient les résultats suivants :

.M9. **Figure 7.23.** Comparaison des « profils distanciateurs » entre filles et garçons :



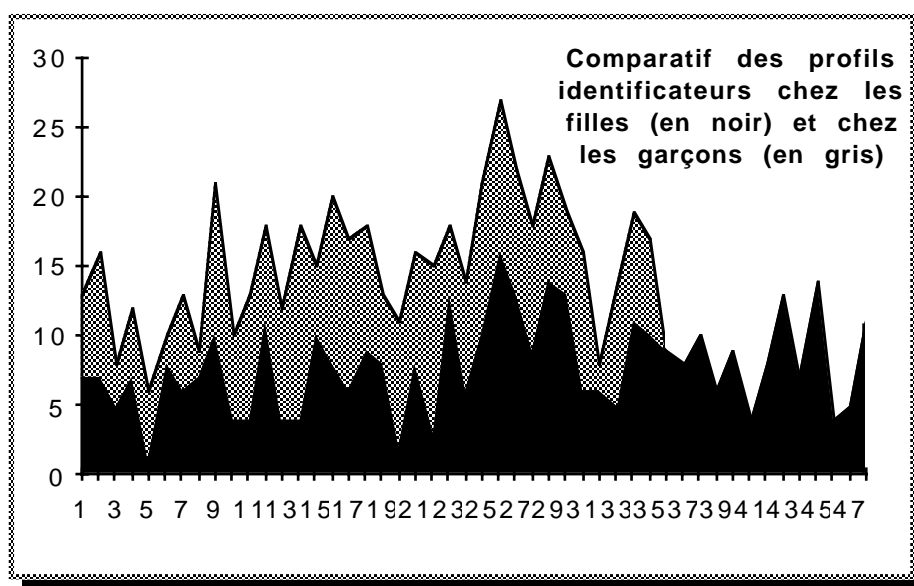
Comme on le constate au premier abord, les garçons, représentés ici en gris se démarquent très fortement des filles (représentées en noir). Les écarts sont énormes.

Nous croyons pouvoir avancer que cette première étude, si

elle était confirmée par de prochains travaux constituerait une présomption solide dans la confirmation de **la théorie de la plus basse distanciation féminine** (que l'on retrouve dans l'opposition entre sciences dures et non dures ou entre maîtres durs et maîtres doux, etc.).

Il reste à examiner ce qui se passe pour les profils identificateurs.

.M9.Figure 7.24. Comparaison des « profils identificateurs » entre filles et garçons :



Comme nous l'avions déjà pressenti sur la figure 7.17, on constate qu'en dépit de situations personnelles particulières (à spectre identification/distanciation très élevé), les garçons (représentées en noir) s'identifient davantage que les filles, et ceci avec un écart important et significatif.

On peut évidemment avancer comme causes à cette plus forte identification masculine la présence de modèles identificateurs plus nombreux, plus « attirants » et surtout plus prégnants.

Cette étude ne constitue bien évidemment qu'un début. Elle devrait être élargie aux **profils créatifs et communicatoires** (correspondant au premier dipôle médiatique) et confrontée aux **potentiels ADI/IPT des médias** (en particulier ceux des médias individuels). Il nous semble, pour conclure ce chapitre, que toute action vis-à-vis d'une éventuelle future « *éducation médiatique* » devrait prendre en compte l'étude de ces profils ADI/IPT, au moins au même titre que l'on commence à se préoccuper des profils cognitifs.

En cela, les profils identificateurs/distanciateurs pourraient se regrouper sous l'appellation de « *profils affectifs* ».