

.M1. Chapitre 8. REVERSIBILITE MEDIATIQUE ET
DECLENCHEURS DE L'ADI/IPT

Chapitre 8

REVERSIBILITE MEDIATIQUE ET DECLENCHEURS DE L'ADI/IPT

<p>.M1.8.1. Les procédés littéraires et artistiques distanciateurs</p>
--

«... Je crois peu aux “bons auteurs”, mais plus aux “bons lecteurs”, ces derniers sont des oiseaux encore plus rares que les premiers. Ils sont capables d'ajouter du sens à ce qu'ils lisent... »¹.

Il n'est pas dans notre intention, ni dans notre compétence de nous livrer ici à une étude de grande ampleur sur les diverses « *manières d'écrire* ». Quelques travaux ont déjà été réalisés sur ce sujet, passant par la critique littéraire « classique » ou « moderne » et allant jusqu'à l'analyse de contenu, l'analyse structurale ou l'analyse dite « transactionnelle »², sans oublier les fortes leçons données par les pasticheurs de talent dans leurs « *à la manière de...* » dont on trouve une résurgence très intéressante avec la collection « *Pour débutants* » aux éditions de la Découverte. Il semble cependant que peu d'études aient été menées dans une optique de distanciation du lecteur, que celle-ci soit volontaire ou non, consciente ou inconsciente, téléguidée par l'auteur ou non.

Il nous semble que l'approche structurale, dans ses composantes d'analyses syntagmatique et paradigmaticque devrait (ou

1 Malgré nos efforts, nous n'avons pu retrouver la référence de cette parole de J.L. Borgès (peut-être entendue sur France-Culture) et que nous citons ici de mémoire. Mais nous avons préféré la conserver en raison de son intérêt par rapport au thème traité dans ce chapitre.

2 Qui s'intéresse entre autres à l'analyse des traits fonctionnels du discours, cf. bibliographie générale.

aurait dû ?) permettre de relire de nombreux textes avec le même recul que permet (que devrait permettre) l'approche ethnologique moderne (sans pour autant atteindre les conséquences extrêmes du structuralisme en tant que doctrine). Il nous apparaît qu'une *relecture distanciante généralisée*³ est à tenter, ne serait-ce que pour vérifier, affiner ou infirmer nos thèses. Nous en donnerons quelques exemples dans les paragraphes suivants (8.7. et 8.8). Il nous faut auparavant mieux définir notre approche.

3 Pour nous le mot « *distanciante* » implique l'intentionnalité de la démarche, le mot « *distanciatrice* » concernant plutôt les autres emplois comme les techniques ou les méthodes de distanciation.

.M1.8.2. Vers une épistémologie distanciatrice ?

Il est encore trop tôt pour tenter de dégager une théorie générale de la distanciation. En revanche, on peut en chercher les différents fondements.

Lorsque les civilisations audio-orales se sont transformées en civilisations de l'écrit (au moins pour le bassin indo-européen), on a assisté à une **première révolution médiatisante** ⁴ avec le passage d'un support à un autre pour véhiculer la pensée. Au début, simple transcription phonétique ou simple code, l'écrit s'est ensuite posé en « *média innovant* » (selon les termes de nos hypothèses de départ, notamment **A1**), de sorte que sa **fonction de création** a crû dans de très fortes proportions allant jusqu'à créer ses propres codes, sa propre logique, sa propre rhétorique. Les copistes ont ensuite développé la fonction de communication de ce nouveau média selon les schèmes que nous avons indiqués au chapitre 2.

Avec le développement de l'imprimerie, aux quinzième et seizième siècles, le même mécanisme s'est reproduit. Là où l'on aurait pu s'attendre à ce que la presse à imprimer ne diffusât que des ouvrages manuscrits anciens (en amplifiant de ce fait la partie communicatoire de l'imprimerie, considérée comme le nouveau média innovant), on a assisté à une immense effervescence créatrice ; la reproduction des œuvres anciennes (pour ce

4 Nous appliquons ici la même règle qu'elle signale ci-dessus pour « distanciante ».

que l'on peut en connaître et à l'exception de quelques extraits des *Écritures* et naturellement de la *Bible*) fut dans l'ensemble délaissée au profit des écrits « modernes ». Avec la typographie eut lieu une véritable « transition de phase » bouleversant les habitudes intellectuelles de la civilisation orale et manuscrite lettrée (qui cohabitaient depuis des siècles). Les « découvertes » typographiques comme la lettrine, le paragraphage, le titrage (dont nos modernes « accroches » publicitaires ne sont que la dernière mutation), la table des matières, la division en sections, chapitres et sous-chapitres présentés chacun avec leurs arguments, les index, les notes en bordure de page (elles ne viendront que nettement plus tard en bas de page), s'effectuèrent entre le seizième et le dix-huitième siècle (avec peu d'innovations importantes au dix-neuvième et au vingtième siècles) jusqu'à faire émerger ce que certains analystes nomment le « **langage propositionnel** », structuré, charpenté, argumenté, construit, exigeant du lecteur une attitude intellectuelle spécifique, attentive, réfléchie, méthodique et fortement intégratrice.

Arrivé à ce niveau, nous pourrions émettre une nouvelle hypothèse, corollaire de nos thèses centrales, et point de départ d'une recherche future sur l'épistémologie distanciatrice :

.M1.8.3. La notion de réversibilité d'un média

Le schéma « classique » de la communication, répété depuis l'étude de **Warren Weaver** et **Claude E. Shannon** (qui étaient des ingénieurs des télécommunications recherchant une formalisation convenable des échanges entre émetteurs et récepteurs ⁵ a été critiqué un peu partout, et en particulier ici-même (en raison, entre autres, de la supposition d'inactivité ou d'inertie absolue du récepteur). Le passage du manuscrit à la typographie nous donnera l'occasion de réexaminer ce paradigme.

Il nous apparaît que la transmission d'un message est la plus efficace et la moins aliénante lorsque l'émetteur et le récepteur connaissent également les « fonctionnalités » techniques et communicationnelles ⁶ du média utilisé pour la transmettre (ce qui suppose que celui-ci soit totalement *réversible* en émission/réception). La physique ou la biologie nous en offrent quelques bons exemples (transferts de charges électrostatiques, transmissions des informations entre cellules, etc.).

5 Ce que certains « continuateurs » ont appliqué un peu trop hâtivement à d'autres types d'échanges et de messages... Peut-être aurait-on mieux fait de traduire par le mot « *transmission* ». Nous avons indiqué, au chapitre 6, un aperçu sur ce que nous retenons de la « *nouvelle théorie de la communication* », depuis G. Bateson.

6 Nous insistons fortement sur cette forme de dialectique entre la forme et le contenu dont le célèbre « *The Medium is the message* » de Marshall Mc Luhan n'est qu'une des dernières et plus célèbres formulations. N'oublions pas non plus la formule presque équivalente de Pierre Schaeffer à propos de la télévision : « l'important n'est pas la programme, mais la communication », cité in les actes de la journée d'étude du 24 février 1986 sur l'« *Histoire et programme des jeux à la radio et à la télévision* », diffusés par le Groupe d'études historiques sur la radiodiffusion, le Comité d'histoire de la radiodiffusion, le comité d'histoire de la télévision et Radio France, Paris, Gehra, 1987, p. 168.

Certaines de nos médiations « naturelles » ne sont pas ou peu réversibles, comme l'odorat où le goût. **André Leroi-Gourhan** va même plus loin que nous quand il traite de son concept de « **réfléchissement symbolique** » en affirmant que certains sens en sont dénués, comme « le toucher, l'odorat ou le goût »⁷. Il nous apparaît que le toucher peut fort bien supporter un « réfléchissement » (pour nous une réversibilité de la médiation), ne serait-ce que par le langage des caresses (ou des coups... Voir le célèbre « *Chéri, fais-moi mal...* » de Boris Vian) qui constitue bien une émission/réception de signification (amoureuse ou haineuse, ou les deux simultanément...).

En ce qui concerne l'**odorat**, bien que le nôtre soit infiniment moins développé que celui de beaucoup d'animaux, nous pouvons nous entraîner à l'entraîner et à lui apprendre à repérer des similitudes, voire à opérer des regroupements. Nous pouvons même émettre des odeurs en guise de réponse, et ceci volontairement (avec des parfums) ou involontairement (cf. publicité sur les déodorants!...). Il existe un vrai monde des odeurs, ainsi que l'a récemment illustré (!) Walter Süskind, dans « *Le Parfum* »⁸, roman dans lequel cet auteur nous fait découvrir un univers psycho-olfactif beaucoup plus riche que celui auquel on pourrait s'attendre au premier abord.

Dans notre hypothèse, la **première médiation** que nous avons décrite au chapitre 7.2. rend assez bien compte de ce phénomène, aussi n'y reviendrons-nous pas. Signalons cepen-

7 Cf. *Le geste et la parole, l'outil et le langage*, Albin Michel, op. cit., p. 209.

8 Paris, Fayard, 1986.

dant que l'existence d'un langage ou d'un *infra-langage* (!) des parfums (évidemment non ou faiblement discursif) nous montre quand même qu'il convient d'être attentif avant de procéder à la moindre typologie.

Le goût, quant à lui, devrait poser d'autres problèmes plus épineux. Il n'est guère facile de « répondre » à une saveur⁹ ; ce qui confirme que de tous nos sens, il est sûrement celui qui offre le moins de réversibilité (sauf peut-être dans le « baiser profond », avec échange de salive...). On pourra aussi considérer l'art culinaire comme un succédané de la non-réponse aux stimuli gustatifs. Pour s'effectuer, la réversion doit emprunter des voies détournées (*c'est-à-dire qu'elle doit s'auto-médier à son tour*) jusqu'à offrir des illusions (des artefacts) acceptables. On notera cependant que celles-ci (ou ceux-ci) conservent presque toujours la trace de leurs origines « extérieures », ce que montrent par exemple les vocabulaires descriptifs de la gastronomie ou de l'œnologie.

A ce stade de notre réflexion, si nous avons été tentés de considérer que le seuil de réversibilité d'un média diminue à mesure que la sophistication de celui-ci augmente, suite à un examen trop rapide de la transition entre l'écriture manuscrite et la typographique, nous devrions en être dissuadés, sauf à

9 Excepté par des réactions physiologiques « automatiques », déclenchées par exemple par des saveurs acidulées, épicées, etc. On « répond » au stimulus, mais on peut difficilement dire que l'on *exprime* quoi que ce soit d'autre qu'un « accusé de réception ».

considérer que les organes du goût seraient plus « sophistiqués » que ceux de la vue, ce qui ne semble guère correspondre à la neuro-physiologie, à la psychologie et à l'histoire.

.M1.8.4. La notion de réversibilité d'un média appliquée au manuscrit

Cette hypothèse de réversibilité de l'écriture manuscrite, sur laquelle nous reviendrons, rend assez bien compte de la transition entre le manuscrit et la typographie. Le manuscrit, aussi bien lorsque qu'il était un média innovant (par rapport au canal oral), que déclinant (au quinzième siècle ¹⁰) possédait un important seuil de réversibilité, *c'est-à-dire que les lecteurs étaient par définition scripteurs*, et de là facilement « *écrivains* ». Les récepteurs entretenaient une relation privilégiée avec les émetteurs, l'appropriation pouvait être immédiate. On a mesuré que les temps de lecture d'un manuscrit (même bien calligraphié !) sont très sensiblement supérieurs à ceux d'un texte dactylographié et imprimé, ceci aussi bien en terme de reconnaissance des lettres, des mots, de meilleure adéquation à « l'empan visuel » ¹¹ des lecteurs (ce qui

10 On peut considérer qu'il est en train de subir un second déclin avec la chute impressionnante des envois de lettres manuscrites au profit des échanges téléphoniques. A moins que l'on ne considère le second souffle apporté par la télémessagerie télématique, celle-ci ne constituant à notre avis qu'une phase intermédiaire préluant à des télémessageries audio-orales, ou à la rigueur audio-textuelles grâce aux dispositifs de reconnaissance et de synthèse de parole. Voir aussi les chapitres 11 et 12.

11 Voir les études de Jean Foucambert ou de François Richaudeau.

renvoie au déchiffrement) qu'en termes d'assimilation ou de compréhension. Il semblerait que ces temps de lecture soient comparables avec les durées obtenues en pure audition, alors que l'on sait qu'un texte dactylographié ou typographié possède une vitesse de transmission bien supérieure que le même texte lu à cadence normale ¹².

Nous serions tentés de dire qu'avec des manuscrits, le lecteur reçoit une *invite* plus pressante de participer à l'acte d'écriture. On trouvera d'intéressantes résurgences de ce phénomène avec la préférence souvent affichée de certains de nos contemporains pour les objets artisanaux, « traditionnels » sur lesquels, on « sent la main de l'artisan », et qui à ce titre, dégagent ou recèlent « de la vie », de la communication ou de l'imaginaire collectif. L'accusation « d'impersonnalité » du mobilier contemporain (ou de toute autre production moderne jusqu'à la nourriture en passant les arts ménagers, moyens ou majeurs...) trouve ici tout son sens : le manque de réversibilité du média (ou du moyen technique de production).

12 De l'ordre de 7 kilo-octets par minute pour la lecture contre 20 à 25 KO pour la parole (9000 mots à l'heure contre 27 à 30 000). Cf. F. RICHAUDEAU, M. et F. GAUQUELIN, *Cours de lecture Rapide*, Paris, CEPL, 1966, p. 13.

.M2.8.4.1. Vers une échelle de réversibilité des médias

Peu d'études semblent avoir été menées sur la réversibilité médiatique, conçue ici, rappelons-le, comme l'ensemble des capacités qu'offre un média d'être *efficacement* et *totalemment* utilisé à l'émission et à la réception. Signalons que cette réversibilité ne concerne pas seulement les aspects techniques ou technico-économiques, mais aussi et surtout les aspects fonctionnels et expressifs (ou créatifs) tenant aux codes et aux langages spécifiques et aux possibilités d'appropriation/réutilisation par les réceptionnaires lorsqu'ils s'avisent de devenir émetteurs. On pourrait ajouter à cette définition sommaire *l'éventuelle capacité favorisante du média à déclencher des réponses effectivement médiées par ses codes spécifiques*. Profitons-en pour signaler que **l'interactivité** dont on parle souvent en matière de nouveaux médias ne constitue bien souvent qu'une rétro-action primaire (comme celle consistant à tirer sa chasse d'eau à un moment imposé par une émission télévisée ¹³).

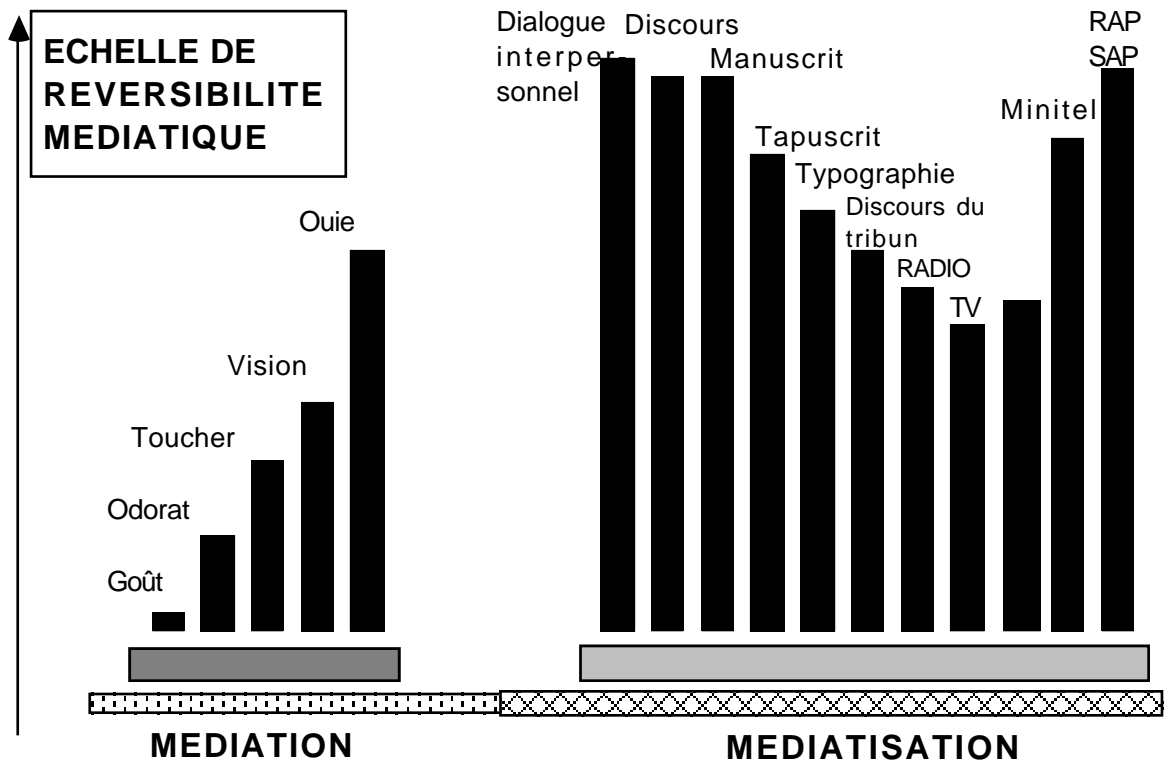
Seules, des études comparées sur la rétroaction (principalement celle des médias audiovisuels) peuvent nous fournir quelques éléments vérifiés. Il ne semble pas qu'il existe de

13 Ce qui s'est effectivement produit aux USA pour tester l'audience des émissions et le taux de satisfaction des spectateurs. D'un côté la puissance audiovisuelle avec ses codes et ses langages, de l'autre l'expression individuelle mono-dimensionnelle dont l'unique expression est la chasse d'eau : c'est pour nous un brillant résumé de la pseudo ou de la non-réversibilité d'un média.

panorama général prenant en compte l'ensemble de tous les moyens de création et de communication. Nous examinerons les relations entre la rétro-action et le réversibilité médiatique au paragraphe suivant.

Nous avons essayé de présenter à la figure 8.1 ci-après, sous forme de tableau simplificateur (et nécessairement réducteur), une amorce d'échelle de réversibilité médiatique. Pour cela, nous avons affecté des quantifications hypothétiques et arbitraires à nos sens et à différents médias. Naturellement, une étude plus complète permettrait d'affiner cette représentation.

.M9. **Figure 8.1.** Proposition d'une échelle de « réversibilité médiatique » :



Nous avons inclus les cinq sens habituels pour rappeler la transition entre la **première médiation** (puisque nous « travaillons » le réel par son intermédiaire) et la **seconde médiation**, ou **médiatisation** (par laquelle nous « travaillons » le réel et ses premières re-présentations par l'intermédiaire d'outils communicatoires et/ou créatifs de plus en plus sophistiqués).

Ainsi que nous l'avons annoncé plus haut, le goût et l'odorat ne montre pas une forte réversibilité. Le toucher apparaît en valeur médiane. Le « score » supérieur de l'œil venant surtout des médiations que constituent par exemple le dessin, la peinture ou plus généralement les « arts visuels ». L'ouïe se situe

naturellement à la valeur la plus haute (à condition, naturellement, de regrouper sous ce vocable les organes de la phonation ¹⁴) qui seuls sont capables d'exercer un fort « *réfléchissement* » (au sens de Leroi-Gourhan).

En ce qui concerne les médias artificiels (au sens de Cassirer par exemple), la situation apparaît nettement plus complexe.

Nous avons fait figurer en haut du graphique le **dialogue interpersonnel**, parce qu'il nous semble constituer une sorte d'étalon de « mesure » de la réversibilité (ou du réfléchissement) médiatique. Ensuite, nous avons cité pour mémoire le « débat » (par exemple politique) qui n'est qu'une situation bien particulière de dialogue personnel, dans lequel les échanges sont médiés et surtout médiatisés de manière consciente par les « protagonistes ». Bien entendu la réversibilité n'existe que pour ces derniers (et par pour leurs spectateurs). Le manuscrit devrait réaliser un bon score. Il a même été le média dominant avant le siècle de l'électricité. D'une certaine manière, on peut considérer que la lecture d'une lettre manuscrite, plus personnelle, plus proche ¹⁵, invite son lecteur à participer et à répondre (par le même moyen). Le tapuscrit fait baisser la réversibilité dans de bien moins grandes proportions que la typographie (qui n'offre comme canal de réversibilité que le « courrier des lecteurs ». Le discours du tribun la fait aussi chuter, sans toutefois l'amener au plus bas, en ce sens qu'il reste toujours possible de répondre à

14 En effet, l'ouïe seule (c'est-à-dire l'audition) ne posséderait que très peu de réversibilité, un peu à l'image de l'odorat ou du goût.

15 On en a de nombreux exemples avec les lettres publicitaires imprimées en écriture cursive et comportant une « vraie » signature (imprimée elle-aussi).

celui-ci par différents moyens comme le chahut, les cris, les projections d'objets divers sur sa personne. La radio ¹⁶ et la télévision semblent marquer le minimum de cette courbe de réversibilité.

Les médias modernes comme le vidéotex (et le minitel) ou la reconnaissance/synthèse de parole montrent un score assez élevé, se rapprochant de ceux des médias naturels ¹⁷.

On notera enfin que cette classification (arbitraire) ignore volontairement le jeu complexe des interactions multiples entre les médiations/médiatisations et rejette provisoirement la notion de ce que l'on pourrait nommer la « *conscience active* » du récepteur ¹⁸.

.M2.8.4.2. Distanciation et réversibilité des médias

16 Nous faisons évidemment référence au texte célèbre de BACHELARD : *Rêverie et radio* (in *Droit de rêver*, Paris, Corti). Voici ce qu'en disait Jacques PLESSSEN au *Colloque de Cerisy* en juillet 1970 : « *Bachelard écoute la voix sans visage qui sort d'un récepteur. Celui qui l'écoute est dans une situation comparable à celle du lecteur : le lecteur est, pour ainsi dire, enveloppé par le langage ("absorbé"), et en même temps le texte est en lui. Je le "digère" en même temps qu'il me "digère" - et d'autre part, sa "germination" est sentie comme une joie créatrice.* », *Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, pp. 213-214. La rotation du dipôle ADI/IPT semblerait « correspondre » (toutes proportions gardées) à la description bachelardienne. La joie créatrice procéderait alors, selon nous, de la *jubilation*, considérée alors comme la source d'énergie de la rotation entre la distanciation (le texte *me digère*) et l'identification/projection/transfert (*je digère* le texte). Comme on le voit, la réversibilité ne fonctionne que sur le mode d'une intra-médiation (transformable en intra-médiatisation si l'on dispose d'un magnétophone).

17 Nous n'avons pas fait figurer ici d'exemple sur les hypermédias.

18 Par exemple au sens de l'opération « *Jeune téléspectateur actif* » (JTA). Voir aussi les chapitres 2 et 4. Cette opération pourrait s'interpréter comme une tentative d'activation de l'ADI passant par une intra-médiation. Mais comme nous l'avons déjà souligné, la limite de « JTA » pourrait bien être l'absence de passage suffisant vers l'intra-médiatisation permettant seule, par l'intermédiaire de manipulations concrètes et répétables (au sens des « sciences expérimentales ») de cultiver la « distanciation dialectique » (chapitre 10).

Si nous nous interrogeons sur la distanciation induite ou portée par le manuscrit, nous pourrions dire que nous retrouvons la réversibilité du média comme variable principale. En d'autres termes, il apparaît assez clairement que l'équilibre interne de notre dipôle ADI/IPT va dépendre étroitement du seuil de réversibilité. Si cette variable est élevée (cas du manuscrit), la distanciation sera forte (le lecteur sera critique vis-à-vis du message et au-delà de celui-ci, vis-à-vis de son émetteur). Connaissant les techniques de production médiatique du discours, il sera *exigeant* et *critique* parce qu'il aura face à elles suffisamment de recul (ou de distance). L'auteur aura plus de difficulté à lui faire subir involontairement et inconsciemment les processus d'identification, de transfert ou de projection. S'il veut y parvenir quand même, il devra tenter d'enclencher les mécanismes les plus subtils de la **distanciation dialectique** et faire en sorte que son spectateur adhère volontairement le plus souvent possible à la re-présentation en trouvant sa jouissance dans la conscience de sa réception et de sa réappropriation personnelle (voire en s'auto-gratifiant de sa distanciation) ¹⁹.

Il est temps d'insister sur « *l'urgence d'une théorie de la distanciation* » plus vaste, englobant d'autres mécanismes dynamiques et inter-actifs, qu'une vision réductrice des phénomènes décrits ci-dessus pourrait faire prendre comme une

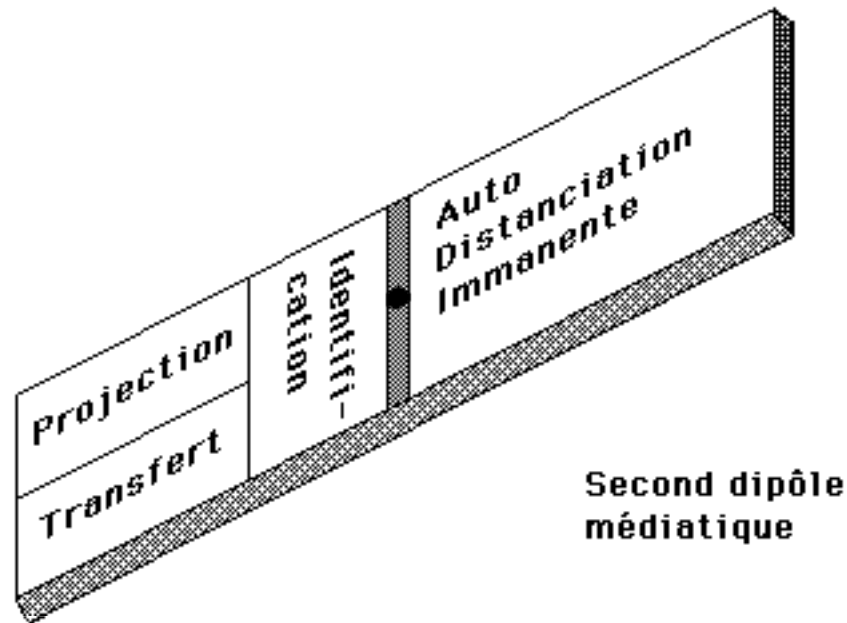
19 Pour examiner des procédés concrets permettant d'obtenir ces effets sur les spectateurs, cf. l'interview de Stanley Kubrick au quotidien *Le Monde* du 20//4/80 et l'énoncé de nos propres méthodes, développées dans nos articles et ouvrages sur les langages audiovisuels (cf. annexe A-10). Cf. aussi l'avis de B. Brecht, sur l'effet d'étrangeté, p. .

approche mécaniciste.

Un taux élevé de réversibilité médiatique ne déclenche pas seulement une forte distanciation, la réalité est évidemment plus complexe. C'est le moment de se souvenir du mode de fonctionnement de notre **dipôle**. Nous avons vu qu'il connaissait une succession d'états d'équilibre dans lesquels l'un ou l'autre de ses pôles prenait le dessus. Ce qui veut dire, qu'avec un média hautement réversible, le pôle distanciateur sera globalement le plus souvent (ou fortement) sollicité, sans empêcher qu'à certains moments le pôle identificateur (projectif ou transférentiel) soit lui aussi en phase maximale (seuls des modèles physiques, empruntés par exemple à la propagation des ondes électro-magnétiques, grâce aux rotationnels respectifs des champs magnétiques et électriques, pourraient peut-être donner une claire représentation de ce phénomène).

De même, avec un média faiblement réversible, ce sera plutôt le pôle projectif qui sera le plus souvent en phase maximale, sans que pour autant la distanciation disparaisse, ne serait-ce qu'en raison de l'apparition quasi-inéluctable de l'auto-distanciation immanente (à la seule condition que le phénomène se déroule sur des durées suffisantes).

.M9.**Figure 8.2.** Le dipôle ADI/IPT (Auto-Distanciation Immanente/Identification-Projection-Transfert) :



L'auto-distanciation immanente (ADI) et la triade **IPT (identification/projection/transfert)** constituent les deux pôles, chacun d'eux étant lui-même divisé en plusieurs sous-ensembles selon la terminologie définie au chapitre 6 : distanciation volontaire/involontaire et consciente/inconsciente pour l'**ADI** . Micro-, primo-, macro- ou supra-, abstraite, médiatisée ou médiée pour l'**IPT**.

Le dipôle devant être sans cesse en équilibre, nous avons utilisé l'idée d'une rotation permanente (*mais à vitesse continûment variable*) pour faire comprendre l'aspect dynamique de la réception médiatique et fournir un cadre théorique permettant de rendre compte de la spécificité des **profils ADI/IPT** esquissés au chapitre précédent.

Chaque média possède ses propres modes d'activation pour lesquels les équilibres internes sur chaque pôle sont spécifiques, l'équilibre externe restant évidemment constant.

Chaque champ d'émissions et de réceptions fera « *tourner* » le dipôle de façon à privilégier tel ou tel des ses pôles. Il y aura évidemment des circonstances dans lesquelles la rotation, génératrice de l'équilibre dynamique ne sera pas possible, et on observera alors des blocages de toutes sortes (ou des situations de propagande ou de totalitarisme communicationnel ou directement politique ²⁰).

.M2.8.4.3. Réversibilité médiatique et rétro-action

Le « retour » ou « feedback » des praticiens (et théoriciens !) de la communication a été « institué » par l'approche cybernéticienne de **Norbert Wiener** ²¹, en conjonction (mais était-ce une coïncidence ?) avec les approches systémiques de **Ludwig Von Bertalanffy** ²². Dans ces deux approches, il s'agissait de sortir du modèle télégraphique de Shannon et de chercher des explications aux « *auto-régulations* » souvent constatées des systèmes complexes.

Dans le domaine des mass media, la rétro-action (ou plutôt

20 Par exemple lorsqu'il devient interdit ou très dangereux de ne pas répondre au salut hitlérien...

21 En 1943. Cf. bibliographie générale.

22 En 1941. Cf. bibliographie générale.

son absence) fut bien vite « récupérée » pour cristalliser le malaise qu'entretenaient les nouveaux modes de diffusion massifiante, et ouvrir ultérieurement la voie aux stratégies de détournement de la télévision (TV communautaire, « interactivité » des réseaux, etc.). Ne pouvant réagir face à son poste de TV du temps où il n'y avait qu'une ou deux chaînes (excepté de fermer le robinet à images... ou de tirer sa chasse d'eau), le spectateur a été « décrit » comme étant dans l'impossibilité d'exercer la moindre rétroaction (positive ou négative ²³) sur l'émission en cours. Il semble bien que l'on ait un peu surestimé la prégnance télévisuelle, au moins sur les adultes, et qu'avec la multiplication des sources, le spectateur ait acquis au moins la liberté de « changer ses chaînes ». Nous avons étudié cette question au chapitre 2 en montrant que la liberté n'est peut-être pas aussi grande que veut bien le laisser supposer la plupart des analyses politiques de droite ou de gauche, et que le « *zapping* » n'est sûrement pas aussi libérateur qu'on le dit, cf. chapitre 2).

Rapporter l'analyse des messages médiatisés à la seule approche de la rétroaction (immédiate ou différée) ne nous semble pas suffisant pour décrire correctement la complexité des phénomènes mis en jeu. En effet, si l'on n'envisage l'auto-expression personnelle simultanément et/ou consécutivement à la réception d'un message médiatisé que sous l'angle de sa

23 Rappelons à ce propos que la rétroaction positive conduirait à une explosion (en ce qui concerne la TV, ce serait plutôt une implosion) de la communication et la rétroaction négative à un enrichissement de celle-ci. Cf. Yves WINKIN, *La nouvelle communication*, op. cit., p. 35.

possibilité d'expression (si l'on parle à son écran de TV, ce n'est pas pour autant que l'auteur du film ou le présentateur de l'émission entendent !), on oublie peut-être le plus important, c'est-à-dire **le manque d'intériorisation de la critique**, prenant en compte de l'intérieur, avec une distance suffisante, les codes et les processus communicatoires spécifiques (quand on « réagit » à une émission, de quels outils intellectuels dispose-t-on pour l'analyser ?) ²⁴.

On en a régulièrement des exemples avec les réactions spontanées des téléspectateurs quand ils montrent qu'ils n'ont pas saisi les ellipses et autres raccourcis, flashes-back, etc. du langage audiovisuel spectaculaire. Il en est même des émissions célèbres (« caméra invisible » ou cachée) qui illustrent en les ridiculisant de telles distorsions communicatoires.

Du feedback, oui, mais lequel et comment ? Telle serait la question qu'il faudrait poser aux spécialistes qui se contentent de prévoir des réponses immédiates aux émissions en cours (du genre presse-bouton ou QCM ²⁵) en appelant cela de « *l'interactivité médiatique* ». De ce point de vue, il semble bien que l'on soit en présence d'un phénomène de « **réplication** » (au sens de Jacques Monod ²⁶) dans lequel les cellules réceptrices transmettent les informations ou agissent sur elles de manière convenue, prévue (on pourrait dire *stéréotypale*) et se trouvent dans l'incapacité complète de modifier le code

24 On retrouve là notre approche de la distanciation, conçue comme la médiation déjà consciente de la médiation (ou de la médiatisation), cf. chapitre précédent.

25 Questions à choix multiples.

26 Jacques MONOD, *Le Hasard et la nécessité*, op. cit., p. 127.

d'émission/réception, sauf à introduire de manière aléatoire les fameuses erreurs de répliation, génératrices de dysfonctionnement pathogène ²⁷. Soulignons cependant qu'il ne s'agit ici que de tendances sur le long terme et qu'il serait dangereux et vain de croire que l'influence des mass media est aussi déterminante qu'on peut le croire en première analyse. Peu de travaux sûrs ont été réalisés (en raison de leur extrême difficulté), à l'exception peut-être de ceux de l'équipe de Georges Gerbner, de l'Université de Pennsylvanie (cf. bibliographie).

Il nous semble que la rétro-action devrait être considérée comme une **variable déterminante, résultat du croisement de la réversibilité du média et de la distanciation consciente et volontaire**. Ce qui veut dire en premier lieu, qu'une « vraie » rétroaction suppose que l'on ne réponde pas de façon conditionnelle (et conventionnelle) aux stimuli proposés ou imposés, comme c'est le cas dans certains jeux radiodiffusés ou télévisés ²⁸, mais au contraire avec le recul nécessaire pour donner un avis ou un sentiment personnel (libéré au maximum

27 Il faudrait alors évoquer une sorte de phénomène de « cancérisation médiatique » pour se dés-aliéner.

28 Cf. les actes de la journée d'étude du 24 février 1986 sur *Histoire et programme des jeux à la radio et à la télévision*, diffusés par le Groupe d'études historiques sur la radiodiffusion, le Comité d'histoire de la radiodiffusion, le comité d'histoire de la télévision et Radio France, Paris, Gehra, 1987. Voir en particulier (p. 173) l'allusion à un document du présentateur Jean-Marie HOUDOUX dans lequel celui-ci souligne l'évolution des goûts en matière de jeux radiodiffusés (ou télévisés) et l'apparition d'un public renouvelé « *plus disposé à l'aventure, à la découverte, moins conformiste et moins passif face aux médias (...) on verrait apparaître un autre type de candidat, qui serait beaucoup plus celui de l'astuce, de l'humour, du pragmatisme, capable de réagir à des probabilités et non pas seulement de répondre à des batteries de questions. Le candidat de l'énigme en quelque sorte, plus que le candidat de la question.* »

de tout conditionnement préalable) et en second lieu **que la réponse intègre totalement la réversibilité médiatique**, celle-ci n'étant pas seulement conçue en vagues spécifications techniques (comme c'est le cas actuellement), mais bien plutôt *en termes d'auto-appropriation (et d'auto-intégration) des langages et des codes spécifiques du média utilisé*. Mesure-t-on le gouffre communicationnel qui existe entre l'organisation d'un jeu « interactif » complexe recourant à plusieurs types de mises en forme différentes (orales, visuelles, audiovisuelles, imaginaires, fantasmées, truquées, tronquées, montées, commentées à chaud, etc.) et les réponses stéréotypées (coupées et diversement montées et manipulées) que le public est censé y apporter ?

Pour nous (et ce fut un des moteurs de notre action passée), il s'agit avant tout **de faire prendre conscience de ces diverses manipulations concentriques** des messages reçus, puis de faire intégrer intimement des processus ou des stratégies de réponse non stéréotypales, ce qui ne peut passer que par une distanciation suffisante des spectateurs/consommateurs dans une perspective « *dés-aliénante* » (au sens de Marcuse). C'est d'ailleurs à ce point crucial que nous retrouvons les **associations** et les petits groupements sociaux, en tant que catalyseurs des mécanismes d'appropriation et de socialisation médiatiques.

On peut conclure ne faisant remarquer que la rétroaction, conçue comme **l'interaction dynamique de la réversibilité**

d'un média et de la distanciation (immanente et/ou consciente et volontaire) constitue une des formes de la distanciation médiatique que nous traiterons au chapitre 10.

<p>.M1.8.5. La notion de réversibilité d'un média appliquée à l'imprimerie</p>
--

Si nous reprenons la même analyse qu'au paragraphe 1, nous sommes amenés, conformément à nos hypothèses générales, à considérer la presse à imprimer de Gutenberg comme un « média innovant ». Il n'est guère difficile de montrer que l'une de nos hypothèses centrales (**A1**) sur le primat accordé à la **fonction de création** se trouve rapidement validée. Conformément à cette hypothèse, l'imprimerie s'est ensuite occupée de diffuser les ouvrages anciens (primat de la **fonction de communication**). Une analyse trop superficielle ferait croire que nous devrions en être à la phase de dépérissement du média (et à ses conséquences en matière de tarissement de la création) ; or nous savons bien (ne serait-ce que par le volume des titres publiés) qu'il n'en est rien. L'explication apparaît fort simple : les techniques d'imprimerie se sont totalement renouvelées (« démocratisées »), au point qu'on peut considérer qu'il s'agit d'un média toujours innovant, ce qui rend compte de la création actuelle. Une autre explication tient aussi au fait que l'imprimerie ferait plutôt partie d'une catégorie de **méta-**

médias, et que ce sont plutôt les *genres littéraires* qui ressortiraient à l'analyse médiatique classique.

Il nous reste à nous interroger sur le degré de réversibilité de la typographie, ne serait-ce que pour mieux préparer nos futures analyses des médias audiovisuels.

.M2.8.5.1. *Typographie et écriture*

Notons en préalable que les premiers caractères typographiques cherchaient à imiter l'écriture manuelle ²⁹ et qu'il fallut attendre 1884 pour qu'Ottmar Mergenthaler (un horloger comme Gutenberg) inventât la linotype (laquelle était un nom de marque) permettant enfin de composer rapidement des textes.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'occupation typographique de la surface imprimée, son découpage en paragraphes, les premières « accroches » en tête de ces paragraphes, le découpage en chapitres et l'apparition de tables des matières remplaçant progressivement les arguments en tête de chapitre ont fait éclore un nouveau langage que l'on a pu qualifier de **langage propositionnel**, structuré, charpenté. Sans vouloir dresser de parallèle douteux avec le célèbre « *Ceci tuera cela...* » de Victor Hugo ³⁰, on pourrait avancer que la

29 Cf. Encyclopédie ALPHA des Sciences, Vol. Technologie II, p. 255.

30 In *Notre-Dame de Paris*, Livre Cinq, chapitre 2.

structuration de la pensée offerte par l'organisation moderne des ouvrages a correspondu à l'aménagement de l'espace et de la temporalité que l'on rencontre dans les cathédrales, et plus généralement dans tous les édifices religieux. On pourrait considérer, en d'autres termes, que ce mode d'organisation typographique a forcé la pensée à se formaliser, à se structurer en fonction de règles précises, strictes et quasiment intangibles, de même que les nefs, les encorbellements ou les travées, sont devenus les « passages obligés » de l'architecture religieuse européenne, les canons architecturaux ou esthétiques. Cette thèse a même été étendue à l'interaction des concepts d'urbanisme et de modes de représentation des connaissances.

André Leroi-Gourhan nous confirme tout d'abord la lente maturation des notions d'organisation, de mise en forme et de mise en page :

« ... mais la tendance a été de faire de la table des matières, presque un mythogramme, c'est-à-dire un assemblage significatif de symboles dans lesquels l'œil et l'esprit ne sont pas contraints de suivre le déroulement rectilinéaire de l'écriture. »³¹.

Il revient sur cette question beaucoup plus loin en voyant dans l'affranchissement progressif de l'écriture (mais pas de la lecture), une nouvelle « libération » de la main grâce aux dictaphones :

31 In *Le geste et la parole, l'outil et le langage*, op. cit., p. 72.

« L'écriture passera dans l'infrastructure sans altérer le fonctionnement de l'intelligence, comme une transition qui aura eu quelques millénaires de primauté. »³².

Si l'écriture perd de son importance (ce qui est déjà constatable aujourd'hui, notamment lorsque l'on voit que les cadres dirigeants de haut rang n'ont plus aucun besoin de savoir écrire : ils se contentent de *dicter* leur courrier...), il n'en ira pas de même de la lecture qui risque fort de « durer » encore fort longtemps (au moins tant que son rapport *nombre de bits d'informations fournies/temps de réception* demeurera le plus favorable de tous les moyens de communication).

Nous devons quand même nous poser la question de savoir s'il ne convient pas d'affiner ce célèbre rapport, en recherchant si l'on ne risque pas d'aboutir à une situation dans laquelle la lecture soit considérée comme un investissement encore important mais plus indispensable à toutes les activités. On se rappelle que dans son « *village global* », **Marshall Mc Luhan** avait supposé que la lecture et l'écriture, ne servant plus à rien avaient fini par disparaître dans une sorte d'éternel retour au paradis perdu. Sans en arriver là, il est permis de se demander si la maîtrise de la *lecture compréhensive* (par opposition à la *lecture de déchiffrement*³³) ne va pas dessiner une nouvelle « frontière de classe » entre les individus aptes à saisir la pensée

³² In *Le geste et la parole, l'outil et le langage*, op. cit., p. 262.

³³ Cf. le *Rapport sur l'illettrisme en France* rédigé par le futur Groupe Permanent de Lutte contre l'Illettrisme (GPLI) en 1984 : V. ESPERANDIEU, A. LION, J.-P. BENICHO, *Des illettrés en France, rapport au Premier Ministre*, Paris, La Documentation Française, 1984.

formelle (conçus comme des produits de la « pensée typographique » logique et rationnelle ³⁴) et ceux qui n'en auront pas besoin, les occasions de lire devenant de plus en plus rares dans l'univers médiatisé. Rappelons que c'est à l'occasion de sondages sur la compréhension de consignes d'évacuation de locaux en cas d'incendie que les autorités britanniques ont pu extrapoler un taux d'illettrisme d'au moins 7 à 8 % en Grande Bretagne. }

Cette analyse nous renvoie évidemment aux thèses sur la **société duale** (ou à « deux vitesses »).

A contrario, on entend dire que jamais la consommation de livres n'a été aussi forte et que la TV, au lieu de réduire la lecture exerce plutôt une influence bénéfique (ne serait-ce qu'en parlant souvent des livres qui sortent). Ces résultats devraient quand même être fortement modulées par ceux qui les citent. En effet, ce n'est pas parce que le tirage total a nettement augmenté depuis deux ou trois décennies que la « consommation individuelle » a progressé. On peut dire qu'elle a même plutôt diminué en nombre de titres (et en variété) par citoyen. Il y a donc lieu de demeurer circonspect quant à l'effet d'entraînement que susciterait la TV vis-à-vis de la lecture ³⁵.

Pour en revenir à notre analyse, nous devons constater que la réversibilité médiatique reste assez forte en ce qui concerne la

34 La paternité de « *l'homme typographique* » revient à Marshall MC LUHAN dans son ouvrage *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, Paris, Seuil, 1967 [1962].

35 Cf. *Le Monde* du 21/1/1988.

seule typographie (à condition de disposer d'une machine à écrire, ou plutôt d'un ordinateur équipé d'un logiciel de traitement de texte), mais que **dans l'imprimerie traditionnelle la réversibilité baisse**, notamment pour tout ce qui tient à la mise en page des idées. Rappelons que l'on savait, bien avant le Bauhaus qu'une mise en page est génératrice de signification, ne serait-ce que par les « *actes de lecture* » (selon l'expression de Jean Foucambert) qu'elle déclenche ou ne déclenche pas.

.M2.8.5.2. L'édition personnelle et la publication assistée par ordinateur

Les machines à traitement de texte, l'édition personnelle (le « *Desktop Publishing* »), ou la « Publication assistée par ordinateur (PAO) », les imprimantes à laser et la télématique sont en train de changer radicalement la relation des émetteurs de base à la chose imprimée. En baissant énormément les tarifs et en rapprochant toutes les techniques de l'utilisateur final (le scripteur), l'édition personnelle se présente à nous comme un « média innovant » en pleine effervescence (on remarquera évidemment une fois de plus que les cycles d'innovation sont de plus en plus brefs).

Nos hypothèses centrales se trouvent une nouvelle fois

vérifiées. Les premiers temps de l'édition personnelle ³⁶ ont été réservés exclusivement à la **fonction de création** (on tapait des dossiers, des mémos, des projets, des petites publications). Après deux ans d'existence, on en vient à vouloir « récupérer » des textes anciens, d'où la flambée (en termes de demande, donc de baisse des prix ³⁷ sur les dispositifs de ressaisie automatique de textes dactylographiés ou imprimés (avec des scanners et des logiciels spécialisés).

La période qui s'ouvre va nous faire assister à la combinaison de la **fonction de création** et la **fonction de communication** des médias (à condition d'accepter l'idée que l'informatique est un média , ce qui semble à présent acquis ³⁸.

En conclusion, nous pouvons considérer qu'avec les nouvelles ressources de l'édition personnelle et des techniques associées de la PAO, *la réversibilité propre à la typographie s'est trouvée augmentée de manière significative* , ce qui donne un excellent argument à fournir aux détracteurs du recours aux technologies considérées comme désaliénantes ou carrément libératrices, mais qui ne saurait non plus donner un alibi à tous les technologues pour nous imposer n'importe quel outil. Pour trouver des traces récentes de ces deux approches, il

36 Dont nous avons nous-mêmes pratiqué la plupart des techniques.

37 On pourra en profiter pour noter qu'en matière d'informatique, la logique commerciale traditionnelle a été totalement inversée. La demande fait baisser les prix... Il en existe de très nombreux exemples, notamment avec les mémoires, les logiciels ou les matériels « conviviaux », etc. On en a de nombreux exemples avec la Publication Assistée par Ordinateur (ou « Edition personnelle »).

38 Bien qu'il n'en fut pas toujours ainsi : nous avons depuis longtemps défendu cette idée, pas si évidente pour tout le monde, en particulier pour les informaticiens professionnels, ceux que l'on a caricaturés sous le charmant sobriquet de « *technoprêtres* », par exemple dans l'ouvrage de Jean-Louis GASSÉE, *La Troisième pomme*, Paris, Hachette, 1985.

n'est qu'à voir le combat « épique » entre la conception « sérieuse » (et ici hiérarchisante, « ennuyeuse » et au demeurant peu efficace en termes de productivité personnelle) d'une firme comme **IBM** face à « *l'esprit Apple* » qui offre une image des techniques au service de la créativité individuelle en débarrassant les utilisateurs de la plupart des rites d'apprentissage plus ou moins initiatiques, ainsi que des hiérarchies qui y sont associées.

.M2.8.5.3. Réversibilité médiatique et hiérarchie sociale

Si elle est suffisamment « *transférable* », notre grille théorique devrait nous permettre d'interpréter l'empoignade technologique actuelle visant à déterminer le genre d'informatique personnelle de demain. Au-delà des considérations techniques sur les systèmes d'exploitation, les interfaces homme-machine ou l'ouverture des systèmes, il semble que la problématique de la **convivialité** puisse être analysée en fonction de nos hypothèses de départ.

Rappelons tout d'abord que cette convivialité, tellement synonyme d'une firme (Apple) et d'une machine (le Macintosh) fut un ces concepts-clés d'**Ivan Illich** :

« J'appelle société conviviale une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes.

Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil »³⁹.

Dans le même passage, Illich précise qu'il a lui-même trouvé ce terme chez Jean Anthelme **Brillat-Savarin** et transposé son usage de l'homme vers l'outil :

« ... dans l'acceptation quelque peu nouvelle que je confère au qualificatif, **c'est l'outil qui est convivial et non l'homme.** »⁴⁰.

Nous avons effectivement trouvé la citation suivante chez Brillat-Savarin :

« C'est encore la gastronomie qui classe ces substances selon leurs qualités diverses, qui indique celles qui peuvent s'associer, et qui , mesurant leurs divers degré d'alibilité, distingue celles qui doivent faire la base de nos repas d'avec celles qui n'en sont que des accessoires et d'avec celles encore qui, n'étant déjà plus nécessaires, sont cependant une distraction agréable, et deviennent l'accompagnement obligé de la *confabulation conviviale*. »⁴¹.

Ce à quoi des slogans très explicites d'Apple ont fait directement référence :

39 Ivan ILLICH, *La convivialité*, Paris, Seuil, Points, 1973, p. 13. Edition originale : *Tools for conviviality*, New-York, Haper & Row, 1973. C'est nous qui soulignons.

40 Ivan ILLICH, op. cit., p. 13. C'est nous qui soulignons

41 Jean-Anthelme BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*, Paris, 1805, et Ed. Jean de Bonnot, 1968, p. 60 (Méditation III). Dans ce texte, BRILLAT-SAVARIN traitait de la gastronomie (« *transcendante* »). C'est nous qui soulignons.

« Avec Macintosh, nous avons appris l'homme à la machine... »⁴².

Dès lors, on pouvait prévoir que derrière le combat économique normal de firmes concurrentes, il y aurait en fait un enjeu de société et de pouvoir (presqu'au sens où l'envisageait Illich dans son ouvrage).

Selon nous, l'« **esprit IBM** » va plutôt dans le sens d'un maintien du statu-quo du manque de réversibilité du média typographique (et derrière lui du média informatique). Ce qu'en, d'autres termes, on pourrait appeler un maintien du mode de distribution du pouvoir dans les entreprises et plus généralement dans la société globale. En effet, en plus de sa fantastique puissance économique et politique mondiale, la firme fondée par **Thomas Watson** conserve, malgré les changements de sa direction générale, l'ambition de favoriser l'extension de la culture « libérale » dans le monde entier.

Il n'est pas dans nos intentions de trop entrer dans les détails, mais voici quelques-uns des (nombreux) éléments qui nous ont fait retenir cette interprétation, notamment comment le magazine américain *Fortune* présentait Thomas Watson en 1939 :

« Ecoutez son discours sur le rôle et l'avenir d'IBM et vous serez prêt à entrer dans la compagnie pour le restant de votre vie. Ecoutez ses homélies sur l'avenir, et un

42 Campagne publicitaire de 1985.

monde qui vous paraissait jusqu'ici complexe et terrifiant devient brusquement transparent et simple. Enfin, écoutez-le expliquer la nécessité qu'il y a à donner toute priorité à la religion, et vous conserverez à jamais les mains jointes. »⁴³.

Naturellement, IBM se défend vigoureusement de cette « vision » du monde, mais il n'empêche qu'elle continue de la transporter (même involontairement, ce qui resterait à prouver).

L'« *esprit Apple* » va au contraire dans le sens d'une augmentation de la réversibilité médiatique (ce qu'une ancienne campagne publicitaire, axée autour de la notion un peu ambiguë de « *travailleur du savoir* » laissait assez bien transparaître (malgré quelques maladresses de marketing).

Apple voulant en effet pénétrer sur le marché professionnel (chasse gardée d'IBM et ensuite des fabricants de matériels et de logiciels compatibles) ne pouvait trop se permettre d'insister sur sa « philosophie » a-hiérarchique, contestataire, et « branchée » sous peine de rester cantonnée dans son image « pas sérieuse »⁴⁴. La suite a montré qu'il était possible de marquer des points significatifs dans l'équipement des entreprises, tout en conservant (à peu près) la même image de transparence et de convivialité⁴⁵. Nous en voyons les causes essentielles dans la

43 Magasine Fortune, cité (sans références) par Eric LAURENT, in *La puce et les géants*, Paris, Fayard, 1983, p. 71.

44 Il convient de ne pas oublier que pour un américain « Apple » signifie vraiment « pomme », ce qui ne correspond pas exactement à une image de marque « sérieuse ». Profitons-en pour rappeler qu'Alan Turing se suicida en 1954 en mangeant une pomme qu'il avait au préalable enduite de cyanure...

45 L'image de la marque de cette société va être intéressante à étudier dans les années qui viennent. Conservera-t-elle (et cultivera-t-elle) sa différence ? Ou intégrera-t-elle le rang des « costumes trois pièces » (appellation couramment donnée aux adeptes

facilité d'emploi dûe à l'avance technologique et conceptuelle du Macintosh, la « *motivation technologique* » de la première vague d'utilisateurs (conformément à nos hypothèses générales), ainsi que le sentiment même diffus des capacités créatives de cette machine, ce dont rend assez bien compte notre concept de réversibilité médiatique. Si les outils sont simples et interactifs, on *crée* et on *communique* plus facilement et plus immédiatement.

Grâce à cet exemple, nous venons de voir quelques applications concrètes de notre approche, et c'est d'ailleurs en partie au nom de cette « réversibilité médiatique » et de la convivialité associée que nous avons fixé des finalités claires, prenant en compte ce nouvel environnement de travail, lors de la préparation du plan « *Informatique pour tous* ». C'est aussi

de Big Blue, alias IBM) ? Les « fans » français se posent déjà la question en cherchant à savoir si le succès d'Apple dans le monde de l'entreprise ne va pas lui changer son « âme »... Voici un témoignage, captée sur un des forums télématiques réservés au Macintosh sur le serveur français Calvacom (aux normes ASCII, plus performantes que Télétel et ses minitels, mais exigeant des ordinateurs équipés de modems pour pouvoir se connecter). Nous citons ici l'original, non corrigé :

859 - APPLE PRESSEE (30 l.)

Didier BAUMEISTER (B58) D 75 - 06 oct 87 22h57 (65 lec.)

Origine: 857

Pour revenir à l'Apple de tous nos yeux, nos jeux. Ils semblent engagés dans une politique d'embauche très ciblée vers une espèce (de "Grands Comptes") Certains d'entre vous aurons repéré la faune rodant autour du stand Ressources Humaines et vagement pressenti avec un petit pincement au coeur les changement que les marchés dictaient. Pour l'avoir souhaité je n'en suis pas moins un peu jaloux, frustré. Mais après tout puisque j'aime mon mac..il est libre. Didier

pourquoi nous avons délibérément conseillé le choix de l'« *approche Apple* » (encore plus que de la technologie stricto-sensu). Trois ans après, les faits (et le marché) nous ont donné totalement raison, alors que l'ensemble du plan « Informatique pour tous », les matériels comme les logiciels, ainsi que les formations dispensées, ont montré que les choix arrêtés à l'époque étaient erronés.

Venons-en à présent à une autre démonstration de notre approche.

Nous avons plusieurs fois affirmé que la réversibilité était bien plus vaste qu'une simple rétroaction, et qu'elle passait par un véritable processus d'*auto-appropriation médiatique*, incluant la connaissance et la pratique intégratrice des codes et des langages du média ⁴⁶.

La pratique des **traitements de texte** permet d'exercer un premier degré de réversibilité médiatique. On peut « répondre » avec les mêmes armes, les mêmes règles, la même rapidité aux textes dactylographiés, on peut même intégrer les derniers perfectionnements (en matière de mailings ou d'utilisation de glossaires).

En revanche, lorsqu'il s'agit d'utiliser des logiciels de mise en page, on entre dans le second degré de réversibilité. Il ne s'agit plus seulement de connaître quelques codes et de maîtriser

46 Là encore, on peut lire ceci en ayant en tête l'apport des concepts du Macintosh.

quelques techniques (comme la frappe). Il faut être capable de réaliser des pages aussi lisibles et *efficaces* que celles qui sont produites par les professionnels. Les logiciels conviviaux ⁴⁷ dispense leur (heureux) utilisateur de l'apprentissage laborieux de codes de contrôle, ce qui veut dire en d'autres termes, que celui-ci se trouve immédiatement au pied du mur. Celui de la (bonne) mise en page.

C'est là que notre subdivision de la réversibilité en plusieurs degrés nous est bien utile. On se rend compte qu'au delà de l'appropriation de l'outil (rendue de plus en plus facile aujourd'hui) il faut bien se résoudre à apprendre les règles (ou les recettes) de fonctionnement du nouveau média.

D'où les difficultés des utilisateurs de ces merveilleux outils à réussir leurs mises en pages, leur titres, leurs colonnages, et plus généralement leur maquette. On peut faire autant de morasses que l'on veut, mais à quoi bon si leur efficacité sémiologique est nulle ? ⁴⁸.

Pour que la **PAO** (Publication assistée par ordinateur) parvienne à un seuil suffisant de réversibilité (seul garant d'une véritable auto-appropriation médiatique et partant d'un « *feedback social* »), il faut donc que ses utilisateurs intègrent l'ensemble des langages « propositionnels », ce qui suppose un

47 Comme le célèbre « Page Maker » de la firme Aldus Corporation, n°1 mondial des ventes en 1985 et 1986, d'abord disponible sur le Macintosh d'Apple, puis « porté » (à grand peine) sur les compatibles IBM-PC . Depuis, de nombreux autres logiciels sont apparus, offrant des fonctions que l'on ne rencontrait (tout juste) à que sur de très grosses machines dédiées (spécialisées), du genre des organes de traitement des photocomposeuses).

48 Certaines petites entreprises de graphisme l'ont bien compris puisqu'elles proposent des aides à la carte aux metteurs en page débutants, ainsi que des « feuilles de style » toutes prêtes (mais peu garantes d'originalité).

regard plus humble et beaucoup de formation ou d'auto-formation.

S'il fallait apporter d'autres éléments de validation, nous pourrions citer le rôle très important des traitements de texte « intelligents » ou des **traitements d'idées** qui permettent de mettre en forme celles-ci, de les classer, de les ordonner, de les croiser, de les modifier. Il s'agit là encore (et à un degré d'intégration nettement plus élevé) de processus obligeant leurs utilisateurs à mieux mettre en forme leur pensée. Conçue ainsi, l'informatique « *rend intelligent celui qui l'utilise* »⁴⁹. Signalons qu'il a fallu attendre une circulaire de la Direction des Ecoles de juin 1987 pour que l'Education Nationale découvre que le traitement de texte peut montrer nombre d'attraits éducatifs, mais sans pour autant lui reconnaître sa qualité de traitements d'idées (il faudra attendre encore quelques années)⁵⁰ :

« ... Je souhaite, en particulier, que tous les maîtres, y compris ceux qui n'ont pas encore reçu de formation dans ce domaine cherchent comment utiliser cet “outil pour écrire” que constitue le “traitement de texte”⁵¹. En effet, écrire est un acte fondamental et

49 Bien que cette formulation soit quelque peu lapidaire, elle nous semble, sous ses dehors provocants, correspondre assez bien à la réalité que nous avons nous-même observée (et en partie mesurée) dans des classes du second degré de l'enseignement. C'est pourquoi nous la rendons bien volontiers à son auteur : Jean-Jacques SERVAN-SCHREIBER, *Le Défi mondial*, Paris, Livre de poche, 1980. Voir aussi l'annexe A-2 à propos de notre critique du second tome du *Défi mondial*.

50 Il est vrai que les matériels de l'Education nationale ne se singularisent pas par leur puissance ou leur facilité d'emploi.

51 Apparemment l'absence de formation ne doit plus être un handicap, il est vrai que la politique de René Monory est essentiellement basée sur l'autoformation (qui ne coûte pas cher).

très général à l'école, à tous les niveaux (au moins dès le cours préparatoire), et dans la vie professionnelle ensuite.

Il existe une grande diversité des situations scolaires où on a à écrire, nécessitant des capacités diverses de la part des élèves, impliquant donc la prise en compte d'objectifs multiples pour le maître (...) De plus, ce faisant, l'élève découvre et s'approprie ⁵² une application ou l'informatique manifeste clairement sa nature et sa puissance spécifique : elle correspond à une grande utilisation fonctionnelle en dehors de l'école et elle peut ainsi servir de point de départ à une réflexion sur l'état et l'évolution technologique du monde environnant.

Mais surtout, outre l'emploi de cette machine à écrire particulière que peut constituer le micro-ordinateur ⁵³, l'utilisation des fonctionnalités ⁵⁴ fondamentales des logiciels de traitement de texte peut servir grandement lors de l'apprentissage de la rédaction proprement dite, qui est l'objectif essentiel. Il ne s'agit pas, bien sûr de prétendre que ces logiciels apprennent à écrire où qu'ils facilitent directement l'acte d'écrire ⁵⁵, c'est-à-dire d'abord de penser ⁵⁶. Mais avec eux, on peut gommer, insérer, déplacer (mots, phrases, paragraphes), mettre en page, en un mot corriger, avec la sécurité

52 Le thème de l'*appropriation médiatique* est ici esquissé, mais comment s'approprier ce qui reste lointain et rare ? De plus, on pourrait retourner cette citation d'Ivan Illich : « *Moins nos outils sont conviviaux, plus ils alimentent l'enseignement* », in *La convivialité*, op. cit., p. 89.

53 Sans vouloir faire dire plus à un texte qu'il ne signifie réellement, on pourra remarquer que l'Education Nationale emploie encore sans arrêt le terme de « micro-ordinateur », très passé de mode (on lui préfère « ordinateur personnel » ou « individuel ». Nous ne serions pas loin de penser que ce léger décalage sémantique en traduit d'autres.

54 A contrario de la remarque précédente, le terme « *fonctionnalité* » apparaît au contraire très « branché ». Est-il assez explicite pour les lecteurs de la circulaire de la Direction des Ecoles ?

55 Derrière la précaution stylistique, on retrouve une vieille prévention justifiée à notre avis au vu des logiciels offerts (à l'exception d'ELMO de l'AFL, cf. index) à l'encontre des *prothèses pédagogiques*.

56 L'assimilation directe et sans ambages de la pensée à l'écriture peut faire sourire, ou confirmer que les structures de l'Education nationale ne veut pas se poser ce genre de question anti-légitimiste (comme par exemple de « penser » sans savoir écrire)... De plus, ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut, il ne semble pas que sur l'Education nationale soit sur la voie qui mène des traitements de texte au traitement d'idées ou de connaissances, et encore moins à la notion d'*hypertexte*, pourtant incontournable à nos yeux .

d'obtenir à tout moment un résultat propre et valorisant ⁵⁷, et de plus, que l'on peut éditer (...) Les conditions matérielles que ces logiciels fournissent à l'écriture peuvent constituer un encouragement puissant à écrire au moins aussi bien qu'on en est capable... » ⁵⁸.

Nous avons insisté sur les aspects les plus novateurs du traitement de texte dans l'éducation, en juin 1985, c'est-à-dire à moment où l'on ne parlait quasi-exclusivement que des « *logiciels éducatifs* » (en fait des logiciels destinés avant tout au marché familial). en voici un bref extrait :

« ... On l'aura compris, **il s'agit là d'une sorte de révolution dans le statut même de l'écrit**. En gagnant de l'immédiateté, en se rapprochant de l'utilisateur, sa fonction d'utilité sociale se revalorise et son statut général, purgé des pertes de temps et de précision, va peut-être reprendre de sa force originelle ⁵⁹.

Enfin, *l'acte d'écrire*, c'est à dire de mettre sur du papier un certain nombre d'idées, présentées dans un certain ordre va lui aussi évoluer rapidement, notamment par la possibilité de faire autant de brouillons que l'on voudra, jusqu'à arriver à une forme la plus achevée possible, elle-même amendable par d'autres participants qui pourront à leur tour le modifier le texte en intervenant directement dessus ⁶⁰. Que l'on songe un instant (et nous y reviendrons

57 L'aspect valorisant a été bien vu.

58 L. BALLADIER, Directeur des Ecoles au Ministère de l'Education nationale, Circulaire n°87-160 du 11 juin 1987.

59 On a là un exemple concret des finalités et objectifs à assigner à toute introduction d'innovations technologiques dans l'enseignement, et plus généralement dans toute activité sociale.

60 Avec cet exemple, nous tentions de rapprocher les activités individuelles (les plaisirs personnels...) des activités de groupe (dans une optique de socialisation des apprentissage et des appropriations). Naturellement, ceci devait se « raccorder » à nos approches croisées de la distanciation médiatique et du fonctionnement de petits groupes associatifs (sans que les statuts jouent évidemment le moindre rôle). L'idée (assez nouvelle à l'époque) nous était apparue à la suite d'une conférence de Bill

dans de prochaines fiches) aux exercices “classiques” effectués à partir de textes libres repris par tout un groupe-classe (...).

Voici quelques des principales innovations des nouveaux traitements de texte ⁶¹ :

1. Une “convivialité” plus grande, ou en d'autres termes, une facilité d'emploi, une souplesse, une simplicité ou un “naturel” plus grands, plus proches des utilisateurs. Les concepts de “souris”, d'écrans tactiles, de reconnaissance vocale, permettant de donner des ordres oralement en représentent certainement les voies les plus prometteuses ⁶²...

2. Une intégration et une interconnection plus grandes avec des données «locales », par exemple des tableaux de chiffres contenus dans d'autres logiciels, ou des dessins provenant de programmes de micro-CAO. Dans la pratique, tout traitement de texte devrait permettre de traiter des données extérieures, obtenues par exemple à partir d'une base ou d'une banque consultées grâce à la télématique. On devrait entre autre pouvoir “récupérer” des données reçues sur un minitel, ne serait-ce qu'en utilisant le modem de celui-ci.

3. Une assistance “intelligente” permettant de pouvoir disposer en permanence de toute la puissance de l'ordinateur pour réaliser des calculs, des tris, des échanges dans le cours même du texte, par exemple en lui indiquant

GATES, auteur d'un des premiers langages « *Basic* » et fondateur de la société Microsoft.

61 Toujours dans cette optique qui fut la nôtre au cours de cette série d'articles dans les colonnes de la revue *l'Ecole libératrice*, nous essayions de montrer les perspectives les plus prometteuses des nouveaux médias. Ajoutons qu'en juin 85, on était en plein dans le plan « Informatique pour tous », lequel ne se préoccupait (et pour cause) aucunement de ces questions.

62 On aura reconnu le portrait-robot du *Macintosh* que le chef de la Mission d'information sur les technologies éducatives, M. Xavier Greffe, qualifiait à peu près à la même période dans les colonnes de l'éphémère revue « *Savoirs informatiques* » de machine « *en fin de course* ». Sa mission a heureusement été supprimée depuis (voir aussi chapitre 4, p. 445).

brièvement (ou en lui demandant de chercher lui-même) des formules de calcul afin qu'il calcule effectivement ce dont on a besoin au moment où on en a besoin.

Il s'agirait davantage "*d'assistance à la rédaction*" (ou à la conception) que de traitement de texte traditionnel, mais les possibilités technologiques actuelles laissent augurer pour bientôt ces multiples perfectionnements (qui confinent d'ailleurs à l'intelligence artificielle). On commence déjà à les appeler "*traitement d'idées*"... »⁶³.

Nous devons à présent faire une place à part, d'ailleurs annoncée en 1985 dans l'article cité ci-dessus pour l'importante notion d'**hypertexte**. Rappelons qu'il s'agit de logiciels permettant d'accéder à n'importe quelle information textuelle à l'aide de commandes simples basées sur les connecteurs logiques, et ceci tout en utilisant un traitement de texte « classique » (mais performant).

Voici comment le décrivait un des ses (multiples concepteurs :

« ... J'ai haché tous ces textes pour en faire une sorte de gros corpus. Je tape sur ce traitement de texte et, quand je veux savoir comment un auteur a utilisé tel mot, un coup de souris, et hop ! voilà une petite fenêtre qui contient une douzaine d'exemples sur la façon dont les grands auteurs de la base de données l'ont employé dans leurs livres. On a tendance à utiliser toujours les mêmes expressions, mais maintenant, d'un seul coup, clic, je vois comment Tolstoï ou d'autres auteurs ont employé le mot que je viens de

63 In Revue *l'Ecole libératrice*, n°29 du 8/6/1985, p. 29.

taper. »⁶⁴.

Avec l'hypertexte, les traitements de texte vont acquérir le pouvoir potentiel des *traitements d'idées*. Encore faudra-t-il que les bases de données nécessaires soient accessibles à des coûts non-exorbitants, ce qui est loin d'être le cas actuellement⁶⁵.

Ce concept d'hypertexte nous semble constituer une excellente illustration concrète de notre définition des médias réversibles. En effet, il hisse l'interactivité au rang de partenaire obligé de l'usage du média. De plus, il oblige son utilisateur à exercer en cours de travail une distanciation consciente sur celui-ci. En effet quand M. Hawley déclare « *d'un seul coup, clic, je vois comment Tolstoï ou d'autres auteurs ont employé le mot que je viens de taper* », on peut considérer qu'il se *distancie* alors de sa rédaction pour voir comment d'autres ont utilisé le mot qu'il vient de taper⁶⁶. L'interaction avec un contexte extérieur agit alors comme élément créateur.

64 Michaël HAWLEY, programmeurs de sons numériques aux studios de G. Lucas (Lucas Films) et chercheur à l'IRCAM en 1983/84, in *Les Princes du soft, Recueil d'entretiens par Susan Lammers*, Editions Cedric/Nathan, Paris 1986, édition originale chez Microsoft Press, sous le titre *Programmers at work*, p. 149 de l'édition française.

65 Il s'agit là d'un frein considérable au développement de ce concept, même si les futures bases de données sur DON (disques optiques numériques) vont permettre un abaissement significatif des coûts. Il en est déjà ainsi avec l'Encyclopédie GROLIER offrant sur un seul CD-ROM (ou DON), 100 méga-octets de données (9 millions de mots, 30 000 articles, et 50 MO d'index), soit l'équivalent de plus de 20 volumes pour un prix de 2000 F, c'est-à-dire environ le tiers de son équivalent papier (cf. *Science et Vie Micro*, n°39 de mai 1987, p. 48 et suivantes).

66 Naturellement, comme dans toute consultation par mot-clé, on rencontrera quelques problèmes avec des mots trop courants, pour lesquels la recherche ne sera plus pertinente. En ce qui concerne les cas d'homonymie, contrairement à l'interrogation des bases de données, pour lesquelles elle constitue un phénomène parasite, on peut plutôt considérer qu'une découverte d'un sens ignoré d'un mot peut au contraire relancer la réflexion, un peu comme lorsque l'on feuillette les pages d'un dictionnaire ou d'un encyclopédie, en pratiquant alors une lecture non linéaire, ce peut entretenir le développement d'une pensée « *mosaïque* ».

Si l'on croise les possibilités de l'hypertexte avec celles des réseaux et des échanges de textes entre plusieurs participants, on aborde alors une nouvelle dimension conceptuelle difficile à imaginer, mais que notre modélisation des dipôles communicatoires et créatifs permet de décrire assez correctement ⁶⁷.

POUR en revenir à la mise en page, on pourra avoir recours aux remarques d'un spécialiste comme **David Ogilvy** (ou de l'une de ses émules), qui a mené, dans un tout autre domaine (celui de la publicité) des études récentes et immédiatement vérifiables sur l'efficacité des messages (par l'augmentation des commandes !). On y apprend entre autres qu'avec de grandes lettres au début des paragraphes, on constate presque toujours une augmentation du taux de lecture (au moins pour des publics américains ⁶⁸ !).

Récemment, d'autres auteurs comme Neil Postman ont réinsisté (après Mc Luhan) sur le phénomène disparition progressive de cet « *homme typographique* » ⁶⁹, habitué à l'univers de l'écrit structuré et de la pensée linéaire. Leroi-Gourhan n'hésite pas à aller encore plus loin en déclarant qu'avec la disparition future de l'écriture la philosophie ou la littérature verront « ... *sans doute leur forme évoluer* » ⁷⁰.

67 Cf. l'annexe T-3 et les réactions des membres du « *réseau télématique convivial Calvacom* » à propos du système *Hypercard* d'Apple (développant quelques-unes des fonctionnalités de l'hypertexte).

68 David OGILVY, *Les confessions d'un publicitaire*, op. cit., p. 124.

69 Neil POSTMAN, *Se distraire à en mourir*, op. cit., p. 65.

70 Neil POSTMAN, op. cit., p. 262.

Mais il tempère aussitôt ce que ses propos auraient pu laisser croire de pessimiste en déclarant que la pensée scientifique par exemple :

« ... est plutôt gênée par la nécessité de s'étirer dans la filière typographique... » ⁷¹.

D'autres, comme **Ivan Illich** vont radicalement plus loin en déclarant que l'imprimerie :

« renforça le langage élitare de l'écrit. » ⁷².

En conclusion, nous pouvons affirmer qu'avec les récents matériels et logiciels d'édition personnelle, ce que nous avons appelé la typographie est en train de connaître une révolution. *Elle passe très rapidement d'un statut de média non ou faiblement réversible à celui d'un média presque totalement réversible* (la seule limite restant encore la diffusion imprimée, laquelle tombera bientôt avec les possibilités de raccordements télématiques). Dans le même temps, se dessine une autre double évolution (s'inscrivant dans le long terme) : *l'écriture peut théoriquement disparaître*, grâce aux technologies de reconnaissance de parole ⁷³, ce qui ne changera vraisemblablement pas grand chose (à part le charme inimitable du crissement de la plume sur la feuille de papier et dans le domaine scolaire, de la

71 Idem, p. 262.

72 Ivan ILLICH, *Le travail fantôme*, op. cit., p. 84.

73 Cf. le rapport sur la Synthèse et la Reconnaissance Automatiques de la Parole (SAP/RAP), Paris, Documentation Française.

suppression des bonnes vieilles « dictées ».

Quant à la lecture proprement dite, elle va vraisemblablement perdurer et même *s'améliorer* (en vitesse et en compréhension), mais on ne peut ignorer le risque selon lequel, elle pourrait se trouver réservée à une minorité *intellectuelle* (au sens redevenu propre), la majorité se contentant d'une sorte de *minimum vital*, fait d'icônes et de messages vocaux ⁷⁴. Il ne s'agit certes que d'une tendance, mais le fait même que l'on puisse l'évoquer signifie qu'il convient de rester vigilant et de déterminer des finalités éducatives adaptées à ce nouvel enjeu ⁷⁵.

.M1.8.6. L'utilisation des moyens informatiques pour examiner une théorie
--

Les physiciens utilisent des techniques ultra-sophistiquées pour vérifier (ou infirmer) leur théorie, aussi ne semble-t-il pas utopique d'imaginer une vaste « relecture assistée par ordinateur » ⁷⁶ de quantités de textes déjà analysés et répertoriés afin d'y découvrir des *gisements distanciateurs naturels ou artificiels* (nous venons d'en donner un exemple rapide sur un texte non littéraire au paragraphe précédent). On aurait pu

74 On peut remarquer la vitesse avec laquelle celles et ceux-ci se développent dans les lieux publics.

75 On verra en annexe, que les projets que nous avons proposés ont régulièrement pris en compte celles-ci.

76 Notamment au moyen de scanners et de logiciels de reconnaissance de caractères. Les systèmes sont relativement au point, mais malheureusement à des tarifs très élevés.

croire que la linguistique structurale s'y serait essayée, malheureusement, il ne paraît pas que cette approche, privilégiant fortement « l'activité » du récepteur ait été retenue. Notons à nouveau au passage que le schéma hyper-formel de la communication de Weaver et Shannon qui a longtemps servi de référent (le plus souvent implicite) aux spécialistes de l'information et de la communication semble avoir été remis à sa vraie place : celle des échanges formels et/ou formalisés.

Cette remise en perspective a peut-être été hâtée par les difficultés rencontrées en intelligence artificielle et en traduction automatique. On s'est rendu compte que le « bruit », présenté comme un élément parasite dans la « théorie de la communication » pouvait être lui-aussi *porteur de sens* (ce qui paraissait évident en dehors de la théorie), et que l'on ne pouvait réduire la communication à l'habituel schéma triptyque vraisemblablement trop réducteur pour ne pas dire trop simpliste. Il en existe de fort nombreux exemples dans le domaine musical, avec la respiration de Pablo Casals ou les grognements d'Arturo Toscanini...

.M1.8.7. Narration auto-personnelle et narration littéraire

.M2.8.7.1. Pour un premier survol...

Dans cette section, nous nous contenterons d'un premier survol tant la tâche à accomplir paraît immense : il s'agirait de rien de moins que d'effectuer *une sorte de relecture complète des principales œuvres littéraires sous la clé de la distanciation*, et de rechercher dans quelle mesure les « grandes » œuvres de l'histoire littéraire et artistique, ont-elles fait avancer ou mieux connaître ou mieux fonctionner les processus auto-distanciateurs immanents.

Une thèse entière consacrée à ce sujet n'y suffirait sûrement pas. C'est pourquoi nous préférons butiner sur quelques jalons qui nous paraissent particulièrement importants, en respectant seulement l'ordre chronologique, et chercher à voir comment et pourquoi ils nous semblent marquer des étapes supplémentaires à la connaissance (la révélation) des processus auto-distanciateurs.

Ces jalons devraient aussi nous montrer la nécessité de ne pas nous en tenir à la distanciation telle que nous l'avons jusqu'ici décrite, mais à envisager des prolongement théoriques susceptibles de rendre compte des situations nouvelles de communication. Plus les canaux de transfert se multiplient, se diversifient et se complexifient, plus la distanciation immanente

se trouve piégée, reléguée dans ce que l'on pourrait appeler « *le no man's land du cerveau primitif* ».

A un environnement radicalement neuf devrait correspondre une **auto-distanciation renouvelée** dans ses processus déclencheurs comme dans ses manifestations « libératrices » du contingent.

L'état de notre recherche ne nous permet pas de savoir s'il conviendrait de créer, de ranimer, de développer nos capacités distanciatrices intrinsèques ou bien si celles-ci sont capables de continuer à nous accompagner telles quelles dans un nouveau contexte spatio-esthétique-temporel (un peu comme il était difficile ou presque impossible aux médecins du siècle dernier ou du début du nôtre d'affirmer que notre organisme biologique serait tout à fait capable de fonctionner en état d'apesanteur totale, alors que personne jamais connu cette expérience auparavant). En tout cas, il nous semble qu'il est urgent de proposer des approches distanciatrices dans tous les actes éducatifs (ce qui renvoie à notre analyse de « l'école distanciatrice »⁷⁷).

Dans cette hypothèse, il convient donc de rechercher une préhistoire et une histoire des manifestations distanciatrices les plus fortes afin de voir comment elles se sont progressivement établies. Au chapitre 6, nous avons examiné de quelle façon quelques (rares) auteurs ont essayé de rendre compte du phénomène central de notre étude, avec au premier rang

77 Cf. Revue *l'Ecole libératrice* n°14 du 14/01/1984, p. 12.

Frédéric Schiller. Rappelons que dans la troisième partie, nous étudierons **quels relais sociaux peuvent le mieux jouer un rôle distanciateur**, et c'est là que nous retrouverons naturellement les **associations**.

Nos hypothèses générales nous ont amené à chercher à redécoder les messages préhistoriques à la lumière de l'auto-distanciation immanente, mais il n'est pas question pour autant que nous dressions ne serait-ce qu'une amorce d'un panorama des principales attitudes culturelles (ce serait presque un nouveau sujet spécifique) ou des principaux procédés littéraires distanciateurs (c'en serait un autre !...), aussi allons-nous examiner brièvement quelques-uns des procédés littéraires et artistiques les plus marquants.

.M2.8.7.2. De la narration personnelle à la narration intérieure

Nous étudierons très attentivement dans la section suivante une petite série de « textes fondateurs », aussi préférons-nous ici dresser les cadres généraux dans lesquels les processus narratifs se sont développés.

A partir du moment où il y a une narration, on assiste à l'émergence de ce que le cinéma appelle la « **voix off** », le théâtre le « **récitant** » et le roman le « **narrateur** ». Il s'agit toujours et partout du même phénomène très simple. Le

narrateur parle à l'auditeur en essayant de se faire oublier (sauf cas exceptionnel), dans le but constant de rendre le récit plus « vivant ». En fonction de nos hypothèses, nous dirions que pour faire baisser momentanément le pôle distanciatif du dipôle distanciation/projection-identification-transfert), il donne la parole aux personnages en permettant aux spectateurs de mieux s'y projeter, voire de s'y identifier. A la limite, il les mime ou les joue. C'est sûrement la démarche qu'a suivie Thespis en « inventant » ou en découvrant le théâtre grec.

Avec le théâtre, la narration cède la place à la (re)-présentation, mais on ne peut pour autant affirmer que l'univers perceptif bascule au profit définitif de l'identification/transfert ou de l'illusion scénique. Nous avons montré au 7.2. que la réalité apparaît nettement plus complexe. Nous en avons une nouvelle illustration avec l'instauration quasi-immédiate du « **dialogue intérieur** », très sensible dès les premières tragédies ou comédies.

Les héros se parlent à eux-mêmes très tôt dans l'histoire de la littérature sans que nous soyons capables de savoir exactement pourquoi. On peut imaginer plusieurs pistes explicatives :

1. **Des justifications d'exposition scénique**, pour enchaîner des scènes qui n'ont guère de continuité entre elles. Un bref monologue se terminant par une cheville du genre « *Que vois-je à l'horizon ?* » permet d'annoncer la scène suivante, même si elle n'a aucun rapport avec la précédente ou bien si elle se déroule à une époque très différente (« *Ah*

oui, je me souviens, lorsque j'étais plus jeune... ».

2. **Une survivance de l'art déclamatoire** des aèdes ou des rhapsodes. On retrouve là des arguments de rythme, de couleur, de tonalité et de meilleure accroche identificatrice.
3. **Une trace de manque de rigueur** dans la composition des dialogues (surtout lorsque ceux-ci virent au monologue). On retrouve en négatif la raison que nous citions en premier (en positif).
4. **Un besoin authentiquement dramatique**, nécessaire à l'action (montée ou descente de la colère : « *je sens le courroux monter en moi... »*).
5. **Un désir anti-distanciateur** par l'emploi fréquent du « **je** » dans les premières formes de la narration romanesque, bientôt suivie de l'instauration de la troisième personne (« **il** ») couplée au passé simple, ce couple sémantique constituant un marqueur assuré de « l'œuvre » personnelle de l'écrivain. Quand il se met à employer la troisième personne, l'auteur ne parle plus (officiellement) de lui, il devient démiurge et crée son monde, ses personnages, ses conventions et enchaîne ses actions. Le passage du « je » au « il » apparaît pour nous comme un moment crucial de la littérature.

C'est l'instant où l'auteur montre ostensiblement sa

propre distanciation au spectateur ou au lecteur, les personnages deviennent « indépendants » de lui, et semblent connaître une vie propre. Naturellement, on retrouve presque toujours des réminiscences de l'époque antérieure du « je » avec des notations personnelles, des adresses directes ou des invectives au lecteur, comme chez Céline ou chez Frédéric Dard dans certaines digressions de ses *San Antonio*. Il s'agit à chaque fois pour l'auteur de retrouver le contact direct (non trop « médié » par la technique littéraire avec son lecteur, comme le faisait si naturellement Montaigne (qui constitue peut-être, de ce point de vue, le *paradis perdu* du contact littéraire et rationnel non hyper-médiatisé). On retrouverait là la *fonction phatique* de Roman Jakobson.

Si le romancier se distancie davantage des ses personnages, on peut considérer que la meilleure efficacité identificatrice ou projectale est atteinte lorsque les lecteurs se distancient quant à eux un peu moins. De fait, un roman écrit à la première personne aura *a priori* (il existe évidemment des exceptions) un *potentiel distanciateur* plus élevé (toutes choses égales par ailleurs, en particulier l'intrigue, les caractères des personnages ou le lieu temporel ou géographique de l'action).

Dans cette **victoire de la troisième personne**, il n'y a pas que la distanciation de l'auteur vers son lecteur qui augmente. On peut considérer que la distanciation de l'auteur vis-à-vis de lui-même augmente aussi, ce que l'on

constate facilement par les nombreuses déclarations d'écrivains qui expliquent qu'à partir d'un certain moment de la rédaction, les personnages « vivent leur vie propre » et leur donnent l'impression de leur échapper complètement. Nous y voyons pour notre part une claire manifestation de l'auto-distanciation immanente, laquelle se manifeste là où elle dispose du maximum de « *jeu* » sémantique.

Nous pourrions faire passer au même crible les autres procédés de narration. Mais comme ils peuvent tous se réduire aux types que nous avons isolés (narration à la première ou à la troisième personne, implication plus ou moins grande du narrateur dans le récit), nous ne nous y attarderons pas ⁷⁸.

6. **Un désir de l'auteur** d'employer sans détour un ton de *connivence* avec son lecteur (on en trouvera une application typique avec *les Essais* de Montaigne que nous retrouvons une fois de plus). Ainsi que nous le montrerons au chapitre suivant, il faudra attendre Shakespeare pour qu'émerge le vrai dialogue intérieur, celui au cours duquel le héros, en (se) débattant avec lui-même prend ses décisions. Après Shakespeare, la forme littéraire fluctuera assez longtemps, une bonne partie des écrits même romanesques se satisfaisant du « je » (en particulier dans les

78 Voir à ce propos l'étude magistrale de Roland BARTHES dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953, [1972], p. 30, sqq.

« lettres » *littéraires*...). Il faudra attendre Flaubert pour que se fixe de manière presque indélébile l'obligation du jeu sur le « il », double non-dit éventuel de l'auteur.

Il existe même quelques œuvres qui intègrent cette problématique du ton dans leur écriture. Celle de Proust, bien sûr (qui a recours au « je » au début), mais aussi un ouvrage d'**Agatha Christie** qui se déroule intégralement à la première personne, ce qui renforce l'idée que le coupable est sûrement l'un des protagonistes pour lesquels l'auteur utilise le « il ». D'où la chute surprenante quand le lecteur se rend compte à la dernière ligne du roman que l'assassin, c'est l'auteur...

.M1.8.8. Le soliloque

Il ne semble pas qu'il ait eu beaucoup d'études générales sur l'histoire du soliloque dans la littérature. En première analyse, nous en sommes donc réduits à quelques généralités.

On peut avancer comme première constatation que le soliloque ne se rencontre pas dans un genre littéraire particulier. Les différentes écoles de roman en usent parfois, sans que l'on puisse dégager la moindre tendance générale. Il en est de même pour le théâtre où le monologue classique est le plus souvent un soliloque argumenté, charpenté et construit comme un discours.

En second lieu, nous dirons que le soliloque semble partout présent, quelle que soit la « qualité » de l'auteur (de grande notoriété ou inconnu).

Il ne semble pas non plus qu'il y ait une époque plus marquée qu'une autre. Chacune a connu quelques exemples de soliloques littéraires plus ou moins célèbres.

.M2.8.8.1. *Les romans policiers*

La seule découverte attestée que nous croyons avoir faite tient à l'exceptionnelle fréquence de marques distanciées dans la littérature policière, de « bonne » comme de médiocre qualité.

Il faudrait évidemment vérifier cette hypothèse sur un très grand nombre de cas. Nous nous contenterons de signaler ici quelques-uns des marqueurs sémantiques de la distanciation auxquels nous faisons allusion plus haut.

1. **L'allumage de cigarettes** et le sentiment de « *retour sur soi* », de calme, de discussion intérieure paraît bien être une constante absolue dans le roman policier.
2. **La sensation de la « montée de son taux d'adrénaline »** distancie presque toujours le héros de la situation ambiante.
3. **Le sentiment d'être « lucide »**, de réfléchir calmement à l'action à venir ou d'envisager sereinement sa mort fait également partie de ces conventions.

.M2.8.8.2. Autres traces...

Nous avons déjà signalé le **soliloque théâtral** qui apparaît comme une des premières manifestations de distanciation consciente (et souvent volontaire, sauf dans le cas des « colères » des protagonistes ⁷⁹).

En ce qui concerne le **soliloque romanesque**, on peut également en trouver de nombreux exemples, notamment chez **Jean Richepin** ⁸⁰. Plus récemment, **Jean Cayrol**, dans ses premiers romans, en a beaucoup utilisé, même si par la suite, il l'a progressivement abandonné. Avant lui, d'autres romanciers comme Balzac, Gide, Flaubert, Zola ou Proust l'ont également utilisé. Mais on doit aussi signaler des auteurs moins prestigieux, mais jouissant de forts tirages vis-à-vis de la jeunesse, comme par exemple **Henri Vernes** dans sa série des « Bob Morane » ⁸¹, ou pour un autre public, **Guy des Cars**, ou encore des collections comme **Arlequin**.

Il semblerait que l'on pourrait esquisser l'idée d'une classification des romans en fonction de la fréquence et du genre des soliloques (intérieurs ou extérieurs à l'action, déterminants pour celle-ci ou non, etc.).

79 On pourrait dire que le célèbre « O rage!... O désespoir... » de Corneille constitue une sorte d'archétype du soliloque théâtral, mais il en existe beaucoup d'autres exemples chez pratiquement tous les auteurs de théâtre.

80 1849-1926. On pourrait citer notamment *La chanson des gueux* (1876).

81 Edités chez Marabout.

.M2.8.8.3. Pour une typologie des soliloques ?

Voici un bref survol de ce que pourrait être une typologie des soliloques :

1. **Qui soliloque ?** (le héros principal, un héros secondaire, le narrateur lui-même ?).
2. **Le soliloque est-il conscient ?** (peut-on en relever des « *marqueurs sémiologiques* » dans la construction littéraire ?).
3. **Le soliloque est-il volontaire ?** (y-a-t-il des marqueurs du genre « en continuant de discuter avec lui-même... » ?).
4. **Le soliloque est-il intégré à l'action ?**
5. **Existe-t-il un dialogue des soliloques ?**
6. **Peut-on dégager une typologie de l'emploi du soliloque ?** (avant une action « périlleuse » ou difficile, avant une discussion, pendant une action, dans une scène de rêverie intérieure, d'amour, de souvenir, avant une explosion de démente ?). En d'autres termes, *le soliloque constitue-t-il à lui seul une sorte de super-marqueur symbolique ?*

.M2.8.8.4. Soliloque et distanciation

Le soliloque constitue une des manifestations de distanciation « médiée » parmi les plus explicites. Le discours du héros avec lui-même (ou avec son double), quand il apparaît naturel ou suffisamment intégré à l'action et non comme un vulgaire

placage littéraire, suggère que l'auto-distanciation immanente fonctionne réellement. A ce titre, certains romans pourraient bien présenter une fonction éducatrice de la distanciation en montrant des exemples de son utilité psycho-sociale. Lorsque le héros vainc ses difficultés après s'être *momentanément distancié*, on peut penser que l'ensemble des démarches distanciatrices en est la cause principale. Cette situation demeure assez rare, à la fois parce que les exemples réussis sont difficiles à imaginer et à raconter, et aussi parce qu'il est exceptionnel que les auteurs l'intègrent dans leur récit, excepté en science-fiction ou en anticipation, notamment chez **Alfred Eton Van Vogt** et ses célèbres romans *Les fabricants d'Armes*, *Les armureries d'Ischer* et surtout *Le monde du non-A*, dans lesquels les héros se distancient souvent de l'action en cours pour mieux l'analyser et y réagir ⁸².

Arrivés à ce point de notre analyse, il convient ne pas négliger ce que nous pourrions nommer **l'auto-distanciation mimétique** du lecteur, en particulier celle dont l'apparition est directement déclenchée par le dialogue intérieur du (des) héros. Un héros qui s'interroge sur son action , tout en apparaissant plus « humain », nous semble de nature à promouvoir un certain type de comportement (on peut ranger ce phénomène dans le cortège jamais fini de l'identification/appropriation dont la mode ne constitue qu'un épiphénomène).

82 Dans *Le Monde du Non-A*, le héros principal Gilbert Gossein utilise son « *cerveau second* » pour se distancier... (Ed. CLA, 1972).

Nous postulons donc que **le soliloque littéraire assume une triple mission distanciatrice** : vis-à-vis de l'auteur, auquel il donne un *outil littéraire* pour enrichir la psychologie de ses personnages, en permettant de mieux faire saisir « ce qui se passe dans leurs têtes ». Vis-à-vis des personnages auxquels il donne *plus de consistance et de complexité*. Vis-à-vis du lecteur enfin, *en le renvoyant, par mimétisme, vers son propre double*. C'est peut-être ainsi que l'on pourrait interpréter la « rêverie » bachelardienne ⁸³.

.M1.8.9. L'aparté

L'action de « parler à part » est la plus souvent conçue comme une **convention scénologique**, rendue indispensable par la nécessité de faire comprendre aux spectateurs l'ambivalence ou la complexité psychologique des personnages d'une pièce de théâtre ou d'un opéra. On notera tout de suite que le cinéma a réussi à s'en dispenser presque totalement en utilisant d'autres artifices (gestuelle, dialogues en contrepoint, voix off, etc.).

83 En particulier *La Flamme d'un chandelle*, Paris, PUF, 1961. Il s'agirait alors d'un soliloque avec emploi du « nous » au lieu du « je ». en jouant sur ce « nous » (Bachelard seul ou Bachelard et son ou ses lecteurs), l'auteur reprend, à notre sens, la structure du soliloque comme marqueur distanciateur. « *Ainsi la contemplation de la flamme pérennise une rêverie première. Elle nous détache du monde et elle agrandit le monde du rêveur.* » (p. 3).

Il existe un autre genre d'aparté, que nous appellerons **l'aparté réelle**, non mise en scène, et se déroulant entre des individus dont l'un ne veut réellement pas que l'autre entende ce que le premier dit à un tiers.

Dans le premier cas, l'aparté peut se ramener à une sorte de *soliloque volontairement intelligible aux spectateurs*, alors que dans le second, l'émetteur de l'aparté ne souhaite généralement pas être entendu.

Ses définitions étant rappelées, nous allons examiner comment interpréter cette aparté en termes de distanciation volontaire ou non, consciente ou non.

.M2.8.9.1. L'aparté mise en scène

Depuis les soubrettes ou les valets qui, dans le théâtre classique (et moderne), ne cessent de critiquer leur maître ou leur maîtresse, ou, inversement, les maîtres qui critiquent leurs domestiques, jusqu'aux héros qui s'adressent à leurs aïeux ou aux mânes de leurs pairs, tout en « poursuivant la conversation », en passant par **Guignol** et ses acolytes qui parlent directement à leur public en plein cœur de l'action, on ne cesse de rencontrer des apartés de toute nature dans l'ensemble du répertoire théâtral. Et bien qu'il ne soit pas dans notre propos d'en dresser une quelconque liste ou d'en rechercher les éventuels marqueurs sémantiques ou conventions scéniques, nous allons en citer quelques exemples pour examiner le

« fonctionnement » de l'aparté.

Bien que liée à l'action en cours, l'aparté n'est pas toujours directement intégrée au texte et à cette action. Chez certains auteurs, elle rompt le rythme, chez d'autres, elle le souligne. On pourrait même aller jusqu'à considérer qu'elle constitue une réminiscence du chœur antique et de sa parabase. Comme lui, elle sert à commenter « de l'intérieur » les actions ou les paroles des personnages, à les relativiser, à les replacer dans un autre contexte, ou plus prosaïquement à faire avancer l'action scénique ⁸⁴.

Il semble que les meilleurs exemples puissent en être trouvés du côté de l'opéra.

Historiquement, on pourrait avancer que l'aparté a progressivement « remplacé » le récitant. Ceci paraît assez clair dans certaines œuvres charnières comme par exemple le « *Combat de Tancredi et Clorinde* » de Claudio Monteverdi ⁸⁵. Il existe d'autres exemples célèbres dans lesquels, le dialogue réel entre des personnages entre en résonance avec le dialogue (ou le monologue) de l'émetteur de l'aparté. On assiste alors à une véritable mise en scène de trios ou de quatuors interpersonnels alternés. Sur le plan musical, l'aparté offre aux compositeurs une palette d'effets très intéressants (mélange de rythmes, de couleurs orchestrales, de tessitures, etc.). Un des meilleurs exemples se trouve chez Mozart, dans *Don Giovanni*. Lors du

84 En particulier, lorsque l'auteur éprouve quelque peine à « enchaîner »...

85 Ecrit en 1624. Le récitant s'efface progressivement pour laisser parler Tancredi et Clorinde qui soliloquent ou parlent en aparté.

banquet avec le Commandeur, lorsque Leporello répond à Don Giovanni et s'adresse en même temps à lui-même et au spectateur, la musique parvient à réaliser une intrication complète du dialogue « réel » et du dialogue spectral.

L'aparté assume le plus souvent une fonction distanciatrice sur une action, que l'un des personnages tente d'opérer, quitte à prendre à témoin son entourage immédiat, voire les spectateurs eux-mêmes. Cette distanciation de l'action en cours peut amener les spectateurs, par mimétisme, ou par « contagion »⁸⁶ à se distancier à leur tour, ou bien au contraire à prendre cette adresse qui leur est faite par l'aparté, comme un élément supplémentaire de la « réalité » de la situation... et à s'identifier, projeter ou transférer encore plus.

En résumé, nous pourrions dire que l'aparté, en jouant un peu le rôle d'un soliloque prononcé de manière intelligible, occupe alternativement un rôle de prise à partie ou à témoin des spectateurs et un rôle distanciateur, dans le but de faire (ré)-adhérer ceux-ci au processus d'IPT en cours, ce que nous avons déjà expliqué à propos du chœur antique .

Seule la distanciation dialectique devrait alors permettre de pouvoir rendre compte correctement des (nombreux) phénomènes mis en jeu, ainsi que leurs interactions.

86 Au sens où l'activation du dipôle ADI/IPT par la représentation d'un personnage en train de se distancier peut amener les spectateurs à reproduire la même démarche et se distancier à leur tour (conformément au « vœu » d'Aristote). En fait, il semble que la réalité soit bien plus complexe, et il semble bien que dans le duo de Don Giovanni cité supra, le spectateur/auditeur, en jouissant de la musique de Mozart ne puisse guère se distancier de l'action en cours (nous laissons évidemment de côté les considérations sur la compréhension ou la non-compréhension de l'italien chanté).

.M2.8.9.2. *L'aparté réelle*

Il est facile de l'observer chez certaines personnes âgées qui critiquent ⁸⁷ *l'autre* (par exemple le conjoint) en faisant comme si cet autre ne les entendait pas, ce qui se traduit parfois par des réactions du genre « il (elle) parle toujours dans mon dos... ». On en eu quelques exemples cinématographiques assez réussis, comme par exemple dans le film « *Le chat* » ⁸⁸ où Gabin et Signoret, entre autres amabilités usaient de l'aparté négative. On en aurait encore (hélas) de nombreux exemples avec les conversations au chevet d'un grand malade, supposé ne pas entendre, vu son état, les dires de ses « proches » ⁸⁹, lesquels font directement allusion à son décès (et à ce qui sera censé se produire ensuite en matière d'organisation de ses obsèques ou de partage de ses biens ⁹⁰).

Ces apartés réelles n'ont évidemment que fort peu de choses en

87 Il semblerait qu'aparté et critique aillent bien ensemble. Il est vrai que l'on ne trouve pratiquement pas d'exemple d'aparté positive. Quand on veut dire du bien de quelqu'un, on s'arrange pour qu'il l'entende, ce qui est tout particulièrement observable avec des compliments que l'on adresse à quelqu'un en sa présence, mais sans lui parler, tout en sachant bien que le dédicataire (qui en l'occurrence n'est pas officiellement le « destinataire » des théories de la communication) entendra les louanges qu'on lui tresse. Cet exemple montre que les actuels schémas de la communication sont encore assez loin de pouvoir rendre compte de situations « complexes » mais bien réelles et pourtant fréquentes. Seul le « modèle orchestral » ou interactionnel de l'Ecole de Palo-Alto semble pouvoir décrire cette réalité (cf. chapitre 6).

88 Réalisé par Pierre GRANIER-DEFFERRE dans les années cinquante.

89 Il en existe de nombreux témoignages de toutes sortes, aussi bien par les intéressés que par les médecins. Sur un mode moins sévère, on peut aussi signaler que ce décalage est à la base de quelques bonnes histoires...

90 Ce décalage se trouve même à la base de nombreuses histoires drôles ou comiques.

commun avec celles qui concernent la mise en scène théâtrale, mais on peut cependant reprendre (à peu près) l'interprétation que nous avons donnée au paragraphe précédent. En effet, dans l'aparté réelle, l'émetteur commence par montrer *la distance qu'il possède avec les occupations ou la conversation du moment*. Il parle à l'autre, et en même temps, il parle **de** l'autre, soit à un auditoire (en principe restreint puisqu'il parle à voix basse... sinon, l'aparté réelle se transforme en aparté dramatique ⁹¹), soit à lui-même, éventuellement via un substitut comme un animal (un chat...), ou un objet. L'émetteur de l'aparté montre aussi *la distance qu'il entend conserver avec le sujet de son aparté*. Il montre en « *apartant* » qu'il a une vie propre, autonome et indépendante.

Nous pourrions conclure en disant que les « thérapies » (si on les jugeait nécessaires) de cette tendance à l'aparté (souvent conjugale, mais pas forcément ⁹²) devrait passer par **une cure de distanciation dialectique**. En effet, dans l'aparté négative, l'agent de celle-ci en reste à une **distanciation critique** (au sens propre, et dans l'acception négative du terme). Le seul moyen pour qu'il se « guérisse » serait, selon-nous, de relativiser sa

91 Éventuellement dans tous les sens du mot (!) si celui dont on parle entend tout et surtout, juge que « les autres » en ont trop entendu... Là aussi, on peut trouver des séquences de films célèbres qui montrent à peu près ce genre de situation et les résolutions « dramatiques » qui s'ensuivent (par exemple le meurtre « passionnel » avec « *cette fois-ci, tu en as trop dit sur moi, j'ai tout entendu...* »).

92 On en trouve d'autres exemples dans les banquets, ou plus près de notre sujet, dans les conseils d'administration ou les réunions de bureau des associations lorsque l'on s'adresse « à mots couverts » ou en aparté à certaines personnes au sujets d'autres qui sont présentes et peuvent les entendre (ou à qui ces propos seront sûrement rapportés).

distanciation en parvenant à être pleinement conscient de ses apartés ⁹³, et de là à parvenir à s'en distancier. Il faudrait en somme les amener à se distancier volontairement de leur distanciation involontaire.

Arrivés à ce point, il apparaît que nous retrouvons les conclusions de notre première partie, notamment dans la « *cure distanciatrice* ».

Nous verrons dans la suite, qu'il est possible, au moins dans des analyses macroscopiques de regrouper l'aparté et le soliloque dans la même catégorie. **L'aparté s'adresse aux autres, le soliloque à soi-même** (sauf le soliloque littéraire bien entendu), la principale différence vient de la « quantité » de public.

93 Il semble bien en effet que dans les cas extrêmes dont nous parlons ici, les agents de l'aparté marmonnent sans cesse leurs critiques, sans être pour autant vraiment conscients de le faire. Un bon début de la thérapie supposerait par exemple de les conduire à « *conscientiser* » leur habitude, puis à chercher à déclencher volontairement, à des moments bien déterminés leur « *aparté bougonnante* ».

.M1.8.10. La voix off

Nous tenons à traiter à part la « voix off », bien connue des professionnels et des amateurs de cinéma, et examinerons dans ce paragraphe le cas du récitant au théâtre, au théâtre d'ombres ou bien dans les spectacles de marionnettes, ou encore du « *bonisseur* »⁹⁴ qui commentait les projections de lanterne magique ou les premiers court-métrages au temps du cinéma muet⁹⁵. A ce titre, nous serons amené à reprendre certaines des catégories déjà étudiées, dans le but d'examiner ce qu'elles deviennent lorsque la voix off cinématographique les réutilise.

Un premier examen superficiel pourrait faire croire qu'il ne s'agit que de la transcription sonore de la narration littéraire habituelle. N'importe quelle adaptation filmique ou théâtrale montrera qu'il n'en est rien et qu'il convient de se livrer à une véritable re-crédation de l'œuvre en tenant compte des spécificités du média utilisé. On retrouve ici l'analyse dramatique « classique » qui a souvent défini les règles les plus incontournables de la confection des adaptations : rythme, niveau de langue, ton personnel ou impersonnel, suppression des descriptions ou des allégories, renforcement des descriptions d'ambiance et des caractères.

94 Ceci nous a été souvent rapporté par Jean PAINLEVÉ au cours d'entretiens que nous avons eu avec lui sur les débuts du cinéma.

95 Pour les aspects historiques, voir notre ouvrage sur l'image fixe et le diaporama : *De la diapositive au diaporama*, op. cit.

Mais nous pensons aussi que la voix off est encore bien davantage qu'une habile transposition, elle est plus que la narration littéraire classique. **Elle est intrinsèquement distanciante.** Nous allons l'examiner avec chacun des médias que nous avons annoncés non sans avoir dressé une rapide typologie.

.M2.8.10.1. Pour une typologie des voix off (narration, soliloque, etc.)

Il nous apparaît indispensable de distinguer les principaux types de voix off avant de les croiser avec les catégories de médias qui y recourent (ce qui nécessiterait un tableau à double entrée). En voici une première subdivision :

.M3.1. La voix off comme reprise des fonctions du chœur antique.

Nous avons abondamment développé à la section 7.2. le rôle distanciateur du chœur antique, et l'on pourra reprendre ces analyses pour les appliquer à la voix off, alors conçue en fonction d'objectifs à peu près identiques. Dans ce cas, la voix off reçoit pour principale mission d'assurer un commentaire extérieur « à chaud » (synchrone). Elle n'intervient pas dans l'action et assez peu dans sa perception spectatorale. Elle se contente de fixer un cadre dramatique, de résumer une saga

précédente ou de faciliter les ellipses temporelles (le plus souvent) ou logiques (assez rarement). Elle n'intervient que ponctuellement sans autre justification qu'une sorte de « régulation » médiatique de la production en cours (pour éviter des erreurs interprétatives des spectateurs). On notera qu'avec des médias légers (conférence illustrée et commentée, projection de diapositives ou de films muets), la régulation devient directement dépendante de la perception que l'animateur repère dans le « feedback » de son public ⁹⁶.

.M3.2. La voix off comme reprise de la narration littéraire à la troisième personne avec personnification du narrateur.

Elle assume alors des fonctions plus intégrées à l'action. Le spectateur sent qu'il y a un narrateur, parfois personnifiable et même connu du spectateur. Il en est ainsi avec les très célèbres commentateurs (ou plutôt ici narrateurs) comme Spencer Tracy pour les films américains (entre autres des westerns dont il apparaît en bonne place au générique avec la mention « *narrated by* »). On en trouve quelques équivalents dans des films français, depuis Sacha Guitry jusqu'à Claude Piéplu en passant par Alain Cuny. A chaque fois, la technique reste la même. La narration « off » s'intègre à l'action mais reste relativement littéraire, avec comme caractéristique principale l'emploi de modes impersonnels et l'absence quasi-complète de

96 Cf. *De la diapositive au diaporama*, op. cit., p. 85, sq.

citations des personnages. Elle facilite les ellipses et s'occupe de dépeindre une atmosphère, des sentiments ou des ambiances. On en trouve des réminiscences avec les « morales » finales de certains films d'avant garde.

Il existe une variante (rare au cinéma et moins rare au théâtre) consistant à faire voir le narrateur au spectateur (avec différents trucages ou effets d'ombre, de silhouette, de contre-jour, de flou artistique, etc.).

Dans tous les cas, cet emploi de la voix off assume un **rôle dé-distanciateur**. Il s'agit de ramener l'attention du spectateur vers l'essentiel, c'est-à-dire vers l'action en cours et ses traits identificateurs, transférentiels ou projectifs. Le narrateur se comporte un peu comme le berger du troupeau de spectateurs, sans cesse soumis à la tentation distanciatrice.

On en trouve de nombreuses « preuves » avec les spectacles vivants et fortement rétroactifs organisés pour les enfants (théâtre d'ombres, marionnettes). Les narrateurs n'ont de cesse de revigorer l'identification parfois défaillante par toutes sortes de recettes communicationnelles (cris déclenchés, interrogations fréquentes du jeune public et autres techniques bien connues également des animateurs de jeux télévisés).

A un autre niveau, beaucoup plus raffiné, le narrateur peut s'employer à (re)-dynamiser la distanciation dialectique des spectateurs, rendus alors conscients de la « demande » qui leur est adressée. On en trouve des éléments de démonstration lorsque l'auteur cherche à obtenir des identifications temporaires avec le narrateur lui-même ou des phénomènes **d'intracception**

consciente ⁹⁷ (ou semi-consciente) avec les personnages (on retrouve là une des recommandations d'Aristote, dans sa *Poétique*).

.M3.3. La voix off comme narration auto-personnelle du héros

Il s'agit d'une catégorie plus réduite en nombre de productions, dans laquelle la voix off est celle du personnage principal, intervenant de manière épisodique ou intermittente, ou très exceptionnellement, continue.

On se trouve alors en présence d'« illustrations » des manifestations d'auto-distanciation consciente et/ou volontaire. Naturellement, ce jeu ne se rencontre que très rarement dans les spectacles, ne serait-ce que par la subtilité de mise en scène et d'interprétation qu'il suppose. Nous ne pensons pas que les phénomènes d'identification-projection-transfert des spectateurs changent de nature, mais plutôt d'intensité. En d'autres termes, il nous semble que ces variations sur ce que l'on pourrait appeler **la narration auto-personnelle**, en marquant une primo-distanciation du héros, infèrent plutôt chez le spectateur *une tendance à la distanciation dialectique*, laquelle suppose que l'on s'identifie consciemment et (semi-) intentionnellement en connaissant les codes et les langages utilisés pour la médiatisation de l'action réelle.

97 C'est-à-dire de capacité de retour sur soi permettant aussi de se mettre à la place des autres...

.M3.4. La voix off comme soliloque

Nous tenons à la différencier de la narration auto-personnelle, bien qu'elle se manifeste à peu près de la même façon. La différence essentielle tient sûrement au synchronisme du soliloque par rapport à l'action en cours en opposition au diachronisme de la narration effectuée a posteriori. La force distanciatrice du soliloque apparaît incomparablement plus forte en ce sens que l'auto-médiation (ou médiatisation) qu'elle mobilise n'a rien à voir avec l'enfouissement mnémonique (qui distancie par définition puisque la médiation tient essentiellement à l'écoulement du temps et à la mémoire qui le reconstitue).

Les exemples de soliloques sont très rares au cinéma, parce qu'ils amèneraient à sortir radicalement des conventions scéniques théâtrales classiques du dialogue intérieur (qui bien qu'elles s'effectuent à haute voix ne sont pas « entendues » par les autres personnages comme dans le cas de l'aparté). Naturellement, certains grands réalisateurs s'en tirent par des effets de mise en scène, visuels ou sonores qui permettent au spectateur de comprendre ou d'appréhender le soliloque en cours.

.M3.5. La voix off comme aparté

Vu le degré de complexité des situations de cette sorte, il est rare que le cinéma y recoure. Il faudrait en effet que la voix off se trouve personnifiée et en conversation intermittente avec certains personnages. On pourrait concevoir que Dieu parle en voix off (!) de ses créatures montrées à l'écran, s'adresse parfois à elles et commente, en aparté, pour les spectateurs, ce qu'ils voient ensemble (Dieu et les spectateurs). Certains films de **Woody Allen** vont un peu dans ce sens (*Le songe d'une nuit d'été*, notamment), et plus récemment le film de **Wim Wenders**, *Les ailes du désir*.

.M3.6. Le commentaire en voix off

Nous ne citons ce dernier cas que pour mémoire, tant il apparaît évident dans le cinéma documentaire (« parlant » !), mais évidemment pas au théâtre (!!). Signalons simplement qu'il peut rejoindre les narrations des paragraphes 1, 2 et 3 dans d'autres moyens audiovisuels comme le cinéma muet, les spectacles de diapositives, les images de synthèse, etc.

.M2.8.10.2. Bref rappel typologique des médias étudiés

Nous ne l'effectuons que pour mieux examiner son croisement avec la typologie des « genres de voix off » du paragraphe précédent.

.M3.1. Le cinéma

L'audition d'une voix « électronique » non synchrone, non localisable, venant d'un ailleurs indéfini géographiquement, temporellement et psychologiquement présente une importante part de distanciation consciente de l'action en cours, à tel point que quelques metteurs en scène l'intègrent à l'action, en nous ramenant alors à une situation comparable à celle du soliloque puisque c'est le héros que se parle à lui-même ou parfois aussi aux spectateurs. D'assez nombreux exemples existent et l'analyse paraît trop évidente pour que nous nous y attardions ici. Il suffit de citer l'exemple archi-connu du héros qui annonce qu'il va raconter « *toute son histoire* » pendant que défilent sous « ses » yeux (et simultanément sous les nôtres) les images de sa vie. Il (re)-vit son histoire avec du recul et nous la revivons avec lui. La force du procédé est peut-être là : En nous distanciant de l'action en cours et du personnage qu'il était (le plus souvent les scènes se déroulent dans un passé déjà lointain, ou plus rarement dans l'avenir, notamment dans certaines

anticipations), nous nous rapprochons de son personnage présent. Le dipôle distanciation/identification-projection-transfert continue de tourner, mais de manière assez particulière. On pourrait dire qu'il remplit une **fonction anti-primo-identificatrice**. Par le dialogue intérieur en cours, dont la voix off est la manifestation, le spectateur peut être invité à exprimer un choix identificatif (ou projectif) vers le personnage, soit tel qu'il était (par exemple jeune et brillant), soit tel qu'il est devenu (plus âgé, moins spontané et plus réfléchi, plus détaché, ce qui ne veut pas forcément dire moins enthousiaste). On assiste alors à un jeu extrêmement subtil entre l'identification immédiate et l'identification *médiée* par le soliloque ou la narration auto-personnelle en voix off.

.M3.2. La télévision

Il ne semble pas que l'on puisse lui appliquer telles quelles les analyses que l'on peut bâtir à propos du cinéma. Ses conditions spécifiques doivent être intégrées (en particulier ses modes de réception). En tant que média, elle présente un grand nombre de caractéristiques dont nous extrairons seulement ici celles qui nous intéressent pour notre analyse.

Le média télévisuel apparaît par nature plus distanciateur que le média cinématographique, ne serait-ce qu'en fonction des conditions très différentes de réception (dimension du spectacle et de l'effet de salle pour le second et polyactivité synchro-

nique ⁹⁸ pour le premier). En rester à ce niveau paraîtrait tout à fait insuffisant, mais il convient tout de même de ne jamais l'oublier dans tous les discours sur la prégnance de la télévision. On peut également verser au dossier le phénomènes de concurrence des chaînes, le « zapping » ⁹⁹ ou l'accoutumance insidieuse ¹⁰⁰

Symétriquement, la TV, en tant que média « familial et familial » ¹⁰¹ se comporte comme fortement **identificatrice** (par les effets de mode, le « star system », le hit parade, la sympathie ou l'empathie avec les vedettes, etc.), **projectale** (par les sagas, les réussites brillantes, l'opulence, la jeunesse, la richesse, etc.) ou **transférentielle** (par les « dons » divers, oratoire, charismatique, etc.).

A ce double phénomène (dont notre dipôle rend semble-t-il assez bien compte), s'ajoute une sorte de relation dialectique diffuse passant par la célèbre complexe *d'attraction/répulsion* (attraction d'être au courant, ce que manifeste le fort intérêt pour les nouvelles du jour, répulsion de perdre son temps, de faire comme tout le monde ou d'être manipulé à son insu, etc. ¹⁰².

98 Ceci pour signifier que l'on peut faire autre chose en même temps que l'on est devant son poste...

99 Voir aussi le chapitre 2.3.

100 Voir les études menées auprès de familles volontaires pour se « priver » pendant huit jours (ou plus...) de télévision, notamment, pour la France, dans la Revue *La Famille*, n° de mars 1986, p. 21.

101 Cf. l'article de Jean DEVÈZE, *Un médium tout terrain*, dans le numéro spécial de la revue *Après-demain* n°208, 11/1976, p. 10-13. « ... C'est dire en quelque sorte que l'épanouissement de la vie d'un couple trouve (?) un terrain d'élection dans la pratique qui consiste à grignoter distraitement et dans la pénombre le contenu -refroidi - d'un plateau-repas, placé en équilibre instable sur les genoux face à une image électronique en 625 lignes ! ».

102 Rappelons que nous avons un peu étudié l'influence de la TV au chapitre 7 en nous

.M3.3. La publicité considérée comme un média ?

Un cas particulier doit être fait à l'influence de la publicité audiovisuelle (principalement télévisée) que nous pourrions presque considérer comme un véritable **média spécifique** possédant ses codes, ses langages, ses modes de diffusion (en blocs ou en tranches, en diffusion autoritaire ou interactive, etc.). Elle nous semble d'autant plus intéressante qu'elle permet de tester des hypothèses de manière assez fine (par l'augmentation ou la stagnation... ou la baisse du volume des commandes de produits...).

Son mode de fonctionnement peut évidemment se décrire par les rotations de notre dipôle, mais si nous la citons ici, c'est pour d'autres raisons. Quand elle est habile (ce qui arrive quand même assez souvent ...) elle offre des **auto-identifications** ou des **auto-distanciations gratifiantes pour l'acheteur**. Les publicitaires savent très bien qu'il est dangereux (donc peu *efficace en termes commerciaux*) de (trop) violer les consciences. C'est pourquoi ils préfèrent jouer sur les variations de la distanciation et de l'identification/projection/ transfert pour mettre l'acheteur potentiel en état de succomber à la tentation le moment venu.

Donnons-en deux simples exemples. Le premier concerne la projection, le second la distanciation :

aidant des quelques travaux qui ont déjà été menés sur ce sujet depuis plusieurs années, ainsi que nos enquêtes pour l'INRP (cf. annexe E12)..

.M4.A. Les visages (ou les corps) de petits enfants

Elles déclenchent chez les adultes (surtout les femmes, mais plus quasi-exclusivement elles ¹⁰³) **des réflexes quasi-conditionnels de projection**. Il est même des études psychanalytiques qui prétendent qu'il s'agit d'« *identifications à des représentations idéalisées du paradis perdu de leur propre enfance...* ». Vu le rendement (en principe relativement correct) des annonces publicitaires de ce genre, il faut bien constater que malgré la distanciation obligée, les phénomènes d'identification (eux-mêmes en interaction avec d'autres considérations portant sur les motivations d'achat ou la qualité intrinsèque des produits proposés) fonctionnent de manière sensible et mesurable.

.M4.B. « Vous imaginez-vous cet homme-là comme Vice-Président des Etats-Unis ?... »

Cette petite phrase aimable passait sur les ondes des TV américaines en surimpression avec un portrait aussi peu avenant que possible du candidat Spiro Agnew pendant qu'un rire grasseyant et ridicule (le sien) passait en off (c'est-à-dire non synchroniquement).

Comment se relever d'une telle « *mise à mort politique* » ? alors que la publicité avait insufflé une **distanciation**

103 Ainsi que le montrent les diverses études de motivation d'achat de la clientèle féminine et les nombreuses études « sociologiques » des services de marketing.

permanente contre le malheureux politicien (ceci, sans jugement de valeur sur sa personne ou sa politique !). Dans cet exemple un peu extrême, la publicité sollicite quasi-exclusivement le pôle distanciatif de notre dipôle. On remarque qu'il s'agit d'une technique encore plus fine que celle qui aurait consisté à déclencher une **anti-identification** avec une personne présentée comme étant ridicule et/ou dangereuse. Ne pas pouvoir s'identifier à un homme politique est déjà grave, ne pas sentir que l'on peut projeter sur sa personne ou sur ce qu'il représente une petite part de soi-même (même et surtout par la symbolique) est encore plus grave ; mais dans cette campagne, c'était tout simplement néantiser à l'avance toutes ses paroles, ses futurs auditeurs ne pouvant oublier cette séquence. En quelques secondes, l'avenir de S. Agnew devait être compromis (ou lui imposer une fort longue traversée du désert) en raison de la distance irrémédiable qui avait été instituée entre les électeurs (y compris ceux qui s'apprêtaient à être les siens) et lui.

Il en fut de même aux primaires démocrates de 1984, au cours desquelles Gary Hart fut « démolé » par son concurrent Walter Mondale grâce à une allusion perfide à la campagne publicitaire « *Where is the beef ?* »¹⁰⁴.

104 Voici comment Jacques SéGUÉLA, *Fils de pub*, op. cit., p. 257, raconte l'affaire : « Savez-vous comment Walter Mondale s'est débarrassé de l'impétueux Gary Hart ? D'un slogan. Celui de la chaîne de restauration rapide Wendy's. Le spot croquait une vieille dame indigne. Atablée dans une bouffe express concurrente, elle soulevait la volumineuse tranche de pain de son hamburger pour découvrir un ridicule morceau de hachis. Alors, dans une mimique que seuls les seconds rôles américains savent rendre inoubliables, elle hurlait "Where is the beef ?" (Où est la viande ?). A cette même époque tonnait aussi la campagne électorale. Le grand débat télévisé vit un Mondale silencieux, laissant ostensiblement Hart s'enflammer pour la mutation, la créativité, les idées nouvelles, mais sans jamais en donner une. En fin de péroration, en vieux renard, l'ex-vice-Président cloua au pilori son

Reprenant la caricature politique, ces méthodes changent de niveau et de régime lorsque c'est un moyen audiovisuel de masse qui les utilise ¹⁰⁵.

.M3.4. Le théâtre

Nous étudierons au 8.9. des exemples précis de dialogue intérieur. Rappelons simplement que l'expression auto-distanciatrix des héros passe par un ensemble de conventions scéniques (différentes pour la tragédie et la comédie). Nous pourrions en voir des formes parallèles en examinant l'opéra.

Une place à part doit être réservée au théâtre pour enfants, au théâtre d'ombres et aux spectacles de marionnettes. Les conventions constituent des obstacles bien moins forts, en ce sens que l'identification est beaucoup plus immédiate, moins *auto-médiée* ¹⁰⁶. On peut donc prévoir que les phénomènes que nous étudions auront des intensités beaucoup plus élevées.

.M3.5. Les autres formes de spectacle

Nous ne les étudierons pas en détail, et nous devons nous contenter de les citer brièvement :

imprudent challenger : "With Gary Hart, where is the beef?" se contenta-t-il de conclure. *L'apprenti sorcier ne s'en releva pas. Ah pub, quand tu nous tiens !* ».

105 De nombreuses analyses ont été faites sur la communication politique et sur les dangers d'une approche marchande. En France, beaucoup de titres depuis *L'Etat Spectacle* de R.G. SCHWARTZENBERG et encore plus aux USA ou en Grande Bretagne.

106 Il semblerait que l'auto-distanciation immanente croisse en fonction de l'âge des sujets, cf. annexe E-12.

.M4.A. Les spectacles d'images fixes

De nombreuses études ont montré que les phénomènes d'identification des enfants ne dépendait que fort peu du degré de vraisemblance des décors et encore moins des enchaînements logiques... Aussi, n'est-il pas étonnant que les spectacles d'images fixes (diaporamas ou mise en séquence de dessins) continuent de montrer une aussi forte dose d'identification/ projection/transfert, un peu comme si leur dipôle distancio-projectif se trouvait bloqué comme une aiguille de boussole à proximité du pôle nord.

.M4.B. Le cinéma muet

Comme les séances de projection du « muet »¹⁰⁷ se déroulaient presque toujours en présence d'un « bonisseur » (commentateur ou harangueur), nous pourrions reprendre notre analyse de la narration extra ou auto-personnelle des paragraphes précédents, à condition d'y ajouter la dimension indispensable de *système de communication à haut degré de rétroaction*. Les spectateurs du muet pouvaient intervenir pendant le film, ce qui ne les empêchait pas de s'y projeter très fortement.

.M3.6. Les médias interactifs

107 « *De l'infirmé...* » comme le déclarait S.M. Eisenstein à Jean Painlevé, in *Entretiens avec Jean Painlevé*, (non encore publiés).

Nous ne les citons que pour mémoire. Ils comprendraient les jeux vidéo « évolués », les jeux informatiques (*Pac Man*¹⁰⁸, *Donjons et dragons*¹⁰⁹, *Excalibur*¹¹⁰, etc.), les logiciels de simulation (course automobile, pilotage), les jeux télématiques en réseau (*Toi et moi pour toujours...*¹¹¹) et les programmes de pilotages de vidéodisques ou de DON. Nous pourrions aussi y faire figurer quelques-uns des hypermédias aujourd'hui disponibles, comme le système *Hypercard*, déjà cité¹¹².

108 Inventé par Toru IWANATI, cf. *Les Princes du Soft, entretiens avec Susan Lammers*, Paris, Cedic Nathan, 1986, p. 128.

109 On pourrait citer tous les jeux basés ou inspirés par les romans de J.R. TOLKIEN, *Bilbo le Hobbit*, ou *Le Seigneur des anneaux*, ou des films comme *Dark cristal*, ou *Space Invaders*, ou *La guerre des étoiles*, etc. Il s'agit à chaque fois de micro-mondes dans lesquels le joueur se définit ses propres règles. Les versions « réseaux » télématiques ou locaux sont encore plus « attractives » puisque chacun peut modifier les règles de poursuite.

110 Créé par Chris CRAWFORD, un des spécialistes des jeux de rôles (cf. *Décision informatique*, 20/9/87)

111 Roman télématique interactif de Jacques-Elie Chabert (chez l'auteur).

112 Cf. annexe T-3.

.M1.8.11. Une première évaluation des potentiels identificateurs et distanciateurs des médias

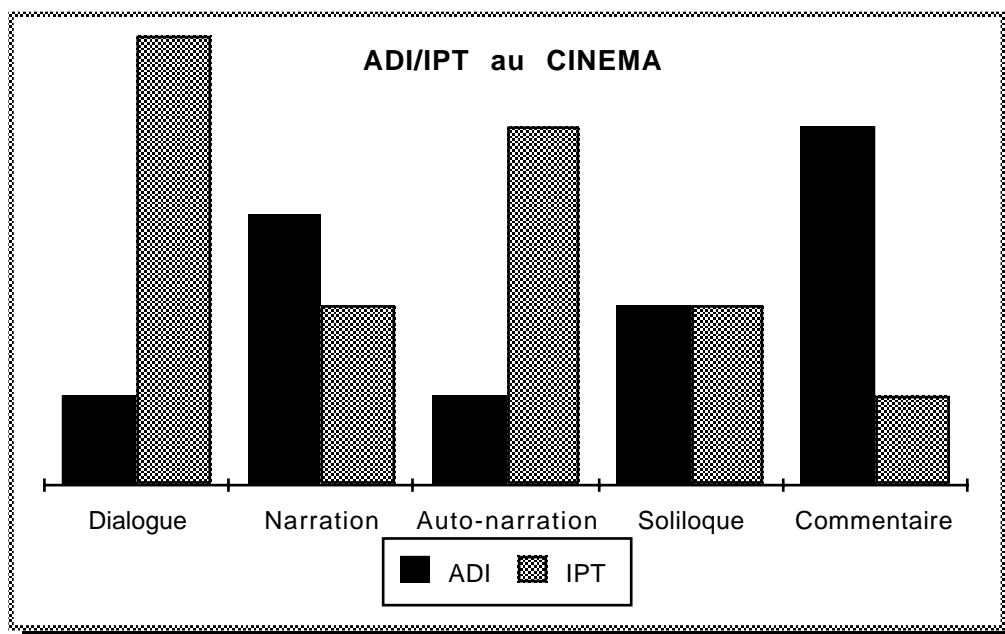
Avant de clore ce chapitre, nous allons tenter de croiser les deux typologies que nous avons dégagées dans les paragraphes précédents dans le but de rechercher une première ébauche de mesure de ce que nous avons appelé les « *potentiels médiatiques distanciateurs* » (ou inversement identificateurs ou projectifs). Rappelons en préalable que cette analyse s'articule sur les rotations du dipôle projecto-distanciatif et sur les principaux résultats des paragraphes 7.7 et du 7.8 (chapitre 7). Malheureusement, nous ne disposons pas d'étude originale sur les potentiels distanciateurs, pas plus sur ceux des médias (alors qu'ils doivent a priori constituer un des éléments non négligeables de leur fameuse « spécificité ») que sur les déclencheurs ou « procédés » identificateurs de l'expression artistique en général (alors qu'ils sont à la base de la prégnance, ou de l'impact des messages médiatisés). C'est pourquoi nous avons dû construire un tableau à double entrée comportant d'un côté **quelques médias significatifs** (cinéma, télévision, publicité, théâtre et médias interactifs), et de l'autre **quelques-uns des principaux déclencheurs de l'ADI/IPT** (dialogue ¹¹³, narration, auto-narration, soliloque/ aparté, commentaire).

Malheureusement, il n'existe pas, à notre connaissance,

113 Nous introduisons le dialogue (conventionnel) à titre référentiel parmi les divers déclencheurs de l'ADI/IPT.

d'instruments de mesure de ces potentiels, aussi, pour obtenir une première modélisation, nous avons dû utiliser diverses études éparses, et surtout *des témoignages de praticiens de terrain*, à l'OFRATEME ¹¹⁴, à Media et vie sociale ¹¹⁵ ou ailleurs. Nous avons tiré de ces expériences diverses une quantification approximative des médias qu'il conviendrait évidemment d'affiner. On trouvera à l'annexe E-13 les valeurs chiffrées que nous avons attribuées à chacun des 50 items. En voici une première esquisse, modélisée sur tableau :

.M9.Figure 8.3. Procédés identificateurs et distanciateurs au cinéma :



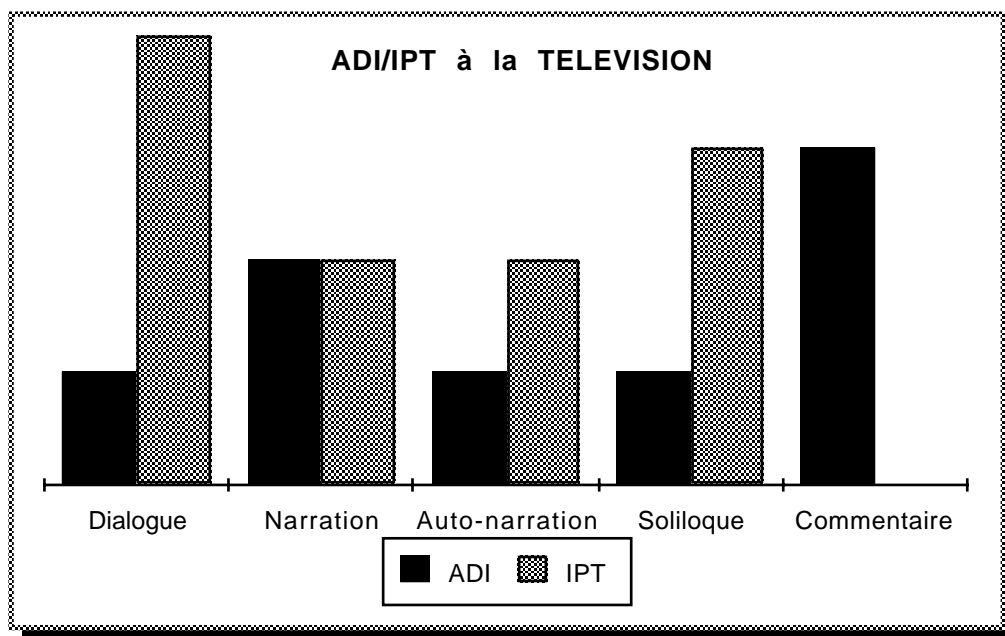
114 Notamment avec Robert Moysse dans les années 74/78 quand nous travaillions sur la spécificité des médias (éducatifs ou non).

115 Avec les fondateurs et animateurs de Vidéo-Promotion-Jeunesse, Marie Christian et Gérard Faure.

Rappelons que ces tableaux n'ont pas d'autre ambition que de commencer à clarifier **les potentiels distanciateurs (ou identificateurs) spécifiques des médias**. Ainsi, avec le cinéma, on remarque que l'IPT sera la plus forte avec le dialogue (ce qui n'est pas étonnant et correspond assez bien aux observations empiriques sur le terrain). En revanche, le caractère fortement identificateur de l'auto-narration ne semble pas évident a priori, bien qu'il en existe plusieurs exemples célèbres notamment dans des westerns. On ne sera pas surpris du « score » obtenu par la distanciation avec le commentaire. Le soliloque nous semble faire jeu égal entre l'ADI et l'IPT. Il distancie de l'action en cours, mais au moment où le héros de celle-ci s'en distancie également, de sorte que le spectateur peut parfaitement s'identifier au personnage qui se distancie...

Naturellement, il s'agit ici de valeurs moyennes, essentiellement non déterministes. On peut ainsi se distancier d'un dialogue que l'on juge mauvais, faux ou creux.

M9. Figure 8.4. Procédés identificateurs et distanciateurs à la télévision :

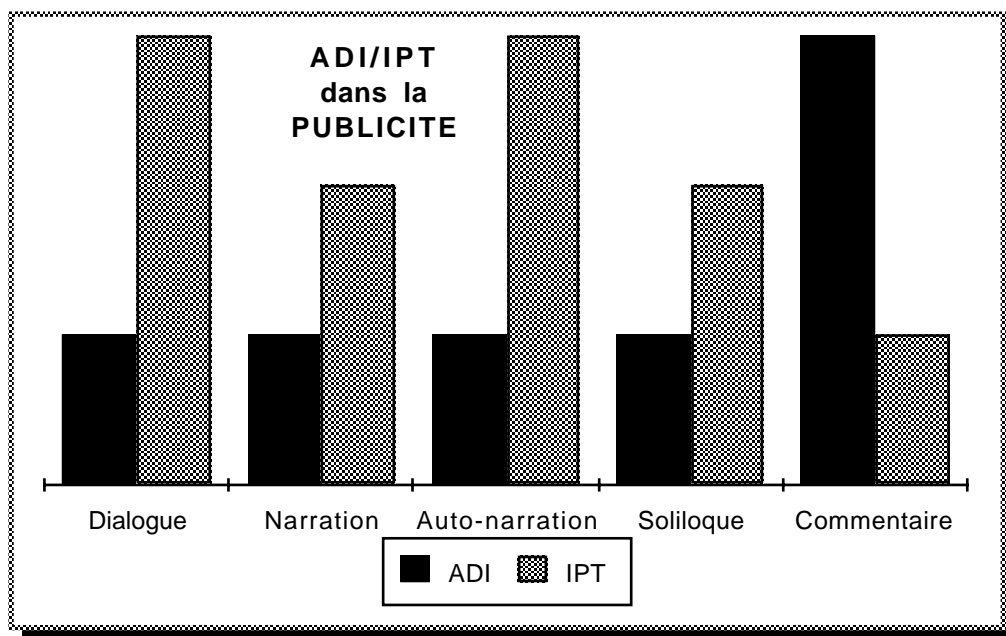


Globalement, on assiste aux mêmes phénomènes, avec une distanciation globale peut-être plus forte, essentiellement dûe aux conditions de réception du média télévisuel qui ne favorise guère l'IPT (petit écran, réception collective souvent « parasitée » par la vie domestique ¹¹⁶, dénaturation des couleurs, etc. ¹¹⁷).

¹¹⁶ Les nombreuses (petites) querelles familiales au sujet de l'écoute d'une émission en apportent autant de preuves qu'il est souhaitable.

¹¹⁷ Sur les différences entre cinéma et télévision, cf. les propos de Jean-Luc GODARD, p.

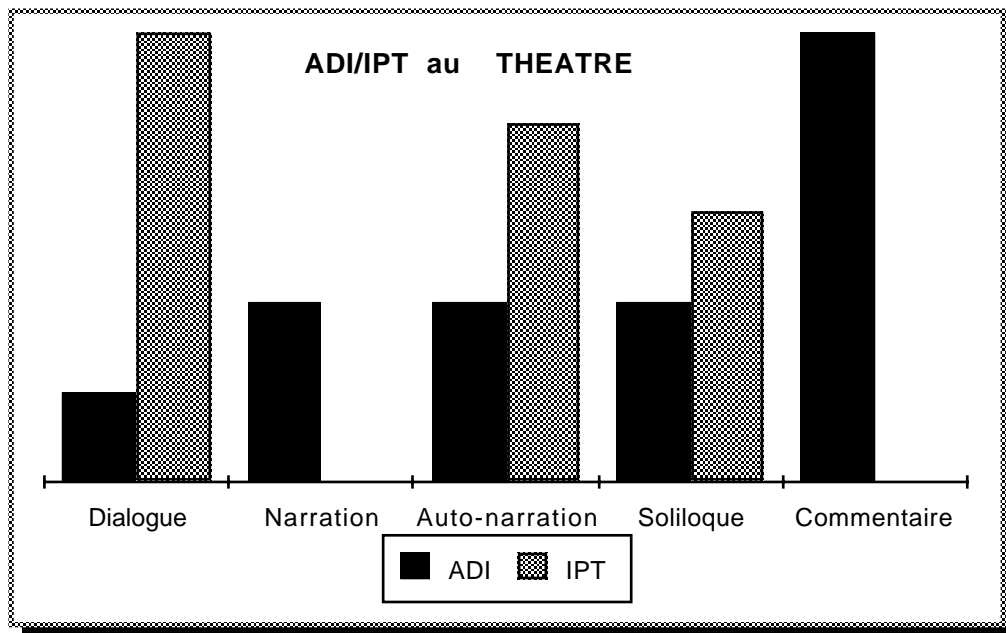
M9.Figure 8.5. Procédés identificateurs et distanciateurs mis en œuvre par la publicité :



Avec la publicité, que nous considérons ici comme un média spécifique possédant ses codes, ses langages, sa « grammaire », ses canaux et ses réseaux de diffusion (justement multimédias), on constate des ressemblances avec le cinéma, sauf en ce qui concerne l'auto-narration et le soliloque (ou l'aparté) *pour lesquels l'IPT se trouve très fortement activée* (au moins dans les « bons » spots, c'est-à-dire ceux qui sont efficaces). Il en existe de nombreux exemples que nous avons déjà définis précédemment, comme les films montrant des enfants ou des animaux sur lesquels les cibles projettent ou transfèrent leur propre personnalité ou entourage ¹¹⁸.

118 Nonobstant le fait que les enfants peuvent aussi s'identifier dans ceux qu'on leur montre dans les spots, bien que ce type d'IPT ne fonctionne, semble-t-il pas toujours aussi simplement qu'on peut le supposer.

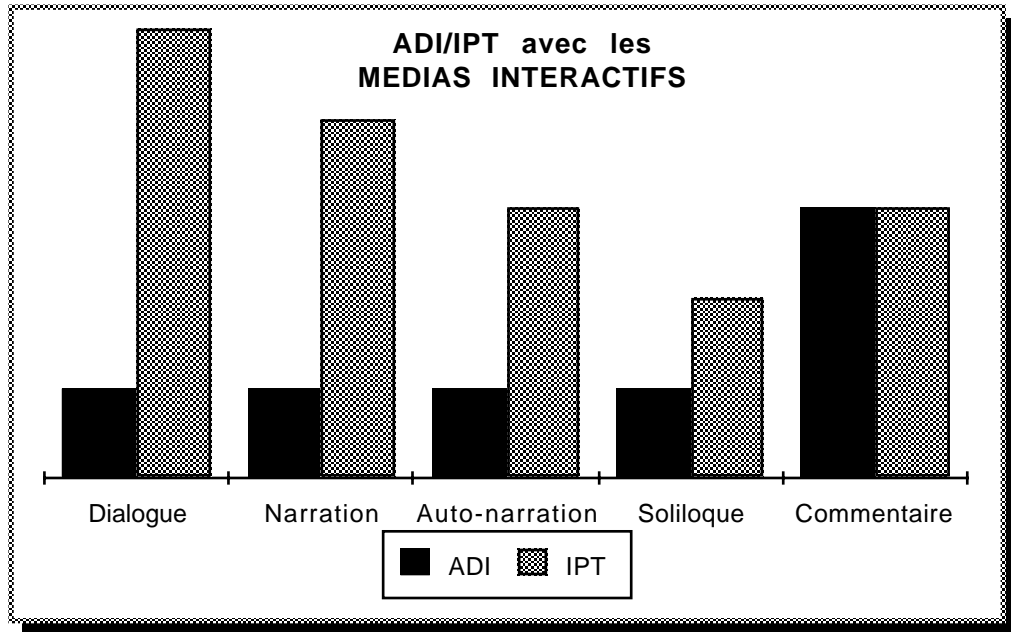
.M9.Figure 8.6. Procédés identificateurs et distanciateurs au théâtre :



On ne s'étonnera pas de l'absence de l'IPT dans la narration ou le commentaire. L'IPT paraît très forte dans les dialogues ou les processus auto-narratifs (surtout avec des comédiens dotés de beaucoup de « présence »). Au théâtre, le soliloque est exceptionnel, et comme nous l'avons vu plus haut, il est plutôt remplacé par l'aparté, laquelle constitue alors un puissant vecteur d'IPT. On notera qu'il s'agit plutôt de projection/transfert que d'identification, en particulier lorsque le domestique (classique) critique son maître et donne une vision « généraliste » de la pièce. Lorsque les dialogues sont bien interprétés (« habités » ou « vécus ») le dipôle peut se caler assez longtemps sur le côté identificateur ou projectif, d'où la

faiblesse du score de la distanciation.

.M9.Figure 8.7. Procédés identificateurs et distanciateurs mis en œuvre par les médias interactifs :



Nous avons souhaité faire figurer, à titre prospectif les principales caractéristiques des médias interactifs (définis au paragraphe 6 du 8.9.2, p.).

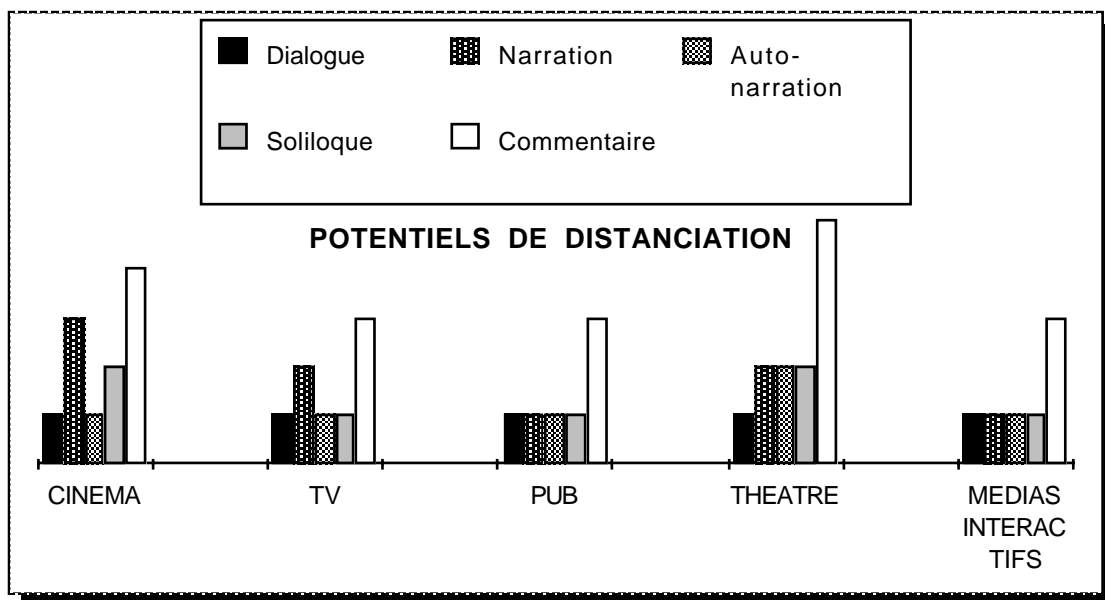
Comme on peut le constater sur le graphique ci-dessus, l'IPT paraît extrêmement élevée, quel que soit le procédé employé. Les dialogues simulés semblent renfermer une très forte dose d'IPT (projection et surtout transfert affectif) comme l'a montré l'exploitation que Joseph Weizenbaum a faite de son logiciel « *Elisa* » (cf. chapitre 3). C'est encore le commentaire traditionnel qui fait monter l'ADI au plus haut. Le soliloque (difficile à réaliser en termes d'artefacts sur une machine) réalise

le plus bas score d'IPT.

Naturellement, aussi bien pour les médias interactifs que pour les autres médias étudiés ici, nous sommes bien conscients que divers paramètres « extérieurs » interfèrent sur l'ensemble du processus ¹¹⁹

119 Nous en avons même donné quelques exemples dans notre ouvrage *De la diapositive au diaporama*, op. cit., en décrivant comment certaines conférences audiovisuelles pourtant « sûres » pouvaient être mises en pièces par des « effets de salle », dépendant de quelques spectateurs, décidés à tout tenter pour « bloquer les dipôles » sur le pôle distanciateur.

.M9.Figure 8.8. Une première estimation des potentiels médiatiques distanciateurs :



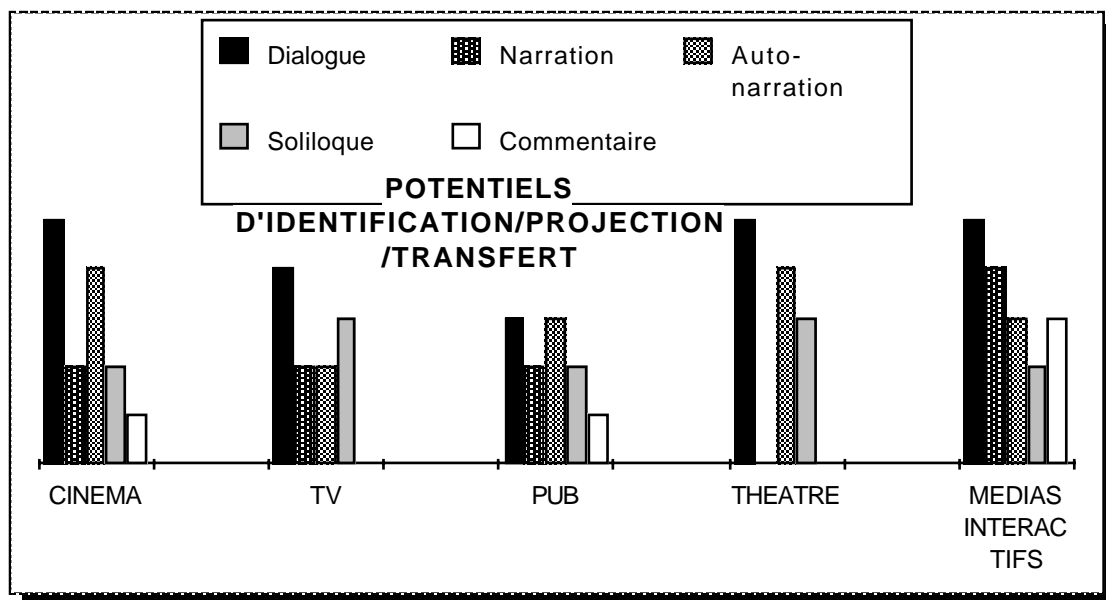
Ce graphique illustre la sommation ¹²⁰ des quantifications effectuées dans les précédents. Comme on peut s'y attendre, c'est le commentaire (au théâtre !) qui réalise le score de distanciation le plus élevé ¹²¹. Ensuite, on trouve la narration au cinéma, à la TV et au théâtre.

Il faudrait des études beaucoup plus fines pour préciser les différences spécifiques entre les médias et les procédés littéraires ou artistiques employés.

¹²⁰ Nous avons choisi un modèle sommatif parce qu'il était le plus simple, sans préjuger pour autant de la « vraie » nature d'un processus cumulatif encore inconnu.

¹²¹ C'est bien pourquoi, le commentaire extérieur en voix off, est assez peu utilisé dans la dramaturgie traditionnelle, et au contraire souvent recherché dans certaines comédies ou dans des mises en scène ou des pièces relevant de l'« avant-garde ».

.M9.**Figure 8.9.** Une première estimation des potentiels médiatiques identificateurs (IPT) :

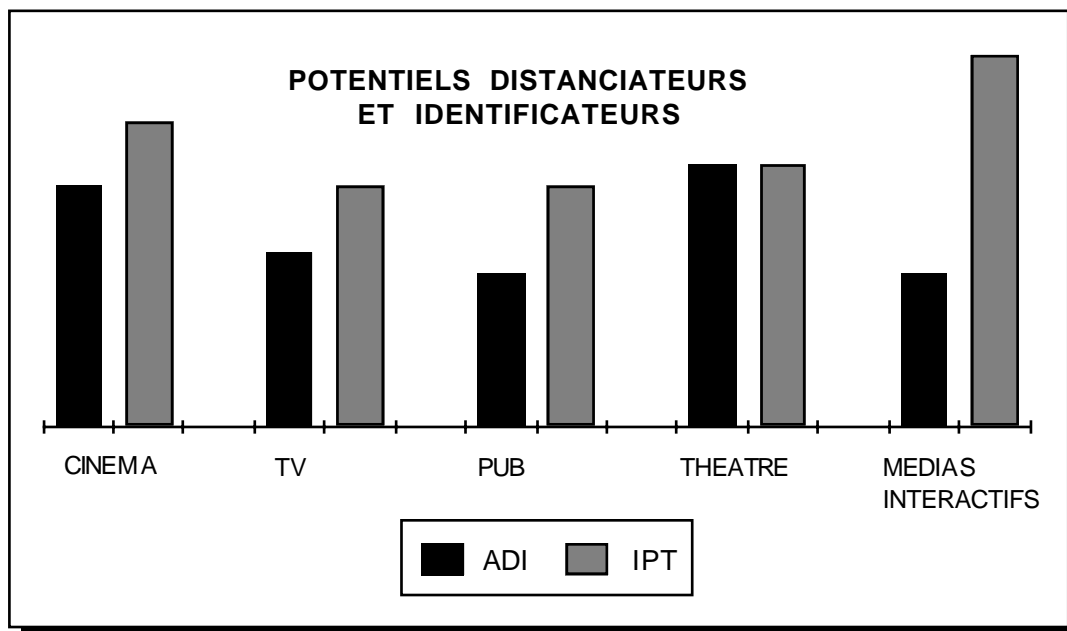


Cette figure donne le « négatif » de la précédente. Le dialogue arrive largement en tête comme vecteur identificateur (ou projectif...), et ceci quel que soit le média considéré (il réalise son plus faible score dans la publicité, à égalité avec l'auto-narration). La narration réalise un score honorable (sauf au théâtre). On remarque la puissance d'IPT de l'auto-narration au cinéma, au théâtre et dans la publicité. Le soliloque et l'aparté atteignent leurs maximums à la TV (en particulier dans les « dramatiques » quand elles savent se faire proches des téléspectateurs) et naturellement au théâtre (ou à l'opéra), ainsi que nous l'avons déjà dit.

Nous laissons un peu à part les médias interactifs seront vraisemblablement assez haut, mais sur lesquels nous ne

disposons pas du même « recul » pratique et théorique ¹²².

.M9.**Figure 8.10.** Une première estimation des potentiels identificateurs et distanciateurs bruts de quelques médias :



Ce graphique récapitule ce que nous pourrions nommer les potentiels identificateurs et distanciateurs des médias en données brutes, non corrigées par l'emploi des déclencheurs ou des « procédés » artistiques, créatifs ou communicatoires dont nous avons dressé la liste et croisé la typologie dans les figures précédentes.

On constate que le théâtre serait le média le plus distanciateur, mais aussi un des plus identificateurs (ou projectifs). Si l'on excepte les médias interactifs théoriquement

¹²² C'est pourquoi, nous avons volontairement un peu surestimé leur force d'IPT, au moins par rapport aux produits actuellement disponibles.

très identificateurs, à la limite « *hyper-identificateurs* »¹²³, pour lesquels nous ne disposons pas de données aussi assurées, le cinéma apparaît comme le média le plus identificateur avec une légère avance sur le théâtre. Il faudrait creuser davantage cette question en l'envisageant sous l'angle des micro-phénomènes perceptuels. Il semblerait qu'au cinéma la rotation du dipôle soit plus lente, et que l'on s'identifie ou que l'on (se) projette sur des périodes plus longues, sûrement dictées et ponctuées par le montage des plans et l'organisation des séquences. Ainsi, dans une course poursuite (dans un film de suspense), on ne sort vraiment de l'IPT qu'à la fin de la séquence (si celle-ci est bien réalisée...). Une étude détaillée des conditions de la réception musicale (opéra ou rock) pourrait être engagée, car il semble bien également que la rotation du dipôle soit fortement ralentie par la jouissance musicale (abstraite ou semi-abstraite¹²⁴). Au contraire, au théâtre, les phénomènes d'IPT semblent plus brefs (même s'ils sont répétés à intervalles rapprochés), en raison de quantités de variables « parasites » dûes aux conditions de création/réception du « direct ». Nous en citerons quelques exemples un peu triviaux pour bien faire comprendre ce point.

Pour cela, nous prendrons la situation du théâtre, ou plutôt de **l'opéra filmé** : Dans les adaptations de Carmen ou de la Traviata, le cinéphile a directement accès à la « *perfection visuelle* » (nous laissons de côté les questions concernant

123 Au sens des *hypermédias* et d'un exemple de « *distanciation psychique* » avec un cerveau « détaché » de « son » corps, cf. Douglas HOFSTADTER, Daniel DENNETT, in *Vues de l'Esprit*, Paris, InterEditions, 1987, p. 223.

124 Cf. le texte de Richard WAGNER, *La musique de l'avenir*, Œuvres, Aubier-Flammarion.

l'interprétation vocale ou musicale proprement dite, comme les anachronismes éventuels de la mise en scène). Il n'est pas parasité par les multiples détails qui font par ailleurs le charme (irremplaçable !) de la présence physique au concert. On lui évite les temps morts des changements de décors, mais aussi et surtout les *ruptures symboliques brutales* (se traduisant pour nous par des augmentations de l'ADI) que constituent la vision d'une cantatrice dont l'embonpoint ne correspond guère à son image mentale d'une fouguese Carmen ou d'une émouvante Violetta ¹²⁵, ou encore les imperfections techniques des costumes, de la mise en place sur le plateau, des bruits parasites (ce n'est pas pour rien si le nom des metteurs en scène d'opéra apparaissent avec autant d'importance que celui du chef d'orchestre depuis quelques années). Nous ne voulons évidemment pas dire que l'IPT ne fonctionne pas bien dans les conditions du « spectacle vivant », mais plutôt qu'elle recoure à un mode particulier d'apparition et de développement, avec des IPT moins longues, plus « fragiles », mais aussi sûrement plus intenses.

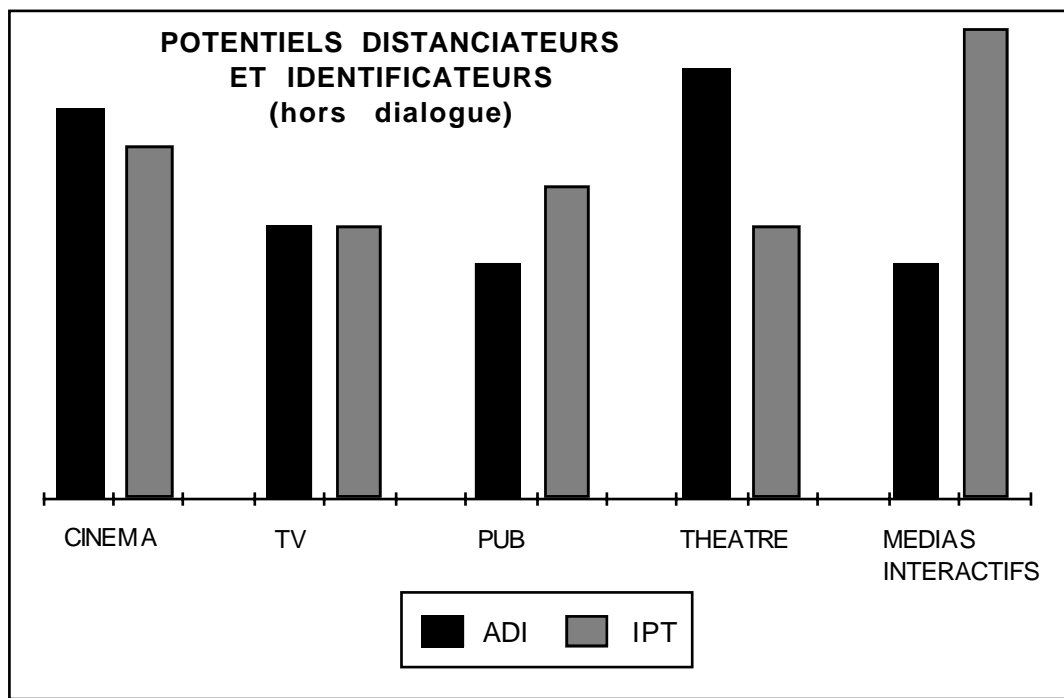
On ne saurait espérer préciser cette question que si l'on parvenait à mettre au point des protocoles permettant de repérer les variations d'ADI/IPT en fonction de degrés de médiatisation

La télévision obtient un score élevé d'IPT, mais ceci est

125 La plupart des cantatrices de l'après-guerre en ont su quelques chose. Depuis la fin des années cinquante, avec la génération des Régine Crespin, Maria Callas, etc.

essentiellement dû, ainsi que nous le verrons sur la figure suivante à la présence des dialogues, en principe fortement identificateurs ou projectifs.

.M9.**Figure 8.11.** Une première estimation des potentiels identificateurs et distanciateurs bruts de quelques médias (valeurs moyennes obtenues sans tenir compte du dialogue) :



Si l'on retire de cette estimation des potentiels distanciateurs ou identificateurs la part revenant aux dialogues (par nature fortement identificateurs ou projectifs), on observe quelques changements significatifs.

On remarquera tout d'abord la moindre IPT de la TV, ce qui ne veut pas dire que celle-ci distance davantage ses publics, mais plutôt qu'elle établit sa prégnance en grande partie grâce

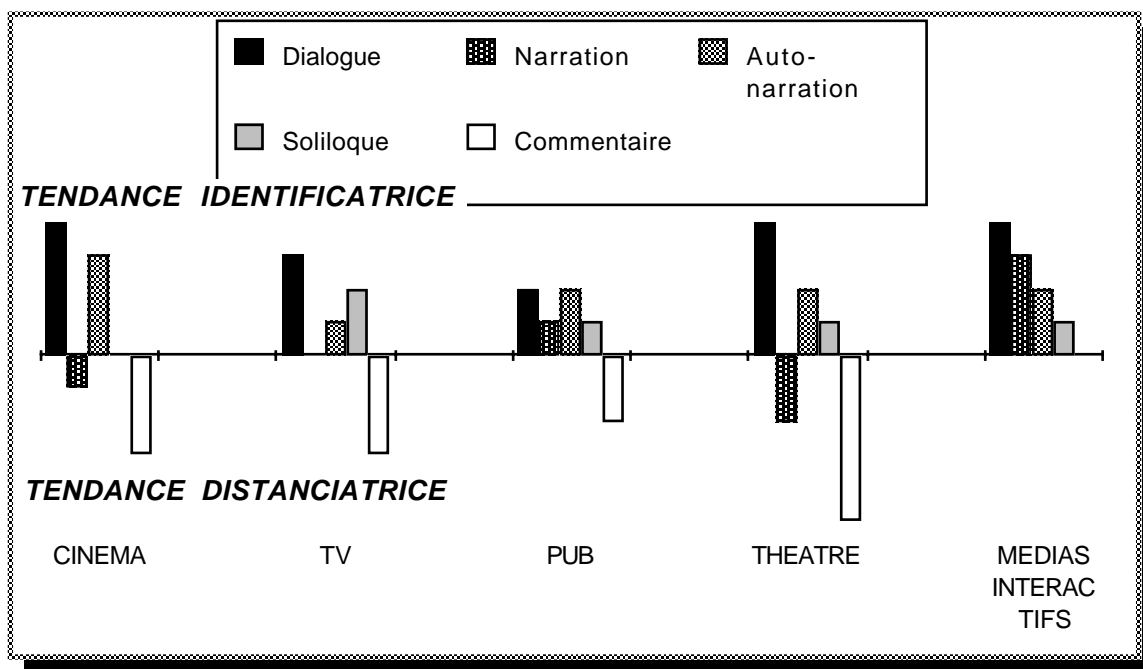
aux dialogues, de préférences aux autres déclencheurs. Son impact, au demeurant bien plus fort que le théâtre tient tout simplement aux différences temporelles (énormes) de la fréquentation de ces deux médias. On regarde la TV tous les jours (la moyenne approche des 3 heures quotidiennes, soit près de 1000 heures par an), mais combien de fois va-t-on au théâtre pendant la même durée ¹²⁶ ?

Il apparaît logique que le théâtre ou le cinéma, « privés » du dialogue se montrent de tendance distanciatrice. En revanche, on pourra observer que la publicité, avec ou sans dialogues, montre encore un score élevé d'IPT, allié à un bas score d'ADI, ce qui correspond tout à fait à sa fonction (le contraire serait la négation de son utilité commerciale ¹²⁷).

126 Cette question n'a évidemment de sens que pour la petite minorité de la population qui va au théâtre. Il serait intéressant d'étudier, comme une hypothèse d'école, comment réagiraient des personnes qui n'iraient qu'au théâtre (ou au concert/opéra) sans jamais regarder la télévision.

127 Nous ne prononçons évidemment pas sur ses autres utilités ou inutilités sociales...

.M9. **Figure 8.12.** Une première estimation des tendances identifiatrices (IPT) et distanciatrices de quelques médias :



Les valeurs brutes des figures 8.10 et 8.11 devraient être examinées en terme de tendances, notamment à partir des écarts entre les potentiels identificateurs (IPT) et distanciateurs (ADI). C'est ce que nous avons réalisé sur la figure ci-dessus (en réincluant les situations de dialogue).

On remarquera que **la tendance générale est sans conteste à l'IPT**, même si certains médias (le théâtre ou le cinéma) montrent quelques tendances distanciatrices non négligeables. Si l'on excepte le commentaire (qui n'a guère de sens au théâtre, sauf quelques cas assez exceptionnels), on remarque que les élans distanciateurs viennent essentiellement de la narration, ce que nous avons pu deviner sur les figures précédentes.

Ces graphiques nous ont permis d'établir une première ébauche de ce que pourrait (devrait) être une mesure des potentiels d'ADI/IPT des médias. Il conviendrait naturellement d'étayer la recherche théorique par des mesures concrètes, ce qui pourrait se réaliser sous forme de questionnaires et d'entretiens. L'« *éducation médiatique* » dont nous avons fait état à plusieurs reprises supposerait que soient connus ces potentiels ADI/IPT pour chaque média, ne serait-ce que pour mettre en relation les *profils individuels* (étudiés au chapitre précédent) et les potentiels médiatiques. Il convient de ne pas oublier non plus qu'au chapitre 4 nous avons esquissé une étude des *potentiels créateurs et communicatoires* (correspondant au premier dipôle médiatique) qu'il conviendrait de « croiser » avec les autres catégories de potentiels et de profils, ce que nous tenterons partiellement dans la quatrième partie.

.M2.8.11.1. La “transférabilité” d'un modèle théorique

Ce que nous venons de réaliser sur l'exemple des médias audiovisuels et informatiques pourrait être exporté dans le champ **des identificateurs et des distanciateurs sociaux**, ce qui nous ferait retrouver les associations et autres groupements de taille réduite, fonctionnant sur le mode de déclencheurs (ou de catalyseurs) de phénomènes d'ADI et d'IPT.

Mais comme on peut s'en douter, les modélisations seront encore plus délicates à concevoir et vérifier. Nous y reviendrons dans la quatrième partie.

Auparavant, nous allons nous livrer à des analyses distanciatrices sur quelques textes « fondateurs », ce qui permettra ensuite de construire le concept de distanciation médiatique au chapitre 10.