

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3690-6

Anne Beyaert-Geslin · La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestique

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



Le sens, le sensible, le réel est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.

1^{re} de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4^e de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente

75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DEUXIÈME PARTIE

**Le sensible :
figurativité et perception**

LA TASSE, LE MUG, LE BOL :
PETITE HISTOIRE DU TEMPS DOMESTIQUÉ

Anne Beyaert-Geslin
Université Bordeaux Montaigne

Le temps est ce qui finit.
William Burroughs¹

La tasse, le *mug* et le bol ne servent pas seulement à boire, mais ils permettent de penser et de s'approprier le temps, illustrant ainsi la proposition de Leroi-Gourhan selon laquelle « le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace, c'est-à-dire la création d'un temps et d'un espace humain² ». Cette idée reformule l'événementialité de la connaissance. Elle suggère, en suivant Locke³, que l'événement n'est pas constitué par l'objet lui-même mais par la possibilité de conceptualisation par exemplification qu'il nous offre. En l'occurrence, les objets du quotidien permettent de maîtriser une temporalité qui, sans eux, resterait insaisissable.

Le temps des objets se conçoit, en premier lieu, comme une *diachronie* mettant en évidence une succession, une suite de coupures. Au demeurant, le temps apparaît comme une continuité dans la mémoire mais l'invention des objets permet de le discrétiser, le transformant en une frise pareille à celle que forment les variantes des ordinateurs des années 1980 décrites par ailleurs⁴. Cette diachronie se manifeste plus exactement par une double dynamique, celle d'une énonciation individuelle qui déploie méthodiquement les formes et le

- 1 Préface à *Ah Pook est là, et autres contes*, trad. Philippe Mikriammas et Gérard-Georges Lemaire, Paris, C. Bourgois, 1979.
- 2 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, t. II, *La Mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 139.
- 3 John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* [1689], trad. Pierre Coste, Paris, Vrin, 1972.
- 4 Anne Beyaert-Geslin, « La diachronie des objets. Une créativité immanente », *Estudos semióticos* [Université de Sao Paulo], 9, 2013/2. Nous nous référons à un article de Clino T. Castelli – « Théorie de la pâleur », dans Ettore Sottsass, *Note sul colore*, éd. Barbara Radice, Milan, Abet, 1993, p. 61-91 – qui décrit un cycle de pâleurs précédant un cycle de couleurs vives.

sens en suivant la « partition expansive de l'objet⁵ » et celle d'une énonciation sociale qui renégocie cette première déclinaison et accorde les objets, envisagés sous l'angle de la qualité et de la quantité, au contexte social, culturel et économique. Au travers de ce dédoublement, il est possible de décrire le temps comme une prosodie alternant couleurs et formes selon un certain tempo. Les objets dessinent ainsi une succession d'instantanés composant un temps distancié, confiné dans un « autrefois » séparé, dont le caractère abstrait apparaît plus clairement dans une comparaison avec le *temps historique* qui autorise au contraire l'objet éloigné à nous rejoindre. Ce *temps historique* tend à confondre la substance et la forme de l'expression. Il offre aux objets un corps et une matière capables de raconter le passage temporel. Mais ce récit suppose que l'objet du passé puisse s'en détacher et rattraper le présent pour se soumettre à l'expertise d'un observateur. Cette possibilité de mise en relation de deux scènes, l'une référant à la mémoire et l'autre à l'expérience, peut être rapportée à la faculté, observée par André Leroi-Gourhan, de conserver « une distance entre le vécu et l'organisme qui lui sert de support⁶ ». Selon cet auteur, le fait le plus essentiel de l'évolution humaine n'est pas tant la libération de l'outil que celle du verbe et « cette propriété unique que l'homme possède de placer la mémoire en dehors de lui-même, dans l'organisme social⁷ ». À cette aune, on conçoit mieux que l'objet issu du passé exemplifie, non seulement le passage mais surtout la relation entre le temps mnésique et le temps chronique, celui qui « passe et s'en va » et celui qui « revient et demeure », selon l'expression de Claude Zilberberg⁸. Ceci nous amènerait à référer les objets qualifiés de « *vintage* » à l'histoire et non à la diachronie car ils relient les deux scènes, viennent du passé mais peuvent tout de même nous rejoindre. La jointure des deux espaces-temps évoque alors la notion d'aura, cette « trame singulière d'espace et de temps [...] unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » décrite dans le célèbre texte de Benjamin⁹. Si cette possibilité concerne en ce cas l'expérience de production, sédimentée et déposée dans l'objet¹⁰, elle pourrait tout aussi

5 Armand Hatchuel, « Quelle analytique de la conception ? Parure et pointe en design », dans Brigitte Flamand (dir.), *Le Design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Institut français de la mode, 2006.

6 André Leroi-Gourhan, *La Mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 33.

7 *Ibid.*, p. 34.

8 Claude Zilberberg, « Mythe et temporalité », *Tropelías*, 3, 1992, p. 1.

9 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000 (« Über einige Motive bei Baudelaire », *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8, 1939, p. 50-91) ; *id.*, *Sur le haschich, et autres écrits sur la drogue [1927-1934]*, trad. Jean-François Poirier, Paris, C. Bourgois, 1993 ; ainsi que notre discussion autour de l'aura, dans Anne Beyaert-Geslin, « Présentation du dossier », *Actes sémiotiques*, 115, 2012, p. 42-47.

10 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », art. cit., p. 360. Benjamin oppose le dressage de l'ouvrier à l'exercice de l'artisan dont les gestes, déposés dans l'objet, peuvent

bien être étendue aux usages de l'objet dont la patine¹¹ conserve la mémoire. Au demeurant, l'objet *vintage* évoque celle du corps, mais ce n'est pas en effet celui de l'artisan, mais celui d'utilisateurs qui ont laissé les traces d'usages répétés sur l'objet, transformant ainsi son enveloppe en plan d'inscription d'un récit temporel. Lorsqu'il sort du grenier, l'objet *vintage* témoigne d'un temps détaché du présent de l'expérience et relie les deux couches temporelles.

Cette distinction entre les *temps diachronique* et *historique* pourrait sans doute être affinée. Faite par ailleurs¹², elle permet surtout de bâtir deux oppositions cardinales, celle du temps mnésique et du temps chronique, discontinu ou continu, et d'envisager leur relation. Dans cet article, nous nous consacrerons à une troisième conception, un *temps du faire* que les objets saisissent au travers de l'expérience. Nous le dénommons *temps domestiqué* parce que, en s'attachant aux objets ordinaires, il fait entrer le temps dans la maison, dans les parages immédiats du corps. On découvre donc avec lui une possibilité d'appropriation, d'apprivoisement et de façonnement¹³ par l'expérience quotidienne.

Le corpus que constituent la tasse, le mug et le bol permettra de décrire ce *temps domestiqué* en livrant quelques-uns de ses critères séminaux. Envisagés comme des prototypes de leurs catégories respectives, les trois objets donnent accès au temps mais aussi à l'espace, la description aspectuelle esquissant des scènes pratiques et des modèles passionnels distincts, déterminés par l'opposition entre l'action et la contemplation. La forme de l'objet schématisant celle du temps, elle esquisse aussi une forme de vie. C'est ce fil qui relie l'objet à la pratique puis à la forme de vie que je souhaite dévider pour donner sens au temps et assimiler même la *forme de vie* à une sculpture du temps.

LE PROBLÈME DE L'OBJET

La description de ces trois objets doit débiter par une problématisation, l'exposé de ce qu'on pourrait appeler très simplement leur problème¹⁴. En toute première approximation, nous avancerons que les trois objets sont des contenants tournés vers le haut, tout comme cette « bouche toujours ouverte vers le ciel¹⁵ » à laquelle Claudel compare le vase. Le liquide « se couchant »

libérer une mémoire involontaire qui survient alors sur le mode épiphanique. « La mémoire involontaire porte les traces de la situation dans laquelle elle a été créée », explique-t-il.

- 11 Jacques Fontanille, « La patine et la connivence », *Protée*, 29, « La société des objets. Problèmes d'interobjectivité », dir. Éric Landowski et Gianfranco Marrone, 2001/1.
- 12 Voir Anne Beyaert-Geslin, « La diachronie des objets. Une créativité immanente », art. cit., et « Le *vintage*, la créativité comme re-créativité », *E/C*, publié en ligne le 5 novembre 2013.
- 13 L'artiste Bill Viola dit qu'au travers de ses vidéos, il « sculpte le temps ».
- 14 Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2012.
- 15 Paul Claudel, « Magie du verre », dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 337.

et n'obéissant qu'« à sa pesanteur »¹⁶, il prend la forme du contenant et tend à l'horizontalité, ce qui l'oriente vers le haut. Si ce premier critère peut être généralisé à la catégorie des contenants, un second critère introduit une distinction. En effet, les trois contenants reçoivent des liquides plus ou moins chauds, à la différence des différents verres généralement affectés au froid¹⁷. Nous nuancerons ce point à la fin de notre démonstration. Pour l'instant, il importe surtout d'observer en quoi la contrainte de la chaleur détermine le matériau et la forme de nos contenants. Le problème se résume selon nous à une triple contrainte : le contenant doit tout à la fois supporter des chaleurs élevées, les conserver et préserver la main de sa brûlure. Ces trois conditions étant remplies, les contenants peuvent assumer leur programme d'action. Or si les matériaux céramiques satisfont les deux premières contraintes, ils présentent l'inconvénient de diffuser la chaleur, ce qui rend la prise en main difficile.

200

Au demeurant, certaines différences matérielles nuancent cette esquisse et problématisent le statut d'*interface sujet* (le point de contact de l'objet et du sujet) et d'*interface objet* (le point de contact entre l'objet et le contenu)¹⁸. Plus efficace que les autres matériaux céramiques en tant qu'*interface objet*, c'est-à-dire dans son rapport au liquide, la porcelaine s'avère en contrepartie plus menaçante en tant qu'*interface sujet*, dans l'interaction avec la main, parce qu'elle est plus fine. La solution apportée par la tasse et le *mug* consiste donc à dissocier les deux interfaces et, au lieu de les superposer, à déplacer l'*interface sujet* sur une extension appelée « anse » où le matériau est épaissi. C'est sur ce point que les destins de nos contenants se distinguent car le matériau généralement rustique du bol (faïence ou grès) permet aux mains de supporter la chaleur, ce qui autorise la superposition des deux interfaces et dispense de toute séparation.

Mais une différence quantitative retient encore l'attention car, si certaines variantes formelles sont acceptées, la tasse, le *mug* et le bol se caractérisent par une différence de volume et de format qui les ordonnent du plus petit au plus grand. En première approximation, ce volume du contenant semble proportionnel à la quantité de liquide : la tasse en contient moins que le *mug* et moins encore que le bol... Ces quantités peuvent au demeurant être corrélées à des qualités qui, converties en valeurs tensives¹⁹, associent de façon inverse une

16 Francis Ponge, « De l'eau », dans *Le Parti pris des choses* [1926], Paris, Gallimard, 1988, p. 61.

17 Une exception doit être mentionnée ici, celle du petit verre décoré qui reçoit le thé brûlant en Afrique du Nord et ne peut, à moins d'une accoutumance à ce contact, être longtemps tenu entre les doigts. C'est le problème décrit ici.

18 Alexandre Zinna, « L'objet et ses interfaces », dans Jacques Fontanille et Alessandro Zinna (dir.), *L'Objet au quotidien*, Limoges, Pulim, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 2005.

19 Nous nous référons aux critères d'intensité et d'étendue énoncés notamment dans Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.

petite quantité à une grande densité de liquide : le café de la tasse est plus dense que celui du *mug*. Mais ce critère est contrôlé par un second, la proportion du corps. Au demeurant, nous mesurons le monde à l'aune de notre propre corps²⁰ et cette proportionnalité régit toutes nos pratiques quotidiennes ; à cette règle générale Abraham A. Moles apporte du reste certaines nuances en avançant que l'objet est « à l'échelle de l'homme, et plutôt légèrement inférieur à cette échelle²¹ ». Ceci nous amène à mettre le volume de nos objets aux proportions de la main. Un second critère apparaît donc, qui détermine le premier, comme le montre de façon éclatante l'exemple de la tasse à *expresso* italienne dont le contenu se limite en certains cas à quelques gouttes de nectar. Dans ce cas en effet, le volume du contenant n'est pas réglé sur le contenu, ce qui le réduirait aux dimensions d'une dinette lilliputienne, mais bien sur la main qui atténue ainsi les contrastes excessifs.

LE TEMPS ET L'OBJET

« Le temps naît de mon rapport avec les choses²² », indique déjà Merleau-Ponty. Ce temps naissant avec la pratique s'éprouve en l'occurrence comme une durée proportionnelle au volume de liquide et, avec la nuance que nous avons apportée, à la main. Cette durée est discrétisée par le mouvement du corps, c'est-à-dire par les gorgées qui introduisent des seuils aspectuels. Elle reste cependant soumise à un tempo²³ variant en célérité ou en lenteur, le volume de l'objet n'apparaissant plus, dès lors, que comme la mesure d'accueil d'un devenir plus ou moins extensible. Le tempo accorde la variable de la vitesse à la durée qu'il permet d'allonger ou de raccourcir, modifiant ainsi le devenir même de la durée, qui s'étire ou se concentre. Soumis à cette jauge du corps, le temps est dès lors vécu comme intensifié et saturé ou comme étendu et désaturé, ce schéma s'offrant dès l'abord comme une ébauche d'une forme de vie, nous le verrons plus loin.

Mais cette jauge du corps doit encore être révisée car, indépendamment de la quantité de liquide et s'accordant plutôt à sa qualité, la séquence peut être étirée parfois considérablement. On dit alors qu'on « prend son temps » pour le plaisir de s'attarder, d'occuper un bel endroit, d'attendre son ami ou de savourer un bon café... Dans le dernier cas, une différence est introduite entre *boire* et

20 Georg Simmel, « La quantité esthétique », dans *Le Cadre, et autres essais*, trad. Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard, 2003 (« Die ästhetische Quantität », *Der Zeitgeist* [Beiblatt zum *Berliner Tageblatt*], Berlin, 30 mars 1903).

21 Abraham A. Moles, *Théorie des objets*, Paris, Éditions universitaires, 1972, p. 27.

22 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 471.

23 Claude Zilberberg, « Signification du rythme et rythme de la signification », *Degrés*, 87, 1996, p. 9-19.

savourer, susceptible d'être rapprochée de celle, banale pour l'image, dissociant *voir* de *contempler*. De nombreux auteurs ont associé la contemplation à deux objets de sens privilégiés, le paysage et le tableau²⁴. *Contempler* suppose une évaluation positive, une admiration, mais aussi un redimensionnement du voir et une visée totalisante qui permet d'« embrasser du regard²⁵ ». *Mutatis mutandis*, il en va de même pour *savourer*, qui induit une nuance positive mais aussi cette prise de distance qui permet d'objectiver le goût et d'en considérer la structure interne. Le verbe *savourer* tend donc à nous affranchir d'une approche objective pour référer à une subjectivité, à la prise de possession d'un sujet et à une ressaisie des propriétés sensibles dont l'enjeu se situe entre la sensation et la perception.

202

Nous avons décrit par ailleurs comment l'attention convertit une sensation en perception. Gerald M. Edelman²⁶ intègre une composante directionnelle et une compétence sélective qui assurent conjointement la modalisation des informations périphériques : en concentrant l'esprit sur un petit nombre d'informations, l'attention « atténue le superflu environnant²⁷ », dit-il. James J. Gibson fait valoir une sélection entre le « travail sérieux » que représente la perception du monde et le caractère « superflu et incident » des sensations²⁸. Jean-François Bordron envisage la perception comme « un rapport intentionnel qui va d'un sujet à un objet²⁹ ». À lire ces auteurs, la différence entre la sensation et la perception se situerait, non dans la qualité, mais dans l'intention du sujet et la direction d'une visée.

Pour rendre compte de cette intentionnalité qui assure l'appropriation du goût, l'apport de Bergson³⁰ s'avère précieux. Dans sa description de la temporalité du geste, le philosophe indique que seul le retour sur soi, qu'il associe à la conscience, permet d'éprouver la « durée vraie », celle qui supprime

24 Voir, parmi bien d'autres références, Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Genève, Droz, 2^e éd. revue et corrigée, 1999 ; Jean-Luc Marion, *De surcroît. Étude sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001 ; Anne Beyaert-Geslin, « Le panorama, au bout du parcours », *Protée*, 33, « Le sens du parcours », dir. Anne Beyaert-Geslin, 2005/2, p. 69-79.

25 Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999.

26 Gerald M. Edelman, *Biologie de la conscience*, trad. Ana Gerschenfeld, Paris, O. Jacob, 1992, p. 151.

27 *Ibid.*, p. 186.

28 James J. Gibson, « The information available in pictures », *Leonardo*, 4, 1971, p. 31.

29 Jean-François Bordron, « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », dans Anne Hénault (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2000, p. 657.

30 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1889], éd. dir. Frédéric Worms, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

toute succession et en même temps, de réifier, de « solidifier la saveur »³¹. Ainsi « nos impressions sans cesse changeantes, s'enroulant autour de l'objet extérieur qui en est la cause, en adoptent les contours précis et l'immobilité », explique-t-il. Le philosophe fait le lien entre la perception et la structure symbolique du langage en indiquant qu'elle anticipe la nominalisation mais aussi, par une sorte de retournement, y puise son sens : lorsque la mobilité de la sensation « acquiert une telle évidence qu'il me devient impossible de la méconnaître, j'extrais cette mobilité pour lui donner un nom à part et la solidifier à son tour sous forme de goût ». Il poursuit : « *des choses* » se forment « *dès que je les isole* »³².

Sa description laisse penser que le temps domestiqué présente en fait deux versants : une face extérieure tournée vers le monde et la vie sociale, et une face intérieure tournée vers soi et la vie intérieure. La signification, intégrée au processus de la nominalisation, devrait être associée à une discrétisation, une extraction de la « durée vraie » qui transforme la sensation en perception d'une saveur³³. En somme, je « sculpte » le temps de l'objet en l'extrayant du temps social, en le prenant à moi, et cette appropriation, permettant de le nommer, le destine aussi à la vie sociale. Cette esquisse permet donc de situer la fonction de cette domestication du temps à l'interface d'un dehors et d'un dedans, entre la vie sociale et la « vie intérieure » et, en même temps, dans le processus de la signification³⁴.

TEMPS SOCIAL, TEMPS INDIVIDUEL

Nous avons d'abord essayé de saisir le temps du geste à l'aune de la quantité de liquide et du corps avant d'évoquer l'élasticité de ce temps domestiqué en nous référant à une intentionnalité qui transforme la sensation en perception. Ce temps domestiqué, d'abord déterminé par le format de l'objet puis réévalué par le sujet, doit désormais être relaté au temps social. Or celui-ci ne saurait être un simple arrière-plan pour notre étude, dans la mesure où Leroi-Gourhan y conforme le temps individuel³⁵. Nous avons d'ailleurs souligné le rôle des

31 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1886], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1985, p. 96.

32 Le soulignement est dû à Bergson.

33 C'est ce qu'on bien saisi les principales marques de café en capsule qui thématisent le retrait du consommateur. Dans les publicités Nespresso par exemple, la stratégie de la consommatrice consiste non seulement à dérober le café de Georges Clooney mais aussi à éloigner le comédien pour le savourer tranquillement. Dans le tête-à-tête, le café s'est substitué à lui.

34 Henri Bergson (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. cit., p. 97) motive ce passage par la nominalisation par le fait que notre vie extérieure et sociale aurait plus d'importance pratique pour nous que notre existence intérieure et individuelle.

35 André Leroi-Gourhan, *La Mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 144-145.

objets³⁶ et tout particulièrement des meubles dans cette socialisation. La table et la chaise participent à la conversion de la nature à la culture, comme l'ont montré Sigfried Giédion³⁷ et Bernard Deloche³⁸, une conversion à laquelle les services de table apportent une contribution essentielle. En effet, un peu d'attention révèle l'importance de nos objets dans la socialisation/individuation du temps. Ils scandent littéralement les heures du jour en participant à la convivialité, c'est-à-dire à la fois à la construction des pratiques et à la définition du temps social.

Cette dimension sociale suffit à introduire une aspectualité en suggérant une quotidienneté, donc une itération devant être rapportée à une structure modale très complexe. Suivant les descriptions de Pierluigi Basso Fossali³⁹ et Fontanille⁴⁰, les gestes de consommation du café ou du thé relèvent en effet à la fois de la *praxis* marquée par un pouvoir faire et être, de la conduite marquée par un vouloir faire et être, de la procédure dominée par un savoir faire et être et du protocole où un devoir faire et être régit toute la combinatoire. Cette structure modale pose toutes les conditions de la sociabilité. Comme le suggère déjà le statut de prothèse extensive⁴¹ qui témoigne du passage de l'être humain de la nature (où il boit dans ses mains) à la culture (où il sait « se tenir » à table), d'une « élévation sociale », dirait Deloche⁴², la modalisation révèle à la fois l'engagement social du sujet, sa soumission à un protocole précis (choisir tel ou tel contenant, verser le café puis offrir le lait et le sucre...), réclamant un apprentissage (savoir-faire et être) et autorisant ce regard débrayé sur soi qui permet de contrôler sa présentation à l'autre, donc de prendre position dans l'espace commun.

Construite sur l'apprentissage, cette complexité situe dès l'abord la pratique de ces objets dans la répétition et les voue au rituel. Si Fontanille⁴³ associe cette variante pratique à un croire, on souhaite surtout insister sur son caractère de parachèvement vis-à-vis de la structure modale. Le rituel conclut un parcours où le geste relève à la fois de la praxis, de la conduite et de la procédure mais suppose que toutes les modalités investies soient peu à peu érodées par l'usage, non pas

36 Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, op. cit.

37 Sigfried Giédion, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme* [1947], trad. Paule Guivarch, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980.

38 Bernard Deloche, *L'Art du meuble. Introduction à l'esthétique des arts mineurs*, Lyon, L'Hermès, 1980.

39 Pierluigi Basso Fossali, « La gestion du sens dans l'émotion : du vertige aux formes de vie », *Semiotica*, 163, 2007/1, p. 131-158.

40 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2008, p. 128.

41 Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque* [1997], trad. Julien Gayard, Paris, Grasset, 1999.

42 Op. cit.

43 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

désinvesties par le sujet qui doit en conserver le contrôle, mais désémantisées par le principe de répétition.

Cette désémantisation progressive apparaît mieux dans une étude comparée de la routine et de l'habitude. La première épuise le sens en même temps qu'elle dépersonnalise, c'est-à-dire transforme le sujet autonome en un sujet hétéronome, conformément à la théorie des instances de Jean-Claude Coquet⁴⁴. Elle occasionne une perte du contrôle de soi et aliène le sujet à l'objet, s'opposant ainsi à l'habitude, qui accepte au contraire une possibilité d'ajustement sensible à l'objet et de reprise de l'initiative. Le sujet prend pour ainsi dire le dessus, augmente peu à peu sa possession de l'objet et s'identifie même à lui pour organiser son parcours quotidien, en suivant la dialectique de l'accommodation décrite par Fontanille⁴⁵. Par cet échange, le sujet autonome contrôle donc le sens en même temps qu'il se construit en tant que personne. L'objet assurant la médiation sociale, le sujet se construit, par la répétition contrôlée, en tant qu'être social en même temps qu'il s'éveille en tant que personne : la rencontre des propriétés du monde est un éveil à soi. Suivant l'exemple célébrissime de la madeleine de Proust, on ferait en outre valoir une fonction d'unification de la domestication du temps. « Solidifier la saveur », selon l'expression de Bergson⁴⁶, permet à la fois de se rencontrer soi-même et de rencontrer l'autre, d'ajuster sa temporalité à celle de l'autre au travers d'une propriété sensible, de confondre une propriété et une temporalité, de donner enfin à cette « chose » (Bergson) réifiée un nom et un sens.

TEMPORALITÉ ET RITUALISATION

Le rituel du café ou du thé est une cérémonie qui permet d'aller à la rencontre de soi et de l'autre – fût-ce au sens d'une construction sociale et non d'une altérité vécue. Dans ce cas, l'usager prend conscience⁴⁷ de son geste et peut en séparer les différents instants en expérimentant chacun d'eux comme une « *durée vraie* ». Dès lors, il s'agit moins de boire que de « faire le geste pour le geste », pour ainsi dire, de transformer la transitivité du geste en intransitivité. Mais celle-ci ne saurait être une réflexivité, ce qui supposerait la constitution d'un métalangage, d'une grille de lecture susceptible d'éclairer la pratique. Le rituel ne l'explique pas mais l'opacifie au contraire⁴⁸. Il en fait une représentation

44 Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, PUV, 2007.

45 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

46 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. cit.

47 *Ibid.*

48 Cette opacité pourrait évoquer le « miroir opaque d'une structure humaine réifiée » décrit par Jean Baudrillard à propos des structures de rangement de la maison (*Le Système des objets*

qui l'objective dans un dehors, la met à distance, « devant soi⁴⁹ » et fait dévier sa signification vers le symbolique. Cette fonction symbolique s'offre dès lors comme une médiation vis-à-vis d'un réel dans lequel elle ouvre un passage⁵⁰. Par l'accentuation des traits, le rituel offre les équivalents significatifs d'un autre ordre de réalité, susceptibles d'échapper à la manifestation.

À ce stade de notre étude, il convient bien entendu de distinguer les grands rituels sociaux (religieux, patriotiques et même sportifs) qui mettent en évidence l'appropriation d'un système de valeurs, d'une idéologie, et s'organisent toujours autour d'un culte, c'est-à-dire d'un croire⁵¹ très ostentatoire et des petits rituels que nous produisons nous-mêmes. Si tous sont assumés et incluent cette clause de *vouloir faire et être* comprise dans la définition modale de la conduite, les premiers sont reconnus et supposent une adhésion tandis que les seconds sont auto-construits et auto-adressés. Maximaliste ou minimaliste, le rituel fait l'objet d'une spectacularisation, elle aussi maximale ou minimale qui, en transformant le statut du sujet, reconsidère aussi la forme et le statut de ses gestes. Le rituel suit en effet la recommandation que Brecht fait au comédien et « montre qu'il montre »⁵². L'emphase est donnée par la séparation des gestes, toujours plus ou moins formalisés en une parade, ce qui tend aussi à l'artificialisation. Tout se passe comme si le rituel parlait désormais « à côté » de lui-même.

Dans la mesure où ses gestes, devenus intransitifs, font l'objet d'une perception sensible, le rituel évoque une esthétisation. Ses gestes déliés composent une sorte de chorégraphie ou de performance dont nous suivons le déroulement. Pourtant, s'il partage la « finalité sans fin de l'art » telle que l'a soulignée Emmanuel Kant et que Jean-Paul Doguet⁵³ redéfinit par une finalité sémantique (l'art sert à produire du sens), il s'en distingue par la clôture de la créativité, sa dimension protocolaire. Le sujet est convoqué pour vérifier la fidélité de la danse à la chorégraphie originale, sa conformité à elle-même, donc son authenticité.

Si l'art doit se renouveler, le rituel doit au contraire rester rigoureusement le même ou du moins composer une séquence suffisamment reconnaissable pour être assumée, ce qui autorise tout de même cette part de créativité porteuse de distinction sociale⁵⁴. C'est comme si le sujet négociait alors avec le protocole

[1968], Paris, Gallimard, 2005, p. 24).

49 Stephen Palmer, « Fundamental aspects of cognitive representation », dans Eleanor Rosch et Barbara Lloyd (dir.), *Cognition and categorization*, Hillsdale, Erlbaum, p. 209-303.

50 On se reportera notamment à Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques* [1923-1929], Paris, Éditions de Minuit, 1972.

51 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

52 Bertolt Brecht, « De l'imitation » et « Montrez que vous montrez », dans *Poèmes IV (1934-1941)*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1966, p. 64-65.

53 Jean-Paul Doguet, *L'Art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Paris, A. Colin, 2007.

54 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

pour manifester sa différence individuelle et vérifier la rigidité, la permissivité, les points de relâchement de la codification. Ceci nous amènerait à soutenir que l'art réclame une créativité susceptible d'être modalisée, alors que le rituel réclame une non-créativité susceptible, elle aussi, d'être modalisée pour accueillir cette part de distinction qu'autorise le protocole.

Si cette individualisation garantit, par un renouvellement très contrôlé, la pérennisation du rituel⁵⁵, elle n'est pas sans risque. Pour être reconnu et assumé, le rituel doit rester parfaitement lisible. Dans la mesure où il doit être co-assumé et reconnu par tous les officiants, on peut néanmoins élargir l'initiative individuelle, envisager une prise en charge partagée du risque et une rénovation mesurée du protocole par des inventions locales. Le cours du rituel apparaît dès lors comme un jeu d'engagements parallèles, une création collective où chaque apport est soumis à la validation et à l'assomption mutuelles. En ce sens, les modifications du rituel sont aussi un ajustement⁵⁶ qui sensibilise la relation à l'autre et à la communauté. Connu par cœur et par corps mais continûment questionné, celui-ci participe alors à la construction collective (celle d'un actant collectif) et mutuelle (celle des personnes) et intensifie la communion des sujets rassemblés. Non seulement il fortifie l'appartenance communautaire, mais il participe à l'évolution de la communauté en régulant, au travers de la variabilité contrôlée des gestes, la participation des individus et leur reconnaissance réciproque.

Mais quel est le sens du petit rituel ? Pourquoi ritualisons-nous notre vie ? et où se trouve le croire qui, sans l'ostentation du grand rituel, l'intègre tout de même à la catégorie ? À défaut de fournir une grille de lecture, on peut penser qu'il donne un sens positif à la durée. Connu par cœur et n'autorisant que les ajustements que nous y introduisons nous-mêmes, le rituel anticipe l'avenir⁵⁷, préserve de toute événementialité, qu'elle soit heureuse ou malheureuse, et livre une séquence toute faite. Tout se passe comme si, par le contrôle de l'attention, il permettait donc de maîtriser, sinon le sens de sa vie, du moins son cours : le monde semble nous obéir. Mais la séquence ainsi ouverte a modifié le statut des gestes : leur direction est suspendue, la transitivité changée en intransitivité. Réévaluées et investies, les propriétés sensibles donnent lieu à une esthétisation elle aussi contrôlée. Une positivité d'un temps maîtrisé et sensibilisé dans laquelle le plaisir de la dégustation prend sa part.

55 Qu'on pense par exemple aux modifications formelles des rituels de l'église catholique avec le concile Vatican II.

56 Éric Landowski, « Les Interactions risquées », *Nouveaux actes sémiotiques*, 101-102-103, 2005.

57 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. cit., p. 9.

Cette promesse euphorique nous amène à reconsidérer la fonction symbolique du rituel pour lui associer une efficacité symbolique⁵⁸. L'expressivité du rituel masque la forme mythique d'une transformation permettant de rendre le monde bienveillant sans que l'officiant soit tenu d'y entrer, mais seulement de l'apercevoir. Le rituel révèle ainsi son caractère bénéfique. Il façonne le temps et, l'étirement et la scansion modifiant sa mesure, fait advenir cette positivité.

Il serait sans doute utile de préciser la participation du rythme dans cette prévisibilité. Lorsqu'il formalise les gestes en une parade, le rituel introduit une scansion qui rend la séquence temporelle commensurable, mesurable et augmente l'impression de maîtrise. Bergson a écrit de très belles pages où, observant l'exécution d'une danse, il associe cette prévisibilité au partage du rythme : « le rythme et la mesure [...] nous font croire cette fois que nous sommes les maîtres [des mouvements du danseur]⁵⁹ », explique-t-il. Lorsqu'il s'agit des gestes scandés d'un dégustateur de café ou de thé, la régularité du rythme dans la séquence même comme dans toutes les séquences, rigoureusement identiques, permet d'anticiper, de reproduire et de prolonger à souhait la « durée vraie », celle qui « solidifie la saveur » selon l'expression de Bergson, en même temps qu'elle constitue un sujet. « Le rythme n'est pas exclusivement une mesure vide de contenu, mais une direction, un sens⁶⁰ », assure Paz. Ici, il indique en somme la bonne direction.

LE TEMPS ET LA PRATIQUE

Nous avons progressivement allongé la séquence temporelle en montrant comment l'objet, d'abord simple mesure d'accueil, s'inscrivait dans une durée plus ou moins extensible qui, se répétant, participe à l'élaboration de la vie sociale et, ritualisée, à la construction communautaire. Si, au travers de l'objet, le temps est domestiqué, celui-ci construit en retour une sociabilité. Avec cette réversibilité, on dévoile une incidence de la factitivité, notion introduite par A. J. Greimas⁶¹ et exemplifiée par Michela Deni⁶². Loin d'être passif, l'objet peut être considéré comme un sujet factitif au sens où il a déjà inscrit dans son utilisation les modalités d'action virtuelles prévues par son producteur. Si l'utilisateur est doté d'une compétence de *faire*, on peut attribuer à l'objet

58 Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, 135, 1949/1, p. 5-27, et *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 2009.

59 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. cit., p. 9.

60 Octavio Paz, *L'Arc et la lyre*, trad. Roger Munier, Paris, Gallimard, 1965, p. 70.

61 A. J. Greimas, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, PUF, 1983.

62 Michela Deni, « Organisations interobjectives et intersubjectivité dans les trains », *Protée*, 29, « La société des objets. Problèmes d'interobjectivité », dir. Éric Landowski et Gianfranco Marrone, 2001/1, p. 75-83.

une compétence de *faire faire*. Celle-ci accorde des *pouvoir faire* susceptibles de devenir des *devoir faire* auxquels l'utilisateur ne peut se soustraire que par ces « ruses du faire » chères à Michel de Certeau⁶³ qui contredisent le programme d'action inscrit dans l'objet. Notre parcours tend à préciser et à élargir cette compétence générique pour, au-delà de l'interaction immédiate, considérer cette réversibilité dans une dimension sociale. Cette répercussion nous autorise à changer de plan d'immanence pour insérer nos objets dans une scène pratique placée sous la dépendance d'une forme de vie.

Nous faisons ainsi le lien entre les catégories du temps et de l'espace, en retenant le postulat liminaire de Bergson⁶⁴ selon lequel la durée contient déjà l'espace pour autant qu'elle est une distance parcourue, mais en élargissant tout de même le point de vue pour essayer de comprendre comment ces objets s'attribuent des scènes prédicatives spécifiques. En toute première approximation, on pourrait avancer que la tasse, le *mug* et le bol s'inscrivent dans des *lieux* tels que les conçoit De Certeau⁶⁵. Cet auteur oppose le lieu stable à l'espace instable, en y voyant un ordre qui distribue des éléments dans des rapports de coexistence et selon une loi de propriété locale. Garantie de cohésion, cette loi détermine l'identification mutuelle du lieu et des choses. Si, dans ce lieu, les éléments coexistent, ils s'enchaînent en revanche en suivant l'ordre d'une pratique, qu'elle soit celle du petit déjeuner, du thé de cinq heures ou du petit *expresso* pris sur le zinc d'un bar...

Le lieu de De Certeau⁶⁶ se laisse ainsi décrire comme une scène pratique organisée, non pas autour du corps, mais devant lui, comme pour former un demi-champ de présence. Ainsi les différents objets requis par la pratique restent-ils dans la proximité de ce corps, jamais plus loin que ne l'autorise la longueur des avant-bras. En ce sens, les tasses, *mugs* et bols s'inscrivent nécessairement dans ce que Barthes appelle une proxémie, cet « espace très restreint qui entoure immédiatement le sujet⁶⁷ ». Dans l'espace ainsi circonscrit, la place de chaque objet obéit à un principe prioritaire qui en fera un *objet-centre*⁶⁸ ou un objet périphérique, un *marqueur central* ou un *marqueur frontière* dirait Deni⁶⁹ – qui entrevoit ainsi une compétence dans la délimitation du territoire et la modalisation du *faire faire*. Les objets *privatisent* l'espace. Mais la distribution

63 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, nouvelle éd., t. I, 1990.

64 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, éd. cit.

65 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 250.

66 *Ibid.*

67 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1976-1977)*, éd. Claude Coste, Paris, IMEC/Éditions du Seuil, 2002, p. 155.

68 *Ibid.*

69 Michela Deni, « Organisations interobjectives et intersubjectivité dans les trains », art. cit., 2001.

dans ce territoire doit être reliée à une succession qui organise la manipulation des objets dans la séquence temporelle. L'organisation de la scène pratique apparaît dès lors comme une sorte d'orchestration modale qui règle les usages à l'intérieur d'un petit territoire de mets et d'objets et les place sous la domination de ces *devoir faire et être* et *savoir faire et être* communément réunis sous la notion de savoir-vivre. Nous commençons à peine à différencier nos scènes en distribuant des valeurs au sens saussurien de « ce qui importe » : la tasse, le *mug* ou le bol seront au centre de la scène s'ils constituent le programme d'action principal et en périphérie s'ils interviennent dans un programme secondaire.

210

L'assimilation à un lieu⁷⁰ a révélé une loi interne qui détermine à la fois la co-présence spatiale et l'ordre de succession des objets dans la séquence temporelle, en prévoyant une possibilité de commutation des éléments. La notion de proxémie⁷¹ a rapproché cet espace privatif du corps. La sémiotique des pratiques nous permettra de mettre en évidence la relation entre les objets, la scène et la forme de vie. On se réfère désormais à Fontanille⁷², qui met en relation six plans d'immanence : celui des signes, des textes, des objets, des pratiques, des stratégies et des formes de vie. Il s'agit d'un parcours génératif qui, en même temps qu'il synthétise l'histoire récente de la sémiotique depuis les années 1970, montre la dépendance de chacun des niveaux de pertinence avec celui qui précède ou suit. Ainsi, du niveau liminaire des signes à celui des formes de vie, des propriétés qui ne sont que potentielles à un niveau (celui des signes, par exemple) sont actualisées au niveau supérieur (celui des textes). Le parcours d'intégration des différents niveaux de pertinence prend ainsi l'allure d'un parcours génératif de la signification où un fond de signes élémentaires constitue peu à peu de nouvelles dimensions pertinentes.

Cette approche nous permet de distinguer le simple cours d'action de la pratique. Au demeurant, le passage du niveau de pertinence de l'objet à celui de la scène pratique suppose, dans la construction de Fontanille, une mise en action de l'objet mais, si celle-ci introduit la dimension temporelle, l'action elle-même est dégagée de toute histoire. Seule la pratique possède et se définit par une histoire. C'est même elle qui fait « descendre le souvenir des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action », comme l'explique Bergson dans *Matière et mémoire*. Le philosophe poursuit : « c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui

70 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit.

71 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, op. cit.

72 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

donne la vie⁷³ ». Ce qui nous autorise à ancrer la pratique dans une mémoire des gestes, en soulignant le va-et-vient incessant entre l'expérience de l'action, qui « donne » ou prend le sens de la vie, et le souvenir de cette action. Si le sens de la pratique s'ancre dans le souvenir corporel, il est nécessairement spatialisé et scénarisé dans une séquence temporelle.

Il ne s'agit donc pas seulement de passer du plan d'immanence de l'objet, considéré comme un corps, à celui de la scène pratique considérée comme une topologie, mais bien d'ancrer la pratique dans un schéma aspectuel, d'esquisser ces accommodations spatio-temporelles qui préciseront la distinction des scènes et s'offriront comme des dessins de vie ou, plus exactement, des formes de vie.

TEMPORALITÉ ET FORMES DE VIE

Tâchons maintenant de dessiner ces formes. Il faut pour cela poursuivre notre observation des gestes par celle des postures. Ceci permettra de mieux saisir les modalités de l'appropriation corporelle. Le *geste* désigne ici les mouvements des mains et des bras pour saisir la tasse, le *mug* et le bol ; la *posture*, ou *attitude*, décrit en revanche une manière de tenir son corps⁷⁴. Si la durée de la séquence est déterminée par le volume du contenant, celui-ci n'est en effet pas sans incidence sur la posture. La grande quantité de liquide tend à reporter le corps en avant pour surplomber l'objet et boire à petites gorgées, alors que la petite quantité tend à le renverser en arrière. Ce basculement apparaît avec évidence avec la tasse à *expresso* italienne, dont le petit fond de nectar sera pour ainsi dire projeté au fond du palais par un mouvement de survol de la main particulièrement élégant. On voit ainsi comment la quantité apporte sa contribution à la factitivité par certaines modalisations qui prescrivent des postures, des tensions corporelles, en imposant une aspectualité singulative (le petit fond de café serré avalé d'une seule traite) ou itérative (le café allongé bu à petites gorgées dans un *mug*). Elle prescrit un rythme et un tempo variant en célérité ou en lenteur, esquisant ce que Zilberberg⁷⁵ décrirait comme un devenir condensé ou expansif parce qu'il tend à resserrer la séquence temporelle sur elle-même ou au contraire à la développer indéfiniment.

En dépit de postures différentes qui reportent plus ou moins le corps en avant ou en arrière, le geste de manipulation de la tasse et du *mug* reste certes à peu près le même. La variable du geste de manipulation est essentiellement

73 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, éd. cit., p. 201.

74 Ces définitions suivent celles de Louis Marin (*Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon *et al.*, Paris, Kimé, 2005, p. 80) mais restreignent sa conception du geste au mouvement des membres supérieurs.

75 Claude Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim, 2006.

temporelle, comme l'a souligné Leroi-Gourhan⁷⁶. Elle articule les opérations complexes de préhension, rotation et translation qui constituent notre « fonds gestuel le plus courant » mais les distingue essentiellement au travers de la scénarisation temporelle. La durée, qu'il faut donc considérer comme une variable d'ajustement de la main à la pratique, serait d'ailleurs l'apanage de celle de l'homme, espèce « à tout faire » selon l'anthropologue. Elle lui aurait permis de diversifier ses productions et de transformer le monde jusqu'aux temps industriels. L'accès à la durée compenserait en quelque sorte l'archaïsme de notre main et lui permettrait de rivaliser avec ces « merveilleux appareils à accrocher ou à courir » que constituent celles, spécialisées, du lion ou du cheval⁷⁷.

212

On dévoile en outre une dimension stratégique dont l'intitulé même doit être problématisé. En effet, ces pratiques de table relèvent toujours avant tout de la procédure⁷⁸ parce qu'elles sont réglées par un *savoir-faire* qui, régissant une structure modale complexe, les conforme à l'ordre social. Si, plus que nulle autre, cette modalisation leur accorde une dimension stratégique, celle-ci pourrait être obliérée par leur caractère routinier qui désémantise la pratique en lui donnant, dans la répétition quotidienne, le sens d'un rituel. Les pratiques de la tasse, du *mug* et du bol souscriraient donc par certains aspects à la stratégie mais l'épuiserait dans la répétition si bien que la socialisation, en déterminant la dimension stratégique, la déjouerait en même temps...

Mais cette stratégie apparaît plutôt, selon nous, dans le dessin du geste et le dessin du temps.

Il faudrait sans doute différencier les scènes pratiques en les soumettant à des influences culturelles distinctes. On poserait ainsi la scène spatiotemporelle que construit le petit café italien très serré (assorti éventuellement d'un croissant décoré de pépites de sucre ou nappé de crème), pris debout dans un petit bar bruyant de Milan et celle du thé britannique, pris à cinq heures, assis, dans un intérieur *cosy* (assorti de *scones*). Ces descriptions nous renvoient à des scènes polysensorielles typiques et, soulignant la puissance de leur inscription dans notre imaginaire, à une expérience sensible⁷⁹.

76 André Leroi-Gourhan, *La Mémoire et les rythmes*, op. cit., p. 42.

77 *Ibid.*, p. 43. Les mouvements de la main sont également décrits par Yvette Hatwell, *Toucher l'espace. La main et la perception tactile de l'espace*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1986.

78 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

79 Traduites en anglais, ces pratiques relèveraient ainsi de l'« *experience* » et non de l'« *experiment* », ce qui leur associe une connotation sensible plutôt que rationnelle. Je remercie Anne Hénault d'avoir attiré mon attention sur ce point.

Nous avons pris soin d'ancrer la pratique dans une scène spatiotemporelle et d'attacher le corps du sujet à celui que Fontanille⁸⁰ attribue à l'objet. Nous avons ensuite esquissé des stratégies corporelles qui, associant gestes et postures dans des schémas, forment un dessin. Référant désormais à une esthétique, nous ébauchons une forme de vie, quelque chose comme une « philosophie de la vie » qui s'exprime, selon la proposition de Fontanille, par « une déformation cohérente de l'ensemble des structures définissant un projet de vie »⁸¹. Cette forme s'organise autour d'une présence corporelle déterminée par la factitivité (le *faire* du sujet et le *faire faire* symétrique de l'objet qui prescrit une posture et des gestes), laquelle induit certaines compétences modales et révisé la durée initialement mesurée par l'objet. La présence corporelle impose ici une impression de cohérence dynamique entre la spatialité et la temporalité. Elle esquisse une *silhouette*, le dessin d'un corps légèrement penché en avant ou en arrière, concentré ou détendu... La forme de vie ainsi esquissée est avant tout temporelle et se laisse décrire par les notions de durée, de rythme, d'aspectualité et de tempo. C'est un façonnement de ces diverses dimensions, une sculpture du temps, pourrait-on dire en développant l'isotopie esthétique.

Dans la mesure où elle tend à se stabiliser dans des formes typiques pour opposer la scène constituée autour de la petite tasse italienne à celle du grand *mug* américain, cette forme manifeste une identité essentiellement culturelle et s'inscrit dans le dialogue de la sémiosphère⁸². Mais elle doit aussi être considérée telle un « profil identitaire », comme l'explique Basso Fossali⁸³, qui considère le sujet comme un acteur social. Dans cette confrontation sociale, la forme de vie constituerait « une réserve de possibilités identitaires pas encore actualisées par la trajectoire existentielle en acte », explique-t-il. Cette forme de vie que j'assume entre dans un jeu de possibles, en quelque sorte. Elle se manifeste donc dans le contraste, le dialogue, l'échange avec d'autres identités considérées à l'intérieur d'une même culture. Je peux adopter telle forme ou telle autre et cette alternative m'ouvre différents modes de gestion de la sociabilité.

RITUALISER SON EXISTENCE

Parvenant au terme de notre histoire du temps domestiqué, nous esquissons deux grandes formes de vie opposant des modèles passionnels distincts, celui

80 Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, op. cit.

81 Jacques Fontanille, « Les formes de vie. Présentation », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 13, 1993/1-2, p. 5.

82 Youri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anda Ledenko, Limoges, Pulim, 1999.

83 Pierluigi Basso Fossali, « Possibilisation, disproportion, interpénétration », *Actes sémiotiques*, 115, 2012.

de l'action et celui de la contemplation. S'agissant du premier, notre parcours a permis de stabiliser deux dessins typiques. La forme de vie que nous dirons *hyperactive* correspond à la petite tasse italienne. Elle occupe le centre de la scène, s'offre comme le programme d'action principal, qui entrecoupe nécessairement le cours des autres actions. Celle que nous qualifierons de *persévérante* correspond au grand *mug* américain qui, aisément transportable par son anse, accompagne, tel un programme d'action secondaire, une action principale et se place alors gentiment en périphérie de la scène. Tandis que la petite tasse à *expresso* viendra segmenter le cours de mes actions du jour, le grand *mug* fidèle m'accompagnera plus ou moins tout au long de mes séances de travail, de la cuisine au bureau puis au salon.

214

Si, déterminant ces scènes pratiques, les deux contenants exemplifient deux formes de vie distinctes, ils constituent aussi deux formes de négociation stratégique entre deux pratiques, en procédant par *segmentation* ou par *accompagnement*. Dans la mesure où ces objets participent à un rituel, une pratique régulière où le sujet redéfinit toute la structure modale par un croire, on pourrait en outre avancer qu'ils instaurent deux formes de ritualisation de l'existence, l'une qui recherche l'efficacité symbolique⁸⁴ dans le « coup », la capture rapide de l'énergie, et l'autre qui la recherche au contraire dans la continuité de son assimilation. Ainsi, la petite tasse à *expresso* et le grand *mug* symbolisent-ils deux façons de gérer son existence et de soutenir le cours des actions, deux modes de gestion du flux existentiel par le flux du liquide. Tout se passe comme si, de la même façon que, pour Lévi-Strauss, le récit du chaman permet à la femme d'accoucher en mettant en scène, parallèlement, un déplacement dans l'espace et une conquête, la petite gorgée de café fort ou les longues goulées de café léger nous permettaient de mieux gérer le flux de l'existence, le déplacement de la pensée, son mouvement ou celui de nos actions.

DEUX MODÈLES PASSIONNELS, L'ACTION ET LA CONTEMPLATION

Mais, pour que la victoire du *mug* contemporain apparaisse avec éclat, il faut encore évoquer le modèle passionnel de la *contemplation* correspondant à la forme de vie du bol. Reprenant nos descriptions liminaires, on évoquera tout d'abord une différence dans les gestes de manipulation qui mobilisent nécessairement les deux mains, ces interfaces sujet se superposant à l'interface objet. Sitôt que je déplace mon bol, la grande quantité de liquide contenue menace de déborder, ce qui le place nécessairement au centre de la scène. Exclusif, le bol n'autorise aucun programme d'action alternatif, à moins

84 Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », art. cit., et *La Pensée sauvage*, op. cit.

de reléguer l'objet de ce programme en périphérie. Il n'est pas seulement le marqueur central de la scène mais un objet de contemplation pour un sujet penché sur le liquide, tenu de le boire à petites gorgées et de « prendre son temps ». Le bol immobilise le corps et interrompt le cours du temps. Il ouvre ainsi l'espace-temps d'une contemplation. Si la cérémonie du thé asiatique donne à celle-ci sa forme la plus achevée et institutionnalisée, des exemples extrêmement banals mais tout aussi poétiques viennent à l'esprit, où les ronds du lait à la surface du café, les volutes claires du thé ou le plongeon d'une tartine composent un spectacle pour la personne penchée au-dessus du contenant... Le bol sculpte le temps en l'interrompant. Il optimise ainsi la rencontre de soi et du monde en « solidifiant » (Bergson), et en s'efforçant même de retenir, la saveur.

Le bol rebelle est donc précieux, même s'il ne réserve pas toujours une expérience aussi magnifique que celle du bol créé par Géraldine de Béco pour les porcelaines Bernardaud. Ce grand bol à double paroi existe en trois versions. Blanc dehors, il se décline à l'intérieur en bleu, en rouge et en jaune pour accueillir la forme respective d'un oiseau, d'un chat ou d'un loup. Mais ces silhouettes n'apparaissent que si l'on y verse un liquide opaque. Lorsque le bol bleu est rempli de lait, il déploie donc, dans les aspérités de sa paroi, la forme délicate d'une colombe à laquelle la prise en main du bol prêterait vie en introduisant des frémissements de surface. L'oiseau se met alors en mouvement en prolongeant mon propre geste... Le bol de Géraldine de Béco illustre au demeurant une forme de vie contemplative, celle qui s'efforce de pérenniser la solidification de la saveur mais en redoublant ce plaisir par la rencontre d'une esthétique naturelle que Donald A. Norman⁸⁵ assimile au *design viscéral* parce qu'elle établit un lien pour ainsi dire corporel avec les formes familières du monde. Le bol domestique le temps, il le « fait durer » et l'esthétise en lui associant une *forme de vie* sémiotique ; mais, dans ce cas, il en fait aussi une représentation qui le recompose, le met à distance et le bascule dans un alors-ailleurs.

ÉPILOGUE : LE BOL REBELLE

Cette histoire consacre la victoire du *mug* sur le bol, mais pas nécessairement sur l'*expresso* italien qui, même s'il n'autorise pas la conduite parallèle d'un autre programme et ne ralentit pas le cours de la vie, y ménage tout de même une petite pause et un espace pour soi. La victoire du *mug* conquérant n'est donc pas totale et accepte même certaines figures de compromis. La plus banale est

85 Donald A. Norman, *Emotional design. Why we love (or hate) everyday things*, New York, Basic Books, 2004.

celle que proposent les innombrables déclinaisons des *mugs*, par l'apposition d'une image sur l'extérieur, un portrait de Van Gogh ou du pape François, par exemple. Si ces déclinaisons témoignent du succès et de la diffusion de cet objet dans la vie sociale, elles suggèrent aussi une négociation entre les formes de vie active et contemplative, fût-elle au prix d'une expérience créative particulièrement indigente. Mais le bol de Géraldine de Béco et ces tristes *mugs* ne se distinguent pas seulement du point de vue de la qualité créative, mais aussi en termes rhétoriques. Ce qui est en jeu ici est la fonction de la représentation vis-à-vis de la forme de vie en place. La représentation de l'oiseau par le bol de Géraldine de Béco développe l'isotopie esthétique et confirme la forme de vie contemplative, alors que la photographie du pape François apposée sur le *mug* est une négociation avec la forme de vie active qu'elle s'efforce, sinon d'atténuer, du moins d'esthétiser.

216

Un autre compromis, qui témoigne de l'influence du bol et de sa forme de vie contemplative mais aussi, plus largement, d'une forme de réconciliation mythique (Lévi-Strauss) entre la fonctionnalité et l'esthétique données comme contraires, doit encore être mentionné. Loin d'être incarnée par le bol de céramique lui-même qui ne subsiste guère que sous une forme assez résiduelle, comme un objet de brocante, cette résistance apparaît au travers de l'invention de matériaux transparents. Une nouvelle génération de tasses et de bols est en effet apparue au cours de la dernière décennie, constitués de verre à double paroi ou sertis d'un anneau de caoutchouc, qui permet de les tenir entre les doigts sans se brûler. Accompagnant l'élargissement concomitant de la gamme des thés, tisanes et autres roiboos proposés dans le commerce, cette invention diffuse la forme de vie contemplative en négociant avec sa rivale, une façon de poursuivre sa vie active tout en l'esthétisant. Dans ce cas, la couleur, la texture, les propriétés visuelles et tactiles mais aussi toutes les propriétés sensibles du liquide sont mises en évidence et leur visualisation jusqu'à la dernière goutte apparaît comme une garantie de maintien de la relation de dégustation. De surcroît, la transparence donne une existence supplémentaire au liquide, en suggérant une possibilité de « solidification » de la saveur. La transparence est ici rhétorique au sens où elle « fait être », persuade, par la conversion d'une propriété gustative en visuel, de la présence d'une saveur. Le liquide lui-même est désormais scénarisé et placé au centre de la cérémonie. Ce sont ses propriétés qui participent au rituel et promettent une efficacité symbolique. Tout se passe dès lors comme si le temps domestiqué se transformait directement, c'est-à-dire sans la médiation des gestes et de la posture, en couleur et en saveur.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénault	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand	13

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénault	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris	153

DEUXIÈME PARTIE

LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiologie perspective	
Audrey Moutat	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand	273

TROISIÈME PARTIE

LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin	407

QUATRIÈME PARTIE
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

