



HAL
open science

Les mèmes : sémiotique d'un objet de la culture numérique

Éric Bertin, Jean-Maxence Granier

► **To cite this version:**

Éric Bertin, Jean-Maxence Granier. Les mèmes : sémiotique d'un objet de la culture numérique. Sociabilités numériques, 2020, 978-2806-1-0542-4. <hal-04962736>

HAL Id: hal-04962736

<https://hal.science/hal-04962736v1>

Submitted on 23 Feb 2025

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.



HAL Authorization

Les mèmes : sémiotique d'un objet de la culture numérique

Erik Bertin & Jean-Maxence Granier

1. Introduction : de la transmission à la transformation

L'imaginaire de la communication de masse nous renseigne, à travers ses représentations, sur les profonds changements qu'il traverse. À la figure dominante du « martèlement publicitaire », instrument de puissance contrôlée, a succédé les différentes figures de l'épidémiologie¹ (le *buzz*, la viralité, la contagion, etc.). Cette vision épidémiologique de la communication, pour évocatrice qu'elle soit, n'aide guère à distinguer et à spécifier la nature et les modalités véritables de ces changements, masqués derrière une métaphore commode.

Le modèle publicitaire, modèle d'énonciation souverain et contrôlé, s'est fondé sur la répétition des mêmes occurrences de discours dans le temps et dans l'espace. Dans le modèle du Web 2.0., chaque sujet est potentiellement actant de diffusion (et donc de propagation) des discours auxquels il accède et qu'il sélectionne. Il n'est cependant pas qu'un opérateur de transmission, car à la transmission permise par le dispositif sociotechnique s'ajoutent différentes opérations énonciatives de transformation. La plus élémentaire consiste à moduler le contenu transmis par des marques évaluatives (notes,

¹ Valérie Patrin-Leclère et Aude Seurrat, 2015, p. 38 et 42.

commentaires, etc.)², dans une sorte d'énonciation épitextuelle. Mais la circulation « virale » d'un contenu sur internet (c'est-à-dire son amplification et son accélération) se caractérise souvent par une occurrence initiale qui se diffuse grâce sa capacité à générer de multiples variantes d'un même motif. Ce phénomène est connu dans la culture numérique sous le nom de « mèmes ».

Le mot « mème » provient de la théorie des mèmes développée par Richard Dawkins, biologiste et éthologiste³. Il présente le mème parallèlement à la génétique : « un élément d'une culture transmis par des moyens non génétiques, en particulier par l'imitation ». De même que les gènes sont transmis de génération en génération, de même certains phénomènes culturels sont transmis, imités et transformés socialement. Le terme a été repris par les internautes et popularisé, et l'utilisation commune du mot « mème » n'a en définitive que peu à voir avec la proposition initiale de Dawkins, qui renvoie à un concept beaucoup plus large. Dans l'univers numérique, c'est une forme discursive diffusée largement au moyen d'une double opération énonciative d'imitation et de distinction.

Le mème appartient à ces objets de la culture numérique, perçus comme évidents ou comme étant de médiocre valeur culturelle. Ils appellent une double réflexion, d'abord sur la nature sémiotique de ces formes « circulantes », et ensuite sur les modalités de cette circulation même, qui reste à bien des égards mystérieuse et imprévisible. Car si des recherches existent sur les phénomènes viraux et sur les variables d'explication liées à la transmission, très peu s'interrogent sur la nature des contenus diffusés. Comme l'observent certains chercheurs en sociologie numérique, « la question de la nature des contenus diffusés (des « virus ») reste le point aveugle d'une grande partie de ces travaux »⁴. Ce constat appelle la nécessaire contribution de la sémiotique à la description et la caractérisation de ces formes circulantes, tout autant que de celle de leur mode de

² Erik Bertin et Jean-Maxence Granier, 2015, p. 121-146.

³ Richard Dawkins, 1978.

⁴ Thomas Beauvisage, Jean-Samuel Beuscart, Thomas Couronné, Kevin Mellet, 2011, p. 161.

diffusion qui construit également leur signification propre. Car le mode de diffusion des mèmes convoque une réflexion sur l'évolution des formes de la répétition à l'ère numérique, puisque la signification d'un mème semble être produite autant par l'objet intrinsèque que par l'accumulation de ses occurrences et leur circulation⁵.

2. Esquisse de caractérisation des mèmes

L'histoire de « In The Way Guy » [littéralement le gars en travers du chemin] commence en juillet 2013. Lors d'un séjour à Disneyland, un homme met un genou à terre pour demander solennellement sa compagne en mariage. Alors qu'un photographe s'apprête à immortaliser la scène, un visiteur fait irruption dans le champ, rendant la scène à la fois incongrue et burlesque. Faute d'avoir une photo souvenir, le soupirant publie le cliché sur la plateforme communautaire américaine Reddit, sous son pseudonyme SpnkyHappy. En quelques heures, la photo recueille plus de trente mille votes. Parmi les trois cent soixante-dix mille internautes qui voient la photo dans les jours suivants, beaucoup sont inspirés et publient d'innombrables variantes du cliché original⁶. L'image est reprise sur d'autres plateformes sociales. Un tumblr est créé pour regrouper toutes les propositions de variantes⁷, tandis que des plateformes comme Knowyourmeme⁸ ou Buzzfeed permettent, à partir d'une matrice, de composer sa propre version de « In The Way Guy ». Les variantes sont réalisées principalement à partir d'opérations d'insertion du personnage de « In The Way Guy » dans une image représentant une scène historique, culturelle ou politique de portée plus ou moins universelle. D'autres variantes présentent un degré de manipulation énonciative plus

⁵ En évoquant la répétition inhérente à l'habitude, Landowski souligne la part irréductible de nouveauté qui la caractérise, « puisque l'accumulation des précédents modifie la valeur de chaque occurrence nouvelle ». Voir E. Landowski, 2004, p. 157.

⁶ http://www.liberation.fr/ecrans/2013/07/25/in-the-way-guy-un-meme-type-ruine-toutes-les-photos_952981

⁷ <http://inthewayguy.tumblr.com/>

⁸ <http://knowyourmeme.com/memes/in-the-way-guy>

important, puisque l'internaute redessine lui-même le personnage de « ITWG » pour l'intégrer dans la représentation d'une œuvre culturelle. La création des variantes et leur diffusion se concentrent sur la fin du mois de juillet 2013.



Fig. 1 : séquence initiale du mème "In The Way Guy



Fig. 2 : occurrence de variation

La matérialité même du média numérique, avec sa transformabilité, rend possibles la création et la diffusion des mèmes, et nous reviendrons sur ce point. Si le format d'accueil le plus répandu semble être l'image fixe, les mèmes utilisent également deux autres formats numériques. La technique du gif animé, ou séquence d'image animée qui se répète, très répandue dans la culture numérique, a donné naissance à de nombreux mèmes. Citons à titre d'exemple le mème connu sous le nom de « Scarlett Johansson Falling Down », dans lequel on voit l'actrice faire une chute dans la rue lors d'un tournage à Glasgow en octobre 2012. En septembre 2013 l'image du gif animé de cette scène est publiée sur la plateforme Reddit, puis reprise dans d'innombrables variantes au cours du même mois⁹. L'image de l'actrice en train de chuter est ainsi insérée dans de multiples scènes représentatives de la culture de masse. Des compilations de variantes sont rassemblées notamment sur un tumblr¹⁰.

⁹ <http://knowyourmeme.com/memes/scarlett-johansson-falling-down>

¹⁰ Tumblr est un réseau de partage fondé sur des images.
<http://scarlettjohanssonfalling.tumblr.com/>

Le troisième format numérique des mèmes est celui de la vidéo. Un des plus célèbres est la vidéo nommée « Harlem Shake », qui est à l'origine une danse propre au quartier de Harlem, consistant à bouger le buste sans chorégraphie ou ordre particulier. La première vidéo est publiée par le vidéaste japonais Filthy Frank le 30 janvier 2013¹¹. Elle présente quatre personnes déguisées dansant de manière absurde dans une petite pièce au rythme d'une musique répétitive. Dès le 2 février des variantes parodiques apparaissent et se diffusent¹², reprenant les mêmes composantes narratives, figuratives et rythmiques. Le 7 février le Youtuber Hijmrawn publie une version intitulée « Harlem Shake v3 », qui connaît une propagation massive et immédiate, amassant plus de 7,4 M de vues en une semaine et inspirant de nombreuses contributions par des acteurs influents d'internet tels que BuzzFeed, CollegeHumor ou Vimeo. Entre le premier et le 13 février, douze mille vidéos de variantes ont été publiées sur YouTube, générant quarante-quatre millions de visionnages.

Au-delà d'un format technique, ce type de vidéo fait entrevoir une autre segmentation pertinente entre les mèmes. Le « Harlem Shake » consiste à reproduire une séquence d'action, tout comme le fameux « Ice Bucket Challenge »¹³. Les variations portent sur le mode d'exécution de la séquence d'action. Cette caractéristique les distingue des mèmes sur image fixe ou sur image animée, qui consistent quant à eux à reproduire une représentation, et non une action.

Il serait vain de vouloir réduire ce phénomène protéiforme à quelques traits invariants, mais on peut néanmoins tenter de dégager les traits les plus distinctifs qui en font un objet médiatique à part entière.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=8vJiSSAMNWw>

¹² https://www.youtube.com/watch?v=8f7wj_RcqYk

¹³ Le « Ice Bucket Challenge » se présente sous la forme d'un défi destiné à lever des fonds pour la recherche sur la Sclérose latérale amyotrophique (SLA). Chaque participant devait se faire filmer en train de se verser un seau d'eau glacée sur la tête ou donner pour l'association, et nommer trois autres personnes pour relever le défi. Le « Ice Bucket Challenge » a généré des milliers de variations dans le mode d'exécution du challenge et notamment dans son mode énonciatif pourrait-on dire (registre absurde, comique, accidentel, etc.).

2.1 Saillance et séquence prototypique

À l'origine du mème se trouve un énoncé (visuel, linguistique, en général syncrétique) qui émerge du flux de la discursivité numérique pour des raisons souvent obscures. C'est donc une forme discursive susceptible de créer un écart par rapport à ce flux et d'attirer l'attention. Ce sont les acteurs d'influence du Web qui repèrent ou qui créent cette forme discursive dont le potentiel de saillance repose sur les registres de l'absurde, de la parodie ou du détournement ironique, traits propres à la culture populaire numérique, autrement dit sur la capacité à produire un accident. La détection de ces objets numériques est en elle-même une intention pour ces énonciateurs influents du Web. L'enjeu pour ces derniers consiste à se positionner au départ du processus de circulation, c'est-à-dire de la courbe de focalisation temporelle de l'attention, et à abandonner très vite l'objet numérique dès lors qu'il connaît la notoriété¹⁴.

C'est ce potentiel de saillance qui constitue cette forme initiale en « prototype », à partir duquel s'enclenche un double processus énonciatif de diffusion et de transformation. Le prototype est l'occurrence première, le modèle de référence qui va servir à produire des variations, dans une tension énonciative entre imitation et différenciation.

2.2 Altérations sémiotiques

L'énoncé initial subit des altérations au gré de ses réappropriations, à travers toute une série d'opérations : extractions, insertions, substitutions, suppressions, accentuations, etc.

À mesure qu'elle génère des altérations, la forme prototypique constitue une sorte de motif, relativement figé et autonome, reconnu comme tel par les énonciateurs qui en le manipulant l'installent dans la praxis énonciative numérique. Le degré d'altération peut bien entendu varier et permet de distinguer différents types de mèmes. Ainsi, « Le type en travers du chemin » ou « Scarlett Johansson en train de chuter »

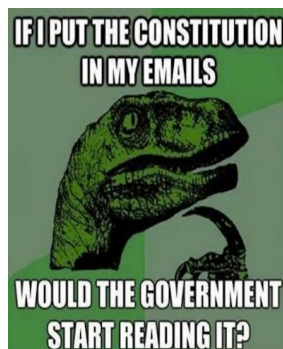
¹⁴ T. Beauvisage, J.-S. Beuscart, T. Couronné, K. Mellet, 2011, p. 162.

constituent chacun un motif autonome, que l'énonciateur manipule en l'enchâssant et le combinant avec d'autres formes discursives. Il s'agit en l'occurrence d'une opération d'extraction et d'insertion d'un motif sensori-moteur (une chute répétée, un déplacement incongru) dans un autre « texte » qui sera tour à tour une affiche ou scène de film, une scène politique ou historique, ou encore une figure de la culture numérique. Le motif de « ITWG » ou de Scarlett est alors l'unité invariante qui par son insertion vient altérer et détourner le sens de la scène d'accueil.

Il en va autrement pour les mèmes du type « Harlem Shake », où l'altération est différente puisque l'on ne vise pas à modifier l'orientation interprétative d'un contenu. C'est le motif prototypique (la danse absurde) qui fonctionne comme un schème d'accueil recevant des énonciations particulières. Chaque énonciation reprend le motif sans modifier l'orientation narrative, modale ou axiologique d'origine, la variation se localisant au niveau figuratif, à travers le contexte situationnel dans lequel la danse est exécutée.

La plupart des mèmes se construisent ainsi autour d'un « schème formel prédéfini », c'est-à-dire une forme discursive prédéterminée, qui est à la fois aisément modifiable par l'énonciataire, et fortement prescriptive puisqu'elle impose un format d'écriture contraignant, qui oriente le sujet dans sa réappropriation énonciative. La forme linguistique et/ou la forme visuelle –comme le paradoxe, le syllogisme ou l'aphorisme– sont figées et jouent le rôle de « structure d'accueil »¹⁵ qui par conséquent délimitent le cadre des variations énonciatives.

¹⁵ Denis Bertrand, 2000, p. 135.



ig. 3 : occurrence du mème « Philosoraptor »



Fig. 4 : idem

Il s'agit donc d'une sorte d'exercice de style qui consiste à s'inscrire dans une forme prédéterminée en la modulant suffisamment pour la renouveler, tout en assurant un degré de conformité suffisant par rapport au prototype pour permettre sa reconnaissance. Le phénomène des mèmes instaure un défi à la créativité individuelle, sur fond de rivalité : chaque énonciation vient à la fois renouveler et renforcer le mème comme forme de la praxis énonciative.

Cette modification d'une forme matricielle fait appel au principe de modularité, caractéristique des objets néo-médiatiques selon Lev Manovitch (2010). En effet l'objet numérique est segmentable en parties [unités], chacune comportant des parties autonomes plus petites qui sont indépendantes et qu'on peut modifier et réassembler sans changer l'objet dans son ensemble¹⁶. Ces opérations d'extraction/insertion/comboinaison sont donc rendues possibles par la plasticité et la « manipulabilité » de la matérialité technique même des objets numériques, pour autant que l'utilisateur possède une connaissance technique de base. Cette possibilité d'intervention sur le « texte » numérique est définitoire des pratiques énonciatives digitales, où l'énonciateur a une prise sur la substance de l'expression numérique. Et la praxis énonciative des mèmes reflète un régime discursif, voire

¹⁶ Lev Manovitch, 2010, p. 104.

une esthétique construite sur la modularité et la répliquabilité des objets numériques. Le principe de modularité reflète un point essentiel de l'informatique, qui est le passage de la constante à la variable¹⁷. Mais ce fait semble caractériser plus largement la transformation de la société contemporaine par le numérique. La culture informatique, dans sa phase de conception comme dans celle de l'utilisation, privilégie les variables sur les constantes. Des interfaces de jeu aux parcours possibles sur un site, l'utilisateur dispose toujours de plusieurs options. De même, le programmeur laisse ouverte la possibilité d'intervenir sur certaines parties de l'objet numérique. Cette disponibilité permanente de sélections et de choix à opérer pour construire ses propres parcours d'action numériques soulève pour Manovitch « l'inquiétude morale qui accompagne le passage des constantes aux variables, des traditions aux choix dans tous les domaines de la vie de la société contemporaine »¹⁸. Cette pression du choix et de la sélection reflète, en termes sémiotiques, le poids de la paradigmatization des parcours signifiants qu'induit la société numérique, sur laquelle nous reviendrons.

2.3 Élément déclencheur

Il est bien difficile et hasardeux de définir le potentiel d'une forme discursive à devenir un même. Cependant, les mêmes semblent présenter souvent un élément déclencheur commun, qui est l'irruption d'une discontinuité. Au sein du corpus étudié, cette discontinuité prend la forme de l'irruption d'une rupture d'équilibre, qui peut être d'ordre narratif, phorique ou sensible. « Scarlett Johansson falling » et « In The Way Guy » reposent ainsi sur une rupture phorique et sensori-motrice. Dans les deux cas, l'ordre de la scène est rompu par la performance négative et dysphorique du sujet de l'énoncé : la chute accidentelle, le mouvement incongru font « accident », et entraînent dans leur sillage un bouleversement. « In The Way

¹⁷ Pour Manovitch, l'ordinateur représente les données -et plus largement le monde lui-même- plus sous la forme de variables que de constantes. *Op. cit.*, p. 122.

¹⁸ *Ibid.* p. 124.

Guy » est, sur le plan narratif, un anti-sujet qui détourne à son profit l'épreuve décisive de la demande en mariage par son irruption incongrue. Dans la scène fameuse du film *La chute*, d'Olivier Hirschbiegel, qui a donné lieu à de nombreuses variations parodiques, l'élément déclencheur est la rupture passionnelle, qui fait basculer brutalement le sujet du calme à la colère incontrôlable¹⁹. On notera dans ce cas que l'invariant est visuel (l'extrait du film *La chute*) et que la variation, parodique, porte sur le doublage et les sous-titres. Le ressort du « Harlem Shake » repose également sur une rupture soudaine d'équilibre, qui fait basculer les sujets de la scène du calme et des mouvements mesurés à l'agitation extrême et désordonnée. Qu'il s'agisse d'une situation ou d'une structure linguistique, un élément perturbateur vient détourner de son cours initial une structure de sens prévisible, accédant au statut potentiel d'objet culturel répétable et transformable.

3. Le vertige de la répétition

Au-delà de ces quelques traits saillants, c'est le régime aspectuel de la répétition qui semble régir les mêmes, dans leur process de constitution comme dans leur mode de circulation. C'est en effet une singularité étonnante de ce phénomène, qui se fonde sur différentes formes de répétition qu'il mobilise et qu'il combine. Et qui installe comme un vertige du sème aspectuel itératif. Le sème de répétition, comme on va le voir, affecte autant le plan de l'expression que le plan du contenu.

3.1 De l'unité à la sérialité

Le même n'existe pas en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'objet singulier. Son statut se constitue dans la répétition. Le contrat énonciatif implicite impose à chaque nouvelle occurrence de s'inscrire dans une série en cours de constitution. Ce contrat repose sur une tension entre la reprise d'un motif qui doit être

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=rr2X67iiuC4>

reconnaissable, et son renouvellement par une altération partielle. Chaque énonciateur de la circularité du mème s'inscrit alors dans une syntaxe qui articule reconduction et altération.

Dans un phénomène mémique, chaque unité ne prend sens que dans la sérialité dans laquelle elle s'inscrit, qui est l'ensemble signifiant de référence pour toute nouvelle occurrence. C'est cet « effet de série » qui fonde l'efficacité d'un mème, son effet comique et sa fascination quasi hypnotique par l'accumulation de ses variantes. L'indice de circulation et de transformation d'une série d'un mème se manifeste ainsi par des seuils. Ces seuils sanctionnent la reconnaissance d'une série de variations (d'occurrences), et donc l'existence d'un mème en tant qu'objet culturel. C'est d'abord le relais par des actants influenceurs du numérique (bloggers, médias, et plateformes d'échange) qui va amplifier la circulation, et qui constitue souvent un premier seuil de reconnaissance. Mais le seuil principal est celui qui désigne l'ensemble des occurrences comme « série », à travers différentes opérations sémiotiques de documentation du mème, et l'instituant en classe paradigmatique :

- compilation des occurrences du mème, opération réalisée notamment à travers le format médiatique des tumblr²⁰ ;
- inventaire répertoriant les séries de mèmes, sous forme d'encyclopédie. Il s'agit là de productions méta-discursives sur le mème, à travers des plateformes de contenus telles que Knowyourmeme²¹ ;
- procédure de nomination, pour désigner l'occurrence d'une série déjà reconnue : « un » Harlem Shake, « un » Philosoraptor ;
- convocation d'un mème à l'intérieur d'un autre. On observe des opérations intertextuelles de combinaison d'un mème avec un autre mème (ou crossover). La combinaison Hitler (La cute)/Gangnam Style en est une illustration²².

Cette intertextualité, autant que la sérialité et les seuils, peuvent être considérés comme des indices de la constitution des

²⁰ <https://www.tumblr.com/tagged/be-like-bill>

²¹ Voir notes 8 et 9.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=rr2X67iiuC4>

mèmes en genre discursif. Le mème définit en effet un cadre de règles de production, de circulation et de normes énonciatives, et chaque série semble constituer un sous-genre.

3.2 Double répétition

Certes, le procès de constitution d'un mème en tant que forme reconnue est d'abord fondé sur la répétition d'un même motif, par la circulation énonciative qui le diffuse. Et il relève à ce titre du plan de l'expression. Mais chaque mème présente également des opérations de répétition, au niveau énoncif, d'une même séquence de l'énoncé qui affectent directement le plan du contenu. On sait que la substance de l'expression des objets néo médiatiques permet de répéter indéfiniment le même motif dans une image animée. Les mèmes font ainsi largement usage de la technique du gif animé (séquence d'image animée qui se répète). C'est cette répétition « mécanique » qui est à l'œuvre dans le mème sur Scarlett Johansson, où l'on voit le motif de la chute de l'actrice se répéter dans un éternel recommencement.

Fait notable, l'itération énoncive du même motif peut produire un effet d'amplification, lorsque ce motif est actualisé par un nombre d'acteurs croissant. Dans les mèmes de Gangnam Style et Harlem Shake, la répétition des mêmes motifs gestuels par un sujet produit la rupture d'équilibre, et se propage ensuite à d'autres sujets, pour aboutir à une forme chaotique généralisée. L'amplification de la répétition prend ici une valeur de progression, puisqu'elle permet la transformation des états : état stable/instabilité limitée/instabilité généralisée.

La répétition interne à l'énoncé prend la forme de « rimes » gestuelles et sonores, qui rappellent la notion de rimes plastiques proposée par Floch²³. Le mème autour du personnage d'Hitler dans le film *La chute* en donne une bonne illustration. La même unité de discours fait ainsi l'objet d'une itération synesthésique, qui contribue à renforcer son effet obsédant. L'effet produit par la répétition de l'unité gestuelle et sonore est en outre accentué par le rythme, saccadé et mécanique. On pourrait évoquer

²³ Jean-Marie Floch, 1985, p. 133.

L'hypothèse d'une correspondance entre ces objets numériques et la répétitivité sans fin et la scansion propres à la musique électronique. Cependant, la variation apportée au motif répété semble atténuer l'effet hypnotique de la répétition pure, tel que l'a souligné Semprini à propos de l'information en continu. Revoir indéfiniment la même séquence en image finit par la vider de son contenu et neutraliser l'attention du spectateur²⁴. Au contraire, la variation par rapport au prototype permet d'entretenir l'attention et l'intérêt pour les variantes d'une série de mèmes. Dans le cas du mème, l'indice de répétition (l'étendue de la propagation et le volume de variantes) devient un motif d'attention. Sans doute Bergson retrouverait-il là sa « mécanique plaquée sur le vivant » au cœur du rire.

Cette mise en abîme de la répétition produite par les mèmes donne le vertige. Elle semble atteindre un seuil d'insignifiance, où le vertige répétitif et synesthésique n'existe plus que pour lui-même, épuisant le sens de l'objet. Pourtant, c'est bien la variation qui fait la singularité du fait répétitif des mèmes et qui le distingue d'une pure opération de reproduction. Il conviendrait sans doute mieux de parler de « reprise » que de répétition, pour qualifier cette pratique énonciative, qui consiste à « reprendre » à son compte un discours existant pour en donner sa propre version -la virtuosité de l'énonciateur compétent s'illustre dans sa capacité à avoir « prise » sur ce matériau existant. Le phénomène des mèmes met en lumière l'importance de la version comme mode d'actualisation de la répétition à l'ère numérique. La « manipulabilité » des matériaux numériques amène chacun d'entre nous à produire sa propre version d'un même document ou d'un même discours.

3.3 Série ouverte et effet d'enrôlement

Les modalités de la répétition mémique présentent enfin une caractéristique déterminante pour les processus de construction de la signification qu'elle engendre. Celle-ci tient au mode aspectuel singulier qui la régit, qu'on pourrait qualifier

²⁴ Andrea Semprini, 2000, p.65-66.

d'itérativité « ouverte ». En effet, chaque série de mèmes est constituée d'une accumulation d'occurrences dépourvue de clôture terminative, et donc potentiellement sans fin. Aucune occurrence ne met un point final à cette spirale répétitive, car ni la série elle-même ni l'occurrence d'un mème ne sont orientées vers une résolution. La séquence discursive est ainsi figée dans une durativité sans fin, qui fait du mème une forme discursive régie par l'inachèvement. Le régime itératif du mème ne connaît pas de progression narrative mais une accumulation et une succession. Cette itérativité « ouverte » produit un effet illocutoire sur l'énonciataire, qu'on pourrait qualifier d'effet d'enrôlement. La répétitivité potentiellement sans fin du motif à imiter fonctionne comme une sorte d'injonction à sa propre prolongation. C'est pour le sujet un appel à « entrer dans la danse », en proposant sa propre version.

La série ouverte semble jouer le rôle d'un véritable actant de la manipulation, construisant l'attraction exercée par ces objets numériques. Au fil de sa constitution dans la sphère discursive du web, elle définit des normes formelles et énonciatives auxquelles chaque nouvel énonciateur va devoir se mesurer et se plier pour produire une variation qui sera digne d'intérêt. Et même si l'énonciataire fait le choix de ne pas proposer une nouvelle occurrence, le mème semble « virtualiser » l'énonciation possible d'une forme répétée, répétitive, et facilement répétable.

3.4 Prééminence du paradigmatique

À travers les formes de sa répétition, le mème met en lumière de manière aigüe la paradigmatisme des parcours et des pratiques numériques, déjà évoquée plus haut. C'est tout d'abord le principe même de réception de ces objets qui est régi par l'axe paradigmatique : chaque unité de la série est sélectionnable par l'énonciataire, indépendamment des autres occurrences. Bien que liées par un principe de continuité sémantique²⁵, les occurrences d'une série de mèmes ne construisent pas

²⁵ François Rastier, 1996, p. 221.

l'enchaînement syntagmatique d'un récit. Tout au plus celles-ci font-elles partie d'un même ensemble, ayant en commun un même air de famille. Aucune progression, au sens narratif du terme, n'est décelable dans ces accumulations de variantes. Pourtant, si elles ne peuvent construire un récit orienté, les variantes d'un même n'impliquent pas de disjonctions logiques entre elles de type « ou...ou »²⁶. Elles peuvent coexister, au sein de cette même série, sans dessiner aucune combinaison syntagmatique entre elles qui créerait un parcours de lecture. Cette construction paradigmatique, dans laquelle chaque unité vient enrichir le système d'une variante possible, empêche la série de trouver sa fin. Ainsi, un mème évolue et grandit, par l'accumulation de ses transformations, sans jamais construire la forme narrative d'un récit. Chacun peut entrer à tout moment dans cette série non close et discontinue pour la compléter, sans jamais pouvoir la terminer. A l'instar de cette société du commentaire, où la circulation des contenus se nourrit de leur annotation permanente, le mème crée un mouvement de circulation d'un contenu qui s'amplifie par ses variantes tout en piétinant sur lui-même. On commente et on modifie sans conclure.

4. Quelques hypothèses d'interprétation sur le phénomène : du trivial au « trivial »

Un exemple final pourrait nous servir à introduire cette dernière partie plus interprétative. Il s'agit de « BBC Dad ». Soit un brillant analyste économique interrogée par la BBC en Corée, soudain dérangé par ses enfants en bas âge et une jeune femme asiatique, en fait leur mère. Ce mème, dont le point de départ est une vidéo en direct sur la BBC, reprend bien les caractéristiques de la forme : un discours officiel et sérieux – une interview d'un professeur de sciences politiques sur la Corée- et un élément perturbateur – les enfants surgissants dans le champ suivis de leur mère-. Ce scénario a très vite donné lieu à toutes sortes de reprises et de détournements sur les réseaux sociaux. On voit

²⁶ Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtés, 1976, p. 266.

bien comment il articule ordre / désordre, public / privé, sérieux / ludique et même masculin/ féminin ou occidental / asiatique puisqu'une polémique est née sur l'interprétation donnée à la présence de la jeune femme coréenne, perçue par beaucoup comme la nounou, et en réalité épouse, fort diplômée, du « BBC Dad » et qu'une parodie professionnelle a mis en scène une « BBC Mum » et partant la question des genres et des tâches domestiques.



Fig.5 : BBC Dad famille au complet



Figure 6 « BBC Dad », la

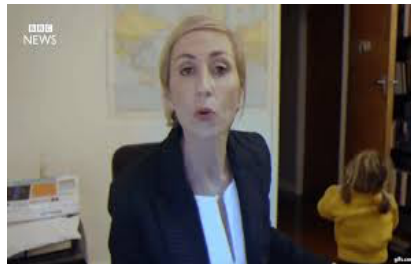


Fig. 7 : les parodies de « BBC Dad »



L'exemple est typique par son caractère d'irruption, au plan du contenu avec l'arrivée intempestive des enfants, et sur le plan de l'expression par le surgissement du mème sur les réseaux, par sa capacité à produire une forme prototypique facilement

mobilisable en image, en GIF, en vidéo (un plan, une porte, quelques personnages) et par la tension qu'il induit.

On voit donc moment le phénomène des mèmes apparaît comme une figure condensée de la culture numérique. Les enjeux de signification qu'ils manifestent relèvent à la fois de la trivialité qui caractérise cette dernière (dans une conception élargie), et du contexte de production des objets néo médiatiques.

Les mèmes donnent forme à une sorte de culture populaire du banal et du trivial : ils amplifient des formes d'expression et d'esprit non élitistes, ancrées dans la trivialité du quotidien et de la dérision même la parodie, la moquerie, le détournement de figures culturelles ou célèbres. Cette subversion et cette culture du « médiocre » actualisent une sorte d'avatar de la culture populaire de l'oralité, mais se trouvent amplifiées et accélérées par la dimension sociotechnique d'internet. De fait il s'agit donc moins d'une révolution que d'une transformation. C'est l'émergence mécanique du trivial par le web lié à un effet de mise au jour, comme ces enfants qui surgissent soudain dans le champ, faisant fi du média sérieux (la BBC) et de son ordonnancement propre. On retrouve dans cette praxis collective numérique consistant à produire un écart pertinent les stratégies de subversion des systèmes de règles et de normes, comme les détournements et réappropriations de la langue, décrites par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*²⁷. On notera d'ailleurs que l'écart se parcourt dans les deux sens : du trivial à sa sublimation (promotion dans le cas de « BBC Dad »), ou de la sublimation au trivial (dégradation : « Keep Calm and carry on »), selon les grands schèmes de la parodie et du burlesque.



²⁷ Michel de Certeau, 1990, p. 64-65.

Figure 8 « Keep calm and carry on” et ses détournements

Les mèmes actualisent bien souvent une visée de désacralisation de figures d'un ordre établi (qu'il soit celui de figures de la culture populaire telles que les acteurs, super héros, célébrités, personnages de séries cultes, ou des figures historiques et politiques). Cette transgression apparaît comme un ressort évident dans ce qui rend éligible un objet numérique au statut de mème. Cette contagion transgressive, mettant souvent en jeu des figures sexuelles, inscrite souvent dans la structure sémio-narrative de l'objet (comme l'illustre de façon canonique le Harlem Shake), se propage ensuite par la circulation des occurrences. Le déséquilibre transgressif accède lui-même au statut de norme, comme le montre la réinterprétation du Harlem Shake par l'armée américaine.

Leur vertu transgressive est aussi palpable au niveau du plan de l'expression. En effet, ce qu'on a nommé les « grands récits »²⁸ valent par leur capacité à enchaîner de vastes syntagmes sous forme de narration ou d'argumentation. La culture populaire au contraire favorise des segments courts, qui reprennent les mêmes schèmes (proverbes et maximes, histoires drôles, devinettes). À l'âge du numérique, en regard des formats classiques audiovisuels (cinéma, télévision), ces formes courtes, à haute vitesse de circulation jouent un rôle peut-être équivalent. Pour préciser encore notre analyse, on peut définir le mème comme une pratique mettant en regard un média et ses propriétés, tels que les réseaux sociaux (expression) et des discours organisés paradigmatiquement en série (contenu). Si les différentes versions d'Amphitryon renvoient à la notion d'intertextualité, on voit bien qu'une seule de ces versions pourrait exister, sans que cela n'affecte son statut d'œuvre, ce qui n'est pas vrai pour le mème qui ne prend son sens que de sa répétition /variation. Le trivial au sens premier, à la fois vulgaire et évident, fait écho au trivial au sens de Yves Jeanneret, celui d'une circulation des formes et du sens. Dans une perspective diachronique et générique, il faudrait les ranger dans la tradition

²⁸ Jean-François Lyotard, 1979.

de ces formes circulantes, a-autorales, parémiologiques que sont souvent le dicton, le proverbe, l'histoire drôle, la devinette, au sens où ses formes discursives sont fondées sur des patrons langagiers mis à disposition des sujets parlants, dotées d'une vitesse de circulation rapide et en général à fonction carnavalesque au sens bakhtinien (Bakhtine, 1982) du terme.

D'une certaine manière, c'est la circulation qui crée l'objet, faisant ainsi des mèmes des objets « triviaux » au sens où l'entend Jeanneret : la trivialité désignant pour lui « le caractère transformateur et créatif de la transmission et de la réécriture des êtres culturels à travers différents espaces sociaux »²⁹. L'objet qu'est le mème répète et propage un motif, tout en le transformant constamment. Et c'est sa circulation même qui alimente et accélère sa transformation, le constituant en objet de la culture.

Et l'efficacité du phénomène et sa contagion mettent en jeu également, on l'a vu, la tension identitaire fondatrice entre imitation et différenciation. Le mème concentre sous une forme nouvelle la dynamique rivalitaire girardienne qui unit la contagion mimétique avec l'écart différenciateur. Cette dynamique, qui régissait le champ de la communication mercatique, s'est déplacée des sources officielles d'énonciation (les marques, les organisations) vers les publics³⁰.

Enfin, la constitution de ces séries et leur diffusion est étroitement liée au milieu dans lequel elles se déploient. En effet, c'est le « matériau » du web (en tant que substance de l'expression) qui permet et accentue cette tension entre imitation et différenciation, grâce aux principes de variabilité et de modularité. À l'ère des nouveaux médias, la logique industrielle de répliquabilité est modifiée : chaque objet peut donner naissance à plusieurs versions différentes, selon le principe de variabilité³¹. Ces versions différentes consistent souvent en des parties assemblées par un ordinateur (principe de modularité). C'est la caractéristique de ces objets sémiotiques viraux : modification

²⁹ Yves Jeanneret, 2014, p. 15.

³⁰ Erik Bertin, 2017, p. 227.

³¹ Lev Manovitch, *op. cit.*, p.112.

d'un motif par combinaison de matériaux discursifs et énonciatifs différents.

La variabilité est liée à l'automatisation des outils de production de contenu et elle s'inscrit dans la logique des nouveaux médias, post-industrielle : chacun génère son propre objet, en lui apportant des spécifications personnelles, à partir d'une structure commune (noyau, prototype), logique qui valorise l'individualité aux dépens de la conformité.

5. Conclusion

Les mèmes sont au bien au cœur du digital, car, comme pratique culturelle, ils relèvent d'une analyse sémiotique articulant un plan de l'expression, le dispositif médiatique, et un plan du contenu, des discours produits et mis en série. Ils sont perçus à juste titre comme particulièrement illustratifs de cette médiation digitale. En effet à la circulation inscrite dans les réseaux sociaux fait écho la sérialité, la déclinaison ouverte qui leur est propre ; au digital comme lieu de consommation et de production de sens correspond simultanément les opérations de reprise et de variation qui les fondent ; et à la déhiérarchisation propre au numérique - en tant qu'il actualise une forme de déstabilisation des « grands récits », de l'œuvre et de l'auteur, du discours comme totalité- correspond le détournement qu'ils opèrent.

Références bibliographiques

- Bakhtine Mikhaïl (1982 [1970]), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Beauvisage Thomas, Beuscart, Jean-Samuel, Couronne, Thomas, Mellet, Kevin (2011), « Le succès sur Internet repose-t-il sur la contagion ? Une analyse des recherches sur la viralité », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°21, p151-166.
- Bertin Eric et Granier Jean-Maxence (2015), « La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique », *Communication & langages*, n°184, p. 121-146.

- Bertin Erik (2017), « L'opinion publique sur internet. Formes de la désignation », in BADIR, Sémir, Provenzano, François (dir.), *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Academia, collection « Extensions sémiotiques », p.229-248.
- Bertrand Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- Ceerteau (de) Michel (1990 [1980]), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Folio essais, Gallimard (rééd.)
- Dawkins Richard (1978), *Le gène égoïste*, Paris, Editions Menges
- Floch Jean-Marie (1985), *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam.
- Greimas Algirdas-Julien et COURTÈS, Joseph (1979), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, Paris, Hachette.
- Jeanneret Yves (2014), *Critique de la trivialité*, Paris, Editions Non Standard.
- Landowski Eric (2004), *Passions sans nom*, Paris, PUF.
- Lyotard Jean-François (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, les éditions de minuit.
- Manovitch Lev (2010), *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du réel.
- Patrin-Leclère Valérie et Seurrat Aude (2015), « Rencontre d'Yves Jeanneret avec la rédaction d'Esprit », in *Communication & langages*, n°185, p. 38-42.
- Rastier François (1996), *Texte et sens*, Paris, Didier.
- Semprini Andrea (2000), *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, Paris, Editions du CNRS.