



Les œuvres et la genèse des actes de conscience

Philippe Malrieu

► **To cite this version:**

Philippe Malrieu. Les œuvres et la genèse des actes de conscience. *Journal de Psychologie*, 1983, pp. 197-220. <halshs-01086094>

HAL Id: halshs-01086094

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01086094>

Submitted on 4 Dec 2014

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

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



LES ŒUVRES ET LA GENÈSE DES ACTES DE CONSCIENCE

I. — INTRODUCTION

Le problème du devenir et de la fonction des activités conscientes est lié à celui de la conception que l'on se donne des actes humains.

La psychologie a connu une époque, qui est loin d'avoir été inféconde, où les chercheurs ont voulu la délivrer de l'illusion des données intérieures que pouvait lui fournir l'introspection ; le début de ce siècle a vu se multiplier les critiques de celle-ci, qui intercale entre le réel et sa traduction consciente des écrans de toutes sortes : mémoriels, verbaux, imaginaires, idéologiques, métaphysiques, et qui offre du fait psychologique une représentation aussi fausse que la physique d'inspiration aristotélicienne le fait des phénomènes naturels. On objectait à cette approche de rendre impossible la connaissance des déterminismes — biologiques, sociaux, ou même individuels : l'histoire cachée du sujet — du « fait » de conscience. On lui reprochait de faire de « la vie intérieure » l'expression d'un moi-substance. L'acte psychologique a été alors conçu à l'image d'une réaction biologique, déclenchée à la suite d'un déséquilibre interne des habitus de l'individu, lorsqu'il rencontre dans ses divers milieux d'existence les stimulus propices. C'est ainsi qu'on eut la psychologie en S-R, ou S-O-R, dont certains tenants n'ont pas voulu prendre en compte les activités conscientes, tandis que d'autres considéraient que, véhiculées par le langage, elles pouvaient être l'objet d'investigations comparables à celles qui portent sur les autres comportements¹.

Dans cette orientation, conforme à la conception classique de

1. Cf. P. GUILLAUME, *Introduction à la psychologie*, p. 251-273, 281-286. Il est possible d'effectuer le contrôle de l'introspection : « Il réside dans l'explication de l'introspection elle-même, intégrée dans un corps d'observations plus étendues et plus précises. »

l'objectivité et de l'explication scientifique, un fait n'est établi qu'à partir de la connaissance de ses conditions, car elle permet le départ entre la réalité psychique et les projections de la subjectivité sur celle-ci. En réaction à ce mécanisme épistémologique qui insère la psychologie dans le corps des sciences de la nature, on connaît le succès, au début de ce siècle, des recherches qui ont mis l'accent sur l'intentionnalité des faits de conscience. Brentano considère que la caractéristique du psychisme est à chercher dans la présence intentionnelle (mentale) d'un objet, dans la direction vers quelque chose, dans l'orientation vers un objet « qui est en dehors de l'événement psychique et ne le caractérise pas » (puisqu'elle peut être la même pour des objets différents)². Il s'agit d'une *Vorstellung*, au sens actif du terme : acte de dresser le réel face à soi, de l'« apprésenter ». Une telle théorie s'oppose à l'idée de conscience comme réception, affection : elle voit en la conscience une « *intention signitive* » : l'acte psychique est « l'intention qui donne une signification... il illumine le signe »³. Husserl trace le plan d'une science nouvelle, caractérisée non par la recherche des causes, mais par celle de l'univers des relations transcendentales que les intentions soutiennent entre elles. Chacune de celles-ci peut être conçue comme conscience de quelque chose, qui porte, en tant que *cogito*, son *cogitatum* en elle-même⁴. L'époché est l'opération qui, se détachant de la croyance en la réalité du cogitum intentionné, permet de prendre pour objet le cogito intentionnel ; il apparaît alors que celui-ci s'inscrit dans une conscience d'univers, qui est « toujours inhérente (*mitbewusst*) à l'unité d'une conscience » (p. 31). Univers des formes possibles d'expériences, « des types à priori d'actualités et de potentialités » inhérentes à la vie intentionnelle, univers strictement régi par l'ordre nécessaire dans lequel s'inscrivent les formes possibles des expériences, car : « toutes les possibilités typiques particulières ne sont pas compossibles dans un même ego, dans n'importe quel ordre et à n'importe quel moment de son temps propre » (p. 62-63).

2. I. MEYERSON, Les images, in *Nouveau traité de psychologie*, par G. DUMAS, t. II, p. 558 sq.

3. ID., *ibid.*, p. 560.

4. *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1953, p. 28.

Par cette référence au temps la phénoménologie de Husserl pose un problème aussi important que celui des liaisons causales invoquées par les psychologies objectives. Il est vrai qu'un fait psychique ne peut être connu que mis en relation avec le *réseau* complexe des déterminants — biologiques, sociaux, biographiques — qui le font émerger dans le flux des actes d'un organisme — socius-sujet. Mais il est vrai aussi qu'il est (sous les trois aspects désignés par ces termes) intention plus ou moins consciente, plus ou moins élaborée, qu'il est rétention des actes pour satisfaire cette visée (constitution d'un présent), enfin qu'il est situation dans un horizon de possibles, délimité par des lois de compossibilité qui définissent une histoire.

Comment répondre aux deux exigences mises en évidence dans les recherches des cinquantes premières années de ce siècle ? Pour répondre à la première, on se tourne vers des « *modèles animaux des comportements humains* »⁵, on met l'accent sur tout ce qui peut, chez l'animal, apparaître comme l'annonce de l'homme, et dès lors on manque l'originalité de ses conduites, on passe à côté du problème de « *l'entrée dans l'humain* »⁶. Tandis que dans la deuxième voie la définition des déterminismes des activités conscientes n'est pas considérée comme une question recevable⁷.

Avec la notion d'*acte*, Meyerson indique une solution à ce conflit : « Les conduites humaines envisagées dans leur multiplicité présentent toute la série des degrés de complexité. Un certain nombre d'entre elles ne sont intelligibles que dans un contexte d'œuvre. Un très grand nombre sont organisées en institutions »⁸.

Cette définition souligne ce qui sépare les conduites animales des conduites proprement humaines. L'inscription de celles-ci dans un monde d'œuvres et d'institutions leur confère des caractères qui ne se rencontrent pas chez les animaux⁹. Constructeur ou social,

5. Selon l'intitulé d'un ouvrage collectif, paru sous la direction de R. CHAUVIN.

6. Titre d'un article de I. MEYERSON, paru dans *Essays to Psychology*, dedicated to David KATZ (Uppsala, 1951).

7. On sait comment Piaget a voulu poser ce problème, en reconnaissant la possibilité de l'explication causale pour ce qui est des comportements, et en la déniaut pour les faits de conscience, soumis à la seule implication. Mais est-il possible de ne pas s'interroger sur les déterminismes de l'implication elle-même ?

8. *Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948, p. 15.

9. *L'entrée dans l'humain*, p. 182-184.

castor ou abeille, l'animal obéit à des motivations essentiellement biologiques ; il peut lui arriver d'agir par curiosité, et de jouer, mais dans un jeu fonctionnel ; chez les hommes beaucoup de conduites obéissent, directement ou indirectement, aux besoins vitaux, mais il en est qui acquièrent une valeur indépendamment de ces derniers, et qui secrètent un but autonome — la connaissance de la vérité, la fabrication du beau, par exemple. — L'animal ne construit pas d'instruments ; s'il transforme la nature c'est sans en construire le projet ; l'homme vit de la masse des instruments qu'il conserve et accumule, qui changent ses désirs, qui constituent un monde second. Les animaux agissent selon des habitudes spécifiques, avec peu de variations individuelles ; leur évolution, due à des mutations ou à des variations dans le milieu, n'est pas une histoire signifiée ; les diversités individuelles sont chez les hommes plus importantes, liées à la pluralité et aux conflits des institutions où ils vivent, où ils se construisent une histoire personnelle associée à celle de leurs groupes d'appartenance, à celle de toute l'humanité. — Chez les animaux, les relations entre individus se font par signaux, dans des communications rigides ; les communications humaines se servent de signes qu'elles recréent sans cesse, et qui instituent une représentation du monde.

C'est l'idée de construction qui domine la conception meyersonnienne de l'acte, et c'est l'idée d'œuvre. Prendre au sérieux cette évidence que le psychisme humain se développe dans et par les œuvres, c'est s'orienter vers une psychologie d'un type nouveau. Avant d'examiner en quoi elle permet de renouveler les problèmes de la genèse et de la fonction de la conscience, on évoquera les ruptures qu'elle introduit.

Elle s'oppose à la conception selon laquelle les conduites opèrent l'adaptation de l'organisme aux changements du milieu, à l'idée qu'elles sont assimilation des situations nouvelles à des schémas préexistants, et accommodation de ceux-ci aux résistances du réel (Piaget) : les œuvres ont pour caractère de détourner les activités humaines, pendant au moins le temps de leur construction, mais, aussi, totalement, quand le sujet n'existe que pour elles, de la satisfaction de besoins préétablis. Elles ouvrent l'accès à des fins nouvelles, pour lesquelles on peut mourir, parce que le sujet existe en s'identifiant à elles.

La rupture n'est pas moins nette avec les psychologies de l'ego, avec la notion d'un individu constitué en sujet, doté de structures organisatrices des conduites, que ces organisateurs soient d'origine biologique, sociale ou spirituelle. Facultés ou fonctions, aucune des activités qu'on leur rapporte — perception, mémoire, langage, intelligence — n'existe chez les hommes en dehors des œuvres et des pratiques qui leur sont afférentes. La perception dépend chez eux des objets et de l'espace qu'ils fabriquent ; la mémoire des récits, des écritures, des monuments ; — les intelligences de l'instrument, du dialogue, du nombre, du corps des savoirs constitués ; — les motivations et les décisions des valeurs instituées par les groupes et les conflits qui s'élèvent entre eux. Il ne suffit pas de dire que les comportements observables ont, à côté de déterminants physiologiques, des déterminants sociaux, de noter les variations de ces comportements selon les sociétés ; on doit saisir qu'en eux agissent les œuvres : elles ne sont pas en dehors du sujet comme un milieu, elles sont *en lui*, comme un donné conflictuel, engagé dans une histoire, origine des problèmes qu'il a pour tâche d'affronter. Elles sont un aspect essentiel du passage de l'individu organique au sujet psychologique.

Les œuvres sont l'inconscient, social et historique, qui agit pour organiser les conduites. Inconscient objectif si l'on veut, mais auquel l'individu peut accéder, dont il peut dévoiler quelques aspects, au cours de son histoire, dans les relations qu'il entretient avec les autres. C'est à bon droit que l'on considère que les communications sous leurs diverses formes — signification, interpellation, ordre et interdit, question et explication... — sont le creuset où la subjectivité se constitue comme une activité de « placer sous » le regard l'acte, le vécu propres : le dialogue est le lieu où le je se découvre au travers de l'autre auquel il s'identifie et s'oppose¹⁰. Mais les communications passent par la médiation des œuvres, qui en sont l'occasion, l'instrument, l'objectif. Les échanges dans le triangle :

je — autres, échanges de types très différents selon les domaines
 \ /
 œuvres

10. Cf. en ce sens Monique PIÑOL-DOURIEZ, *Expérience individualante et émergence des représentations*, thèse d'État, Aix-en-Provence, 1982.

d'œuvres et de relations interpersonnelles, apparaissent comme le véritable objet de la psychologie.

Nous voudrions analyser l'intervention de ces échanges dans le développement de la « prise de conscience » : dans les mutations successives des actes conscients.

II. — LE PROGRÈS DES ACTIVITÉS CONSCIENTES CHEZ L'ENFANT

On peut définir les niveaux des activités conscientes à partir des modalités des *coordinations* et des *intégrations* d'expériences qu'ils effectuent : Piaget a souligné cet aspect, qui est surtout apparent dans les représentations, mais il y a des coordinations qui s'effectuent par conditionnement, hors des prises de conscience, et c'est un problème de savoir ce qui est à l'origine des coordinations conscientes. On peut alors penser à souligner l'activité de signification présente en toute activité consciente : elle pose une valeur, elle apparaît liée à un ébranlement des structures subjectives face à un changement, elle est tension, positive ou négative, directe ou médiatisée, vers cette valeur. On peut aussi caractériser les niveaux d'activité consciente par les opérations de recherche et de questionnement qu'ils mettent en jeu : car, plus nettement à partir de certains niveaux, l'acte conscient est lié à une hésitation, à une sorte d'interrogation, qui appelle choix et décision. On peut enfin référer les actes conscients à leur fonction d'inscription du sujet dans le temps, aux attitudes temporelles qui les sous-tendent, aux horizons temporels qu'ils révèlent.

La psychologie de l'enfant permet de se donner un premier aperçu sur ces caractéristiques.

Dans les premiers mois de la vie, les conduites et les activités conscientes ignorent le caractère construit du monde auquel l'enfant réagit. Ses réactions manifestent des structures qu'on peut référer à l'hérédité : sourire en présence d'objets privilégiés comme le haut du visage, déploiement d'émotions en présence de stimulus spécifiques, activités sensori-motrices de vision ou de préhension, écho-praxies primitives...

Il s'agit de réponses ponctuelles, d'origine proprio, intéro ou

extéroceptives, à tonalité émotionnelle. Les émotions constituent, au sein de ces réponses, leur caractère conscient : ébranlement organique à l'occasion d'un changement dans le milieu ou dans l'organisme, elles lui répondent sans l'objectiver¹¹. L'enfant passe d'un ébranlement à l'autre. S'il y a tension vers un objet, c'est sans visée intentionnelle : fixation fugitive, vite dissoute par d'autres activités.

L'entrée dans le monde des œuvres intervient au cours d'une série d'étapes, au cours desquelles les activités de conscience sont restructurées. Elle se fait, dans tous les cas, avec la participation d'un autre.

1) On peut appeler *pré-objets*, après trois mois surtout, les complexes de stimulus, en relation avec les besoins et la motricité de l'enfant : le sein, le biberon, l'objet à sucer, ou à saisir, un son, une gestalt, une vocalise propre... Ils sont souvent l'occasion de processus de conditionnement (un bruit de pas annonce l'adulte), et de réactions circulaires. Mais certains d'entre eux sont présentés à l'enfant, dans une monstration qui constitue une première forme de *situation* face à l'objet valorisé par sa relation à autrui. Celui-ci est alors fixé en tant que trait d'union avec autrui, dans une attention, ou co-attention, qui l'extrait des exercices sensori-moteurs où il était immergé.

2) L'œuvre humaine vient dans une structure de relations spatiales et temporelles : relations entre ses éléments, relations avec d'autres « choses ». Le hochet comporte une poignée et une boule, l'une peut être saisie, sucée avant l'autre ; le hochet tombe à droite, à gauche, derrière l'enfant. Les explorations de ces ordres, ordonnances de place, sont d'abord, de cinq à huit mois, arbitraires, foisonnantes, mal dirigées, sans intention directrice — déterminées essentiellement par des conditionnements et des réactions circulaires, par désir de se donner et d'éprouver des plaisirs sensoriels, kinesthésiques — encore asociaux, même si ces exercices s'exaltent de se jouer à plusieurs. Il reste que dans cette étape les

11. H. WALLON voit dans les émotions la première forme des réactions conscientes ; elles sont le creuset des élaborations mentales du fait de leur fonction de relation interpersonnelle (*Les origines du caractère*, p. 74). Il y a une racine émotionnelle à toutes les activités conscientes.

explorations de ces rapports de propriété dans l'espace — si on agite le hochet il tinte, en secouant le lit on fait tomber l'objet placé sur le toit, par une torsion du corps on retrouve le hochet tombé derrière la tête — tout en étant d'un niveau préhumain constituent la découverte d'ordres divers, sans qu'il y en ait la maîtrise (la production dirigée).

La conscience reste de type émotionnel : elle survient d'un étonnement provoqué par la succession imprévue des sensations et des mouvements. Mais c'est par une tension, par une recherche au hasard, par des essais que l'enfant obtient cette succession, le renouvellement de points de vue et de contacts ; il se surprend des changements qu'il initie — selon la structure complexe des objets — œuvres qu'il explore, des espaces où ils sont disposés, sans qu'il objective cette structure : l'œuvre agit sur l'enfant mais il ne l'appréhende qu'au travers de ses effets,

3) Mais les œuvres aussi sont des outils — et ne sont utilisables qu'en contrôlant l'ordre d'intervention des réactions, le mode d'emploi. Cette conquête — qui commence au neuvième mois — marque l'avènement d'une nouvelle activité consciente : celle de la relation entre un ordre dans l'environnement (cf. 2) et l'ordre dynamique qui a été *institué* par le fabricant. Cette relation n'est pas découverte par l'enfant selon des processus individuels — par la seule voie d'apprentissages sensori-moteurs tels que les présentent empiristes ou constructivistes — elle ne peut advenir que sur le fondement de relations interpersonnelles — à propos du monde des œuvres. Ces relations présentent cinq caractères principaux :

a) Elles sont des démonstrations, qui décomposent les divers mouvements à effectuer, l'ordre à suivre ; l'enfant commence par les enchaînements les plus simples, et ne peut passer à d'autres qu'après avoir maîtrisé ceux-ci ;

b) Elles provoquent la mutation des imitations en écho en imitations intentionnelles, par le canal des réactions circulaires interpersonnelles, où l'enfant imité par autrui l'imité à son tour : il apprend ainsi à différencier ses mouvements (à distinguer « au revoir » de « bravo ») ;

c) Elles développent l'attention à la communication verbale d'autrui, avec ses termes distincts correspondants aux divers

moments de l'acte, aux éléments de la structure totale (dénomination de l'objet visé, de l'instrument pour l'attirer, du geste à exécuter, et toutes les analyses verbales du milieu) ;

d) En liaison avec l'imitation et avec la représentation verbale des relations, fournies par autrui, l'enfant en vient à reproduire des scènes antérieures, ce sont les simulacres — enchaînement d'actes propres, ou d'actes d'autrui, par lequel l'enfant signifie à son tour un vécu personnel : son geste n'est plus alors tourné vers l'obtention d'un objet, il est communication d'un vécu ;

e) Ces relations instrumentales et de communication introduisent un dédoublement dans la subjectivité en formation : au lieu du seul désir du terme — un objet — elles favorisent le désir du moyen, l'attention à l'instrument, au geste-simulacre, à l'attention que lui apporte autrui, à la conformité du geste propre à celui qui est imité. Ce sont les préludes de l'instance de contrôle sur soi qui fonctionne dans toute identification.

Du point de vue de la production de conscience, ces conquêtes, du neuvième au quinzième mois, manifestent la coordination de deux visées — celle du moyen, celle de la fin, la subordination réciproque de l'une à l'autre, l'attention à la correspondance entre le mouvement d'autrui et le sien propre. Mais comment se produit cette coordination ?

Piaget insiste sur le rôle de l'assimilation entre schèmes primitivement indépendants : il marque par là son opposition aux modèles béhavioristes qui insistent plutôt sur l'accommodation des schèmes au réel en fonction de leurs résultats, et il a comme idée directrice le parallélisme entre les implications logiques et les opérations de l'intelligence pratique¹². Piaget nous semble sous-estimer dans le développement de celle-ci les incitations des opérateurs et des œuvres, ainsi que celui du langage.

C'est sur les communications parlées durant la première année que met l'accent un courant de la psychologie contemporaine, qui veut trouver l'origine de la représentation dans la compréhension du langage¹³ : dans les attitudes de désignation différenciatrice par

12. *La construction du réel chez l'enfant*, p. 353-394 ; *La prise de conscience*, p. 276-278 ; *Réussir et comprendre*, p. 237-242.

13. Théories analysées par M. Douriez-Piñol, *op. cit.*

les dénominations, de questionnement, de réponse. Et il est vrai que les activités d'exploration pratique du réel ne seraient pas possibles sans les démonstrations d'instrumentation, les incitations à trouver le moyen des fins qui émanent du milieu adulte. — Mais la compréhension du langage et les communications en général ne prennent de signification que dans le milieu d'artifices où elles interviennent. C'est parce que l'enfant s'intéresse aux structures de ces dernières qu'il est attentif aux signifiants que les adultes leur font correspondre. Et sans doute ces structures sont-elles plus que transcrites : soulignées, *re-présentées*, dans le langage adulte. Sans doute aussi l'intérêt aux paroles de la personne à laquelle il est attaché et s'identifie contribue-t-il à le rendre attentif aux articulations des œuvres qui lui sont présentées : le langage effectue une objectivation par la *saisie à deux* des objets et de leurs différences, de leurs structures : ils en viennent à exister en dehors des exercices moteurs de l'enfant. — Mais c'est reconnaître que ce qui agit sur ce dernier, ce n'est pas seulement l'autre, l'interlocuteur, c'est, par la médiation de ce dernier, l'ordre des œuvres et des institutions où elles se situent, c'est la langue, c'est l'histoire des œuvres et de la langue en interdépendance.

L'acte de conscience qui intervient dans les explorations de neuf à dix-huit mois effectue une transformation importante par rapport aux activités conscientes de l'étape antérieure. En celles-ci l'enfant surpris par l'effet de son acte se le redonne, en une circularité répétitive. A l'étape actuelle, les complexes articulés (objectif-icelle ; objet-écran ; contenu-contenant) suscitent le déplacement de conscience d'un terme vers l'autre, dans des va-et-vient de plus en plus complexes : dans une attente de la fin à partir du moyen, d'un enchaînement de moyens vers une fin. Il en résulte le contrôle d'un désir — celui du moyen — par un autre — celui de la fin —, et *vice-versa*, avec la différenciation des moyens (ficelle et bâton, etc.). Les conditionnements interviennent dans ces différenciations : ils ne peuvent le faire qu'à la suite de prises de conscience. Et surtout ces explorations se font selon les commentaires de l'adulte, qui accentuent la conscience différenciatrice, en liant à chaque caractéristique du milieu d'œuvres et des opérations des signifiants différents.

Les progrès sur l'étape précédente s'évaluent mieux si on prend en compte les attitudes temporelles de ces activités de plus en plus complexes : elles introduisent l'*intention*. Ainsi dans les « faire exprès » : l'enfant rejette sans cesse l'objet qu'on ramasse et qu'on lui donne. Ici pointe la fonction *expérience*, au-delà de « l'essai » inintentionnel des réactions circulaires : « L'homme est un animal qui fait des expériences, c'est-à-dire qui observe les effets de ses comportements, qui constamment pose des questions à son milieu matériel et social, et tient compte des réponses de ces milieux »¹⁴. Rudimentaires sont les expériences dans les faire exprès, mais elles témoignent bien de cette ouverture de l'acte sur ses conséquences, germe, lointain, du projet.

3) L'acte de la conscience signifiante se développe simultanément sur les deux dimensions du langage et de l'imaginaire au cours de la deuxième année. Entre elles deux, il y a quelque chose de commun : signe linguistique et symbole de fiction sont des substituts, tous deux n'existent que de leur signification, dont ils dépendent, mais aussi qu'ils construisent en lui donnant un support. Mais les processus de la signification diffèrent. Dans le langage la représentation du réel se fait à l'aide d'un signifiant arbitraire prélevé par l'enfant, par *imitation* des adultes, dans leurs énoncés, en fonction des différences qui existent entre des référents. Dans le cas des fictions, le signifiant semble créé par l'enfant lui-même pour indiquer le rapport analogique qu'il désire découvrir entre deux ordres de réalité : l'enfant est à la poupée ce que la mère est à l'enfant, les phares de l'auto figurent les lunettes d'un adulte...

Les rapports de la signification consciente aux œuvres ont été sous-estimés. Dans le cas du langage, les signes, pour si arbitraires qu'ils soient d'un point de vue formel par rapport au référent, sont institués dans la civilisation en fonction des problèmes que posent aux hommes les structures du réel. Bien qu'il ne se limite pas à cela — il a une fonction de créativité qui lui est propre — le langage est approché par l'enfant en fonction des problèmes que lui posent les articulations entre les œuvres (ou entre les parties de l'une

14. I. MEYERSON, Comportement, travail, expérience, œuvre, *Année psychologique*, 1950, volume jubilaire à H. PIÉRON, 1950, p. 80.

d'elles), telles que les adultes les utilisent. La construction du langage est chez lui corrélative de la découverte des fonctions des « ustensiles », du contrôle à exercer sur sa motricité pour les maîtriser.

Dans cette exploration des règles instituées — toujours en coaction, actuelle ou récente — l'enfant apprend à se corriger lui-même, à anticiper la distinction du mouvement convenable et de celui qui ne l'est pas, à dire *ne... pas : il ne faut pas*. Et en même temps il apprend à refuser ce qui ne lui paraît pas convenir à son personnage.

Car les œuvres ne sont pas seulement porteuses des règles d'utilisation, elles fournissent à l'enfant le sentiment d'une libération progressive à l'égard de ses dépendances : le désir de les surmonter est pour beaucoup dans l'avènement d'un sentiment de pouvoir personnel, qui se traduit dans les *non* de refus, lesquels signifient : « Je suis par moi-même, je refuse ma dépendance » : l'enfant, devenant sujet, dans « cette production d'actes orientés, s'appréhende de plus en plus comme source d'actes : la notion d'être cause, la conscience du rôle d'agent, la notion d'agent individuel... »¹⁵ sont en formation. Ce n'est possible qu'en raison du monde d'œuvres et de l'insistance des opérateurs auxquels il s'identifie.

Cette attitude est aussi un des déterminants de l'imaginaire.

On propose pour rendre compte de son extraordinaire foisonnement la structure ambiguë des relations interpersonnelles, le complexe d'identification-séparation qu'elles développent chez l'enfant, on insiste sur les problèmes que lui posent les aspects sexuels de ces relations, dont les identifications à la mère, au père ou à leurs substituts seraient un indicateur. On doit préciser : dans la création de la relation analogique, l'enfant introjette une activité d'autrui, soit directement (celle de sa mère à son égard quand il joue avec la poupée), soit indirectement (quand il fait jouer les rôles d'un adulte par un personnage fictif). Il ne s'agit pas de simple imitation — l'enfant ne vise pas la reproduction de l'acte d'autrui pour lui-même. Il vise à sortir des angoisses engendrées par son infériorité, par son incapacité à être autonome. Il ne cherche pas le dépasse-

15. I. MEYERSON, Problèmes d'histoire psychologique des œuvres, *Hommage à Lucien Febvre*, 1954, p. 215.

ment de sa condition de façon réaliste : il le réalise « pour rire », en laissant coexister en lui le désir de dépendance et le désir de s'en délivrer. La fiction est l'opération qui concilie ces deux aspirations contradictoires.

Elle apparaît comme une des formes essentielles de la situation du sujet en face de l'univers des œuvres et des opérations de travail qui les réalise, en même temps qu'elle obéit aux sentiments des adultes pour l'enfant. Ce deuxième aspect est le plus apparent, et il a été le plus souvent relevé : l'attachement-passion de la mère pour l'enfant se trouve reflété en celui-ci, comme le sont le ressentiment plus ou moins ouvert, la jalousie plus ou moins cachée, que le père ou la mère éprouvent à l'égard du petit tiers, leur rival. Ces sentiments sont à l'œuvre dans les fictions, ils en sont le moteur conflictuel. Mais au-delà de cette dynamique interpersonnelle intervient chez l'enfant la perception des pouvoirs de l'adulte, et ce sont eux qu'il joue, son travail — lorsqu'il construit des maisons, fait rouler les autos..., sa puissance — lorsqu'il imagine des êtres fabuleux, surhommes qui lui permettent de surmonter ses infériorités. A bien regarder le devenir des jeux au cours de l'enfance, on les voit obéir à l'idéologie de puissance sur le monde : l'enfant reconnaît en l'homme auquel il s'identifie qu'il « est travail, qu'il est œuvre, qu'il est suite d'œuvres »¹⁶, et nous dit son désir d'accéder à ce statut de créateur.

L'acte imaginaire constitue un progrès de conscience essentiel. *Il est création d'analogie.* Il re-présente un modèle, non plus passivement, comme dans la répétition du mouvement d'autrui, mais en imposant à des situations différentes de signifier la situation qu'il vise : un rocher, une chaise peuvent *valoir* comme lion et comme auto l'instant d'après. Il s'agit d'une imposition de ressemblance. Acte créateur : aux activités d'exploration, aux jeux fonctionnels succède la production de symboles : un objet est échangé pour un autre, en *vaut* un autre, non par confusion, mais en fonction d'un désir de dépassement qui cherche à retrouver l'objet fascinant dans des représentants découverts par le sujet lui-même : travail sur le subjectif.

16. I. MEYERSON, *L'entrée dans l'humain*, p. 187-188.

Sans doute cette libération par l'imaginaire débouche-t-elle sur le syncrétisme, et il faudra l'éducation à l'autocritique pour que soit surmontée l'absurdité des symbolisations de fiction. Les analogies qu'elles instaurent ne sont admises que passagèrement par les adultes, elles ne tiennent pas face aux savoirs que véhiculent leurs classifications et leurs explications, qui circonscrivent l'imaginaire et le disciplinent, permettant l'avènement des opérations — au sens piagétien — et l'accès à la pensée logique.

Certes, l'enfant ne découvre pas les emboitements des classes et les conditions des phénomènes par la seule transmission des savoirs, pas plus qu'il ne les apprend dans une lecture du réel. Il faut au contraire qu'il objective les contradictions où l'introduisent ses imaginaires, et qu'il le fasse activement, dans les dialogues avec les adultes, révélateurs d'un décalage entre l'ordre qu'il imagine et l'ordre réel. Mais les adultes ne remplissent leur fonction d'éducateurs à la logique que dans la mesure où celle-ci est inhérente aux œuvres dans lesquelles ils vivent — œuvres techniques et œuvres cognitives greffées sur celles-ci : elles sont les cadres sociaux de la pensée, et leur évolution transforme les méthodes de l'intelligence critique — comme le montre assez la psychologie comparée et historique.

On peut résumer l'apport des œuvres à la construction des actes de conscience chez l'enfant en rappelant les questionnements qu'elles proposent :

- sur l'articulation des éléments de l'instrument, sur l'adaptation des mouvements à cette articulation : ce sont les étonnements, les essais, les régulations conscientes du geste ;
- sur la relation de ces éléments avec les signifiants : ce sont les questions, implicites puis explicites, sur les différences : questions de dénomination, de qualification, demande sur les actes corrects, négation des assimilations erronées ;
- sur les pouvoirs des adultes comparés à ceux de l'enfant, sur les motivations de l'adulte : inquiétude des pourquoi de trois à quatre ans ;
- sur l'enchaînement des événements, les mécanismes des fabrications ;
- sur l'insuffisance des assimilations analogiques que lui proposent ses fictions, en face des pratiques et des savoirs des adultes.

Ces premières influences des œuvres sont cachées. Elles ne peuvent s'exercer qu'en fonction des progrès de la maturation et au travers des actes éducatifs ; chaque conquête en permet une autre : c'est dans ces facteurs qu'on voit l'origine des progrès des activités conscientes, qui exigent en effet un développement, physiologique, des communications, des apprentissages. Derrière eux se tient le monde des œuvres, régulateur des entreprises des adultes à l'égard de l'enfant comme des explorations de celui-ci.

*
* *

Il n'en va guère autrement quand il s'agit d'expliquer les prises de conscience chez les adultes. Nous retiendrons deux exemples : la création consciente de l'artiste, la position des valeurs sociales, toutes deux liées à la conscience de l'identité de soi. Il existe bien d'autres types de consciencisation, dont il convient d'analyser la relation aux œuvres.

III. — LA CRÉATION CHEZ L'ARTISTE

Quand Delacroix réfléchit à son activité constructive, il remarque qu'il part « d'une idée première, le croquis, qui est en quelque sorte l'œuf ou l'embryon de l'idée... Il contient tout, mais il faut dégager ce tout, qui n'est autre que la réunion de chaque partie ». Les détails y sont subordonnés à l'intention essentielle : la difficulté de la création sera de ne pas se laisser capter par le travail des parties, d'éviter entassement et bigarrure, de garder la conscience de l'idée créatrice dans l'ordonnance des détails indispensables, au prix de sacrifices, conscients eux aussi (*Journal*, 23, 28 avril 1854).

Mais d'où vient cette idée directrice ? Que le peintre l'extrait de la nature qu'il observe, ou qu'il la compose en apparence de lui-même, c'est toujours dans une longue recherche sur les œuvres de ses prédécesseurs qu'il la met à jour : c'est dans cette recherche qu'il élabore son idée, et son idéologie, du beau. Chez Delacroix, son analyse critique des œuvres permet de saisir comment les

peintres qu'il observe le guident vers un sentiment esthétique qui fait corps avec sa facture. On évoquera deux extraits du *Journal*. Le 10 août 1850, rencontre de l'*Élévation en croix* de Rubens : « émotion excessive », mais aussi analyse technique, souvent critique, à la lumière des pratiques de Delacroix lui-même, qui débouche sur une « impression gigantesque ». Sentiment du sublime dont il se souvient le 20 octobre 1853, et dont il s'étonne. Les raisons qu'il invoque pour en rendre compte sont tirées d'autres œuvres, des Italiens, de Gros, de Géricault ; elles tournent autour de l'idéal classique de « l'achèvement et du coordonnement de toutes les parties », et de la conviction que plus que les autres arts la peinture donne cet ordre dans une intention unique.

Pourtant ces raisons ne suffisent pas à Delacroix : « Mystère curieux que celui de ces impressions produites par les arts sur des organisations sensibles. » Il essaye de le percer en évoquant la projection sur les œuvres admirées « *des sentiments qui sont les miens* ». Pour que le tableau fasse une telle impression, il faut qu'il soit un pont « sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe ». Il est « un signe visible ».

Signe en effet, pas seulement des scènes, des compositions, des couleurs et des formes qu'il donne à voir, mais des significations beaucoup plus vastes, d'un monde d'œuvres qui déborde largement le « référent » désigné, ce monde de l'histoire où le sujet — le contemplateur, le peintre, mais aussi l'homme Delacroix, avec ses admirations, ses joies, sa misanthropie, ses doutes et sa foi — cherche à donner un sens à ses actes. « Le signe est substitut. Il signifie toujours de larges ensembles de significations, renvoie à ces significations, résume une expérience. Il est toujours plus que lui-même »¹⁷.

La création artistique — et sous d'autres formes sans doute toutes les créations — survient de la rencontre par un sujet d'une pluralité de séries d'histoires ; s'il s'agit de la peinture, il y a la série des œuvres picturales, mais il y a aussi les séries des autres

17. I. MEYERSON, L'entrée dans l'humain, *loc. cit.*, p. 190. Meyerson dit aussi : « Le signe construit la pensée. Il n'est pas pure expression d'une réalité mentale préalable. Il appelle et aide à élaborer un contenu mental nouveau. » Il en est ainsi du tableau de Rubens, qui interroge Delacroix et le guide vers des révisions de sa peinture.

arts, et les séries techniques, sociales, idéologiques. Entre ces classes spécifiques, « il y a des convergences et des actions réciproques ; il y a aussi, à tout moment, transposition du commun en spécifique : l'artiste, le savant sont, comme le réalisateur social, hommes de leur temps ; ils incarnent en œuvres spécifiques, d'art ou de science, ce qui dans les faits, sentiments et pensées d'une époque peut être ainsi transmué »¹⁸.

Si on remarque que toutes les conduites humaines participent, de près ou de loin, de ce caractère d'invention des créations reconnues comme telles, on peut admettre qu'elles ne seront expliquées que si on considère, et leur appartenance à une série déterminée qui leur confère une forme, et la rencontre en elles, *par l'histoire du sujet*, d'une pluralité de séries en apparence extérieures à elles. C'est le croisement des œuvres — au sens large du terme — tel croisement singulier, qui est un déterminant profond, et caché, d'une insatisfaction à l'égard des conduites établies, de la conscience de leur insuffisance pour faire front à la nouveauté des situations, de la conscience des moyens à mettre en jeu.

Se dégageant de toute une vie, un ébranlement, chargé d'émotions, s'élève de la rencontre d'une situation (telle l'*Élévation*) : il contribue à découvrir les aspects nouveaux du réel et les actes qui les inscriront en une œuvre : œuvre-signé, que les autres pourront s'approprier à leur tour, instrument de nouvelles découvertes.

IV. — L'ENGAGEMENT SOCIAL

La prise de conscience d'une valeur sociale nous informe plus clairement sur l'origine de cet ébranlement incitateur de recherche.

Soit l'exemple de paysans amenés à abandonner la production individuelle pour la production coopérative. Les entretiens avec eux¹⁹ révèlent que l'affirmation de la valeur de celle-ci résulte de la perception qu'ils ont non seulement de la crise de la petite propriété

18. I. MEYERSON, *ibid.*, p. 189.

19. Recueillis par M. LAPEYRE (L'enjeu de la biographie : destin, drame, histoire, in *Psychologie et éducation*, 1981, n° 1, p. 37-71), et par B. BAUBION-BROYE, *Engagements coopératifs et transformations rurales*, thèse d'État ronéotypée, 1982.

rurale, mais de conflits vécus avant d'être représentés entre les idéologies qui les atteignent.

Tel ce paysan du Larzac : par identification à son père petit propriétaire, il conçoit un idéal d'accomplissement de soi par l'indépendance. Mais la société rurale qui lui a communiqué cet imaginaire social est en crise : il lui est offert de devenir ouvrier à la ville. Son projet d'indépendance dans le travail lui fait refuser cette solution : il travaillera toujours plus pour s'approprier les terres qui lui permettent d'accroître son revenu. La crise, la concurrence rendent ses efforts inutiles : il lui faut se tourner vers l'association coopérative, où il perd de son indépendance économique, mais sauvegarde sa vocation de paysan.

Une interprétation mécaniste mettrait l'accent sur les contraintes sociales, soulignerait que l'individu « obéit » aux sollicitations de son milieu. Et il est vrai que la crise économique et sociale mène le jeu, globalement. Mais l'entretien révèle la surdétermination des refus de ce cultivateur. S'il refuse l'exode rural, c'est sans doute par attachement à la société rurale traditionnelle, mais c'est aussi par répugnance à l'égard de la société urbaine, à sa vie harcelante, par révolte contre le capitalisme industriel qui l'exploite ; c'est parce qu'il y a en lui un désir d'ascension sociale, qu'il ne croit pas pouvoir satisfaire à la ville par suite des carences de son instruction. S'il se tourne vers la coopération, c'est parce qu'il a eu des expériences de travail en commun, qu'il a connu des paysans qui sont passés par des expériences syndicales, qu'il souffre, sans le dire, de la solitude dans sa ferme...

Il n'y a pas de déterminisme unilinéaire des conduites sociales, parce que chaque individu est simultanément lancé dans plusieurs séries d'activités correspondant aux séries d'œuvres où il est introduit. Chacune a une finalité, une temporalité. « Chacune a son contenu propre, sa matière, ses conditions techniques de production, ses codes formels, ses règles »²⁰. Chaque individu, aussi, est attaché à des expériences qui se sont succédé au cours de sa vie — celles de son enfance dans sa famille et celles de sa vie scolaire, celles de

20. I. MEYERSON, Discontinuités et cheminements autonomes dans l'histoire de l'esprit, *Journal de Psychologie*, 1948, n° 3, p. 281.

son travail et celles de ses lectures, ou de ses activités culturelles... Chacune de ses vies est prolongée de rêveries de soi, actuelles ou étouffées, reliquat des identifications multiples assumées. Il peut feindre d'ignorer les divisions qui résultent des partages de son temps, chercher des compromis. Il ne peut leur échapper : il est toujours sur le point d'hésiter entre ses désirs, entre la valeur positive des fins qu'il se donne et la valeur souvent négative des moyens qu'il doit utiliser pour les atteindre : *entre des identités multiples*.

Les déterminismes sociaux n'agissent qu'au travers de ces hésitations, dans la mesure même où elles sont le terrain de prises de conscience nouvelles, de découvertes, dont on voit le cheminement et le résultat :

- les œuvres sont là, au départ, legs d'une histoire où se sont constituées les séries distinctes, chacune avec ses instruments et ses contraintes :
- le sujet est là, avec son histoire singulière d'expériences, de relations interpersonnelles, d'identifications (en grande partie inconscientes) qui l'ont fait participer de façon inégale aux œuvres qui existent dans sa société ; au cours de ces accumulations, il a constitué des aptitudes, des désirs, des représentations qu'il partage avec les personnes qui l'entourent ;
- lorsqu'il est en mesure d'accéder à de nouveaux types d'œuvres, ou lorsqu'il se produit des bouleversements en celles-ci et dans les institutions qui les sous-tendent, des questionnements surgissent, avec la conscience qu'il lui appartient de *se déterminer*, de survaloriser certains engagements au dépens des autres ;
- il lui appartient de construire un projet. Plus exactement d'extraire des images de l'homme que sa société lui propose, celles dont il croit qu'elles annuleront les souffrances ou les angoisses de son passé, qu'elles exalteront les aptitudes qu'il a acquises, qu'elles satisferont les attentes qu'il n'a pu satisfaire. Cet imaginaire de soi est tributaire des idéologies dominantes ? Certes. Et de plus il a des contours indécis, il escompte des circonstances qu'elles vont le préciser. Il s'agit d'une représentation ambiguë, où les traits des personnages-guides se définissent au travers d'identifications cumulées, de façon syncrétique.

Mais, plus ou moins confuse, c'est cette conscience d'un moi à venir, ancrée dans une mémoire sélective qui valorise certaines expériences de soi, qui est le déterminant psychologique des actes : « L'homme est pensée de l'avenir »²¹. Une pensée qui juge de la valeur des œuvres passées, les reprend en fonction des problèmes que font surgir leurs contradictions, critique les images incompatibles avec les découvertes nouvelles, en invente d'autres, plus intégratives.

V. — CONCLUSION

Quelques remarques pour conclure :

1. *Concernant l'origine des activités conscientes.* — Il y a, entre les *prises de conscience* suscitées par les besoins, la déception des « attentes » biologiques, et les *actes de conscience* liés aux œuvres, une différence essentielle. Dans les premières, la découverte du stimulus s'opère en fonction des structures organiques, au cours d'un ébranlement émotionnel affecté d'un coefficient de douleur, de plaisir, de peur, de désir : ainsi le stimulus spécifique des besoins nutritifs ou sexuels. Il y a bien signification : à partir d'une crise organique. Dans les *actes* de conscience — Delacroix comparant Rubens à Gros, à Mauzaisse — il y a un processus de signification complexe, dans lequel ne cessent de jouer des émotions, mais orchestrées pour ainsi dire par la recherche du projet d'œuvre qui est en même temps projet de subjectivation et de personnalisation. Devant l'*Élévation*, Delacroix est ému par les choix de Rubens dans la construction du tableau, mais cette émotion est interrogation : sur les techniques certes, mais aussi sur l'intention de Rubens, sur sa personne : « Il était imbu d'ouvrages sublimes : on ne peut pas dire qu'il imitait. Il avait ce coin-là, avec les autres en lui. Quelle différence avec les Carrache ! En pensant à eux, on voit qu'il n'imitait pas : il est toujours Rubens ! » (10 avril 1850). La conscience de l'œuvre, à ce niveau, consiste bien, comme le pense Piaget, en l'acte d'opérer des coordinations. Mais il faut voir ce qui génère

21. I. MEYERSON, L'entrée dans l'humain, *ibid.*, p. 192.

cette recherche : une interrogation sur le sujet-personne *Delacroix*. Comme Rubens porte *en lui* les créateurs « sublimes » qui l'inspirent, Delacroix porte en lui Rubens, pour le faire « parler » avec les autres créateurs que Delacroix porte en lui. *Dialogue : questionnement sur soi*.

Ou plutôt : questionnement sur les relations à établir entre les pratiques du peintre et l'image de soi que le sujet cherche à définir à partir du champ immense de ses relations avec les autres (Delacroix va à la recherche des hommes), avec la nature, avec « le chant diamanté du rossignol » (27 avril 1854)... L'œuvre est l'occasion *d'incarner*, par un travail sur une matière et sur soi, des significations qui se créent, qui se révèlent progressivement dans la construction d'une forme, d'une œuvre en train de devenir signe : signe du projet de soi de son créateur, signe qui sera repris, compris ou méconnu par d'autres, pour à partir de lui *chercher* des significations nouvelles²².

La prise de conscience de l'animal lui est imposée par une rupture dans l'homéostasie de son organisme. L'acte de conscience humain est construit à partir de la question : *qui puis-je être ?* Cette question surgit de l'insatisfaction de soi que fait naître la comparaison avec d'autres personnes, traduisons : de l'insatisfaction à l'égard de mon travail, de mes œuvres, de mes relations aux hommes, du sentiment des possibles que les hommes et leurs œuvres m'offrent, et que je ne sais pas découvrir, comme la satisfaction d'avoir découvert ce qu'ils ne savent pas.

2. *Subjectivité et conscience*. — Parler de « prise » c'est admettre l'existence d'une conscience constituée en subjectivité, qui capte par intuition des aspects du réel, ou des relations entre eux. La notion d'intuition renvoie depuis Platon à l'image d'une vision, d'une réception. Parler d'acte, c'est souligner qu'il s'agit d'une *construction*, et de la représentation, et des structures de la subjectivité. Les actes de conscience humains se caractérisent par une prise d'initiative croissante dans cette construction.

Les animaux supérieurs savent « régler leurs efforts sur les effets de leurs actes » ; les anthropoïdes supérieurs les règlent sur des effets très indirects, et des effets nouveaux, imprévus : d'où leur

22. Cf. I. MEYERSON, *Entrée dans l'humain*, *op. cit.*, p. 187-190.

capacité à anticiper, à choisir entre les instruments, à effectuer des corrections courtes²³. Il y a plus chez l'enfant : le simulacre révèle chez lui, vers onze mois, la capacité d'introduire dans la conduite quelque chose qui annonce le souvenir d'une situation absente, qu'il vise à re-présenter (D. porte ses doigts à sa bouche dans l'attente d'une réprimande de sa mère, reproduisant une scène vécue *quelques jours avant*)²⁴. La prise de conscience découle d'une stimulation externe signifiée par rapport à un besoin ou à un acte lié de façon plus ou moins directe à ce besoin (atteindre une nourriture avec un bâton) ; l'acte de conscience dans le simulacre consiste à provoquer cette stimulation (pour soi, mais aussi pour autrui), en dehors d'un besoin, dans un dédoublement élémentaire (le moi de maintenant qui agit sur autrui, le moi passé), qui se traduit par le contrôle sur soi qu'exige la reproduction, l'imitation de l'acte ancien, qu'exige, aussi, l'interruption de l'automatisme (par exemple, de la succion des doigts : l'enfant la *joue* — et alors sa contention provoque son rire).

L'acte de conscience a son départ dans les communications interpersonnelles où l'enfant devient sujet en prenant l'initiative et le contrôle du dialogue. Mais le monde des œuvres lui fournit le champ où il va se développer. L'exemple du simulacre suggère une certaine interrogation de l'enfant sur son aptitude à provoquer la réponse d'autrui. Or les œuvres qu'il manipule s'offrent à lui comme des articulations énigmatiques, dont il doit déceler les structures au prix de combinaisons et de corrections incessantes des automatismes acquis. Les explorations de la première année visaient à *se faire surprendre* par les effets des actes propres, celles de la deuxième année, en grande partie structurées par les imitations, guidées par le langage, visent à *comprendre* les structures du milieu (et celles du corps propre), à les différencier, à constituer des classements pratiques.

L'initiative des actes de conscience se traduit par la conscience des pouvoirs subjectifs, par la passion d'être autonome, qui inter-

23. P. GUILLAUME, I. MEYERSON, Recherches sur l'usage de l'instrument chez les singes, *Journal de Psychologie*, 1930, n° 3-4 ; 1931, n° 7-8 ; 1934, n° 7-8 ; 1937, n° 5-8.

24. P. MALRIEU, *Les émotions et la personnalité de l'enfant*, p. 97.

vient aussi bien dans les oppositions à autrui que dans les fictions, où l'enfant signifie par l'être ou l'acte fictif une interrogation sur sa relation aux adultes et à la culture où ils l'introduisent. Le langage de son côté manifeste la même prise d'initiative consciente, le même contrôle du geste propre, et explicite en questions les incertitudes de l'enfant. Avec lui certes se manifeste la « conscience signitive », mais existerait-elle sans la découverte, dans le monde des œuvres, des relations obscures à élucider, à signifier ? Les œuvres portent en elles l'avènement du langage ; il les éclaire des relations que révèlent les métaphores.

3) *D'où quelques remarques d'épistémologie.* — Comment les psychologues pourraient-ils s'abstenir, comme le leur suggère Husserl (et Piaget en ce qui concerne les phénomènes conscients), de chercher les déterminants des actes de conscience ? Il ne suffit pas de dire qu'ils dépendent de processus neurologiques et plus largement organiques, ainsi que des influences sociales. Ils dépendent aussi de l'histoire des œuvres et de l'histoire des relations interpersonnelles. Mais la rencontre de ces deux histoires introduit un type de déterminisme nouveau : celui, pourrait-on dire, des *incertitudes sur le sens des actes*. C'est un caractère des œuvres d'offrir, par leur complexité, des voies multiples entre lesquelles il est impossible au sujet de ne pas hésiter. Comme il doit hésiter sur le sens caché des demandes et des offres des personnes, dont il apprend peu à peu à connaître les ambiguïtés, les ambivalences, résultats de leurs déchirements concernant leur être à venir. Il y a une relation entre ces deux structures d'ambivalence : les moyens à choisir pour réaliser l'œuvre signifiante de soi dépendent des modèles humains que le sujet peut choisir.

Le sujet voit, ou plutôt fait en sorte, que ses actes habituels s'opposent à d'autres possibles, riches de significations méconnues. Il est certain que ses rapports sociaux le conduisent vers cette hésitation. Mais il lui appartient de se déterminer par la conscience des valeurs de chacune des voies entre lesquelles il hésite.

Cette autodétermination, les psychologues du comportement ne la prennent pas en compte : leur explication se fait à partir d'un modèle cybernétique : un déséquilibre interne « donné » sensibilise aux aspects de l'environnement, suscite les actes qui permettront

de le supprimer. Or le déséquilibre humain n'est pas donné, il est construit par le sujet, c'est ce qui fait le caractère de drame et de pari des actes humains. Chacun d'eux *doit* être évalué en fonction de ce qu'il *peut* apporter au moi à venir, et aussi, le plus souvent, à ceux auxquels il est lié. Cette évaluation passe par une rétrospection de l'histoire personnelle, de l'histoire des autres, de l'histoire humaine : mais ce retour sur le passé ne peut en évaluer les apports qu'en les référant à un idéal qui n'est pas donné, qui n'existe qu'en un projet, en une esquisse toujours inachevée. Tel est le cercle — dramatique — des actes humains : ils exigent toujours un pari. Les structures constituées ne les déterminent que par la médiation du projet de leur restructuration. « D'une intention signifiante », comme le pense Husserl, mais il n'y a pas lieu, comme il le voulait, d'opérer l'époché : de renoncer à connaître les déterminismes de cette intention, les modalités de sa construction dans les échanges entre le sujet et ses milieux.

4) Il est équivalent d'avancer que les actes humains sont de signification, et de dire qu'ils instituent des temporalités multiples et originales. A chaque type d'acte de conscience correspond une situation définie dans le temps : autre dans l'exploration et dans l'imitation, dans la fiction et dans l'intelligence pratique, dans celle-ci et dans l'intelligence discursive. On vient de voir que la nature de pari des décisions est corrélative d'une survalorisation du futur par rapport au passé, du sens — peut-être illusoire — d'un temps de progrès. Mais ce caractère lui-même dépend de l'introduction du sujet dans une pluralité de séries d'œuvres, entre lesquelles il faut choisir, et pour cela les mettre en perspective par rapport à un terme futur.

PH. MALRIEU.

Université de Toulouse, Le Mirail.

RÉSUMÉ

Les structures des œuvres contribuent, dans le cadre des communications, à organiser les activités conscientes à partir des interrelations qui les caractérisent. On essaye de le montrer à propos des progrès dans les actes de conscience de l'enfant, qu'on peut relier aux structures d'objet, de finalité instrumentale, de relations ordonnées et signifiables, à maîtriser, à analyser selon le langage et les pratiques transmises par les adultes, jouées par l'enfant : toutes ces structures appellent des questionnements. Comme le font les œuvres choisies par le peintre, ou les conflits entre séries d'œuvres qui appellent le projet et la décision, dans un questionnement sur soi.