

indice
sémiologie
signe
icone
symbole

LE SIGNE ET SES INTERPRETATIONS

Contributions scientifiques présentées
lors du 1^{er} Colloque International sur

*la Sémiotique, la Didactique et la
Communication*

organisé par le Centre Universitaire
YAHIA FARES de Médéa (Algérie)
du 02 au 04 mai 2005

*Textes réunis et édités
par Djamel KADIK*

©Djamel KADIK 2006

Centre Universitaire Yahia Farès de Médéa
MEDEA (26000) – Algérie .

Tél/Fax : 00-213-(0)25-59-42-20

Courriel : kadik_djamel@yahoo.fr

Semiomed05@yahoo.fr

Les images de la 1^{ère} de couverture sont extraites du site Yahoo.

Comité Scientifique

Dr. Djamel KADIK, Centre Universitaire de Médéa
Dr. Abderrezak DOURARI, Université d'Alger
Dr. Foudil DAHOU, Université de Ouargla
Dr. Saïd KHADRAOUI, Université de Batna
Dr. Samir ABDELHAMID, Université de Batna
Dr. Bachir BENSALAH, Université de Biskra
Dr. Sadek AOUADI, Université de Annaba
Dr. Farouk BOUHADIBA, Université de Mostaganem
Dr. Dalila MORSLY, Université d'Angers, France
Dr. François MIGEOT, Université de Franche-Comté (Besançon),
France

Comité de suivi et d'organisation

Dr. Tahar CHAMI
Pr. Nadji MOULAI MOSTEFA
Dr. Fatiha. ABUDERRA,
Dr. Djamel KADIK
M. Sadek KHECHAB
M. Achour SERGMA
M. Braham DAHMANE,
M. Abdelouahab BALAHOUANE
M. Hakim SAMI
M. Bilal BELAHOUANE
M. Mourad ABDALLAH-EL-HADJ

Editorial

Au fil des siècles, l'Homme a toujours été irrémédiablement *producteur* et inévitablement *consommateur* de *signes* : des signes burinés sur la pierre ou gravés sur l'os, inscrits sur le parchemin, tapuscrits sur la page imprimée ou la page électronique... qu'importe la matière ou le support pourvu qu'ils pérennisent la pensée humaine.

En ce début de millénaire, et à chaque moment de notre vie, à chaque instant de notre quotidien, des signes nous sollicitent : des signes qui nous interrogent, nous informent, nous manipulent mais surtout qui nous séduisent...

Actuellement et plus que jamais, nous sommes envahis et conquis par des signes qui nous interpellent du haut de la consécration de leur signifiante : des signes inscrits sur des supports qui n'ont nullement besoin, comme jadis, d'attendre pour nous informer de ce qui se passe ; nous vivons dans un bain sémiotique proposé mais aussi imposé : images mouvantes reçues, écriture lue presque à l'instant même de sa production...

Face à cette profusion de signes, la sémiotique élargit ses champs et nous avons besoin d'elle pour appréhender ce monde peuplé de signes qui n'est plus celui de nos Ancêtres, non plus que celui de notre jeunesse ou de notre enfance.

Dans cet univers de signes, les langues naturelles demeurent toujours les instruments les plus efficaces pour communiquer, s'informer et se dire. C'est pourquoi, aux côtés de la sémiotique, la didactique se doit de questionner ces univers de sens, en perpétuelle mouvance, véhiculés par les nouvelles technologies -ces *médiasphères*, selon la terminologie de R. Debray...

Thèmes du colloque

1. Sémiotique ou sémiotiques :

Sémiotique ou sémiologie une problématique dépassée ?

Sémiotique et question des limites

Faut-il oublier Greimas ?

La sémiotique : discipline sociale ou critique littéraire ?

2. Sémiotique et champs d'intervention :

Evolution des supports techniques et manifestation de la signification : parchemin, papier, écran d'ordinateur...

Quelle sémiotique pour le texte littéraire ?

Sémiotique de l'écrit et de l'image : le journal, l'écriture électronique, la publicité, la bande dessinée, les dessins animés, le journal télévisé satellitaire...

Pour une sémiotique des messages pluricodiques : l'information numérique et audiovisuelle satellitaire.

3. Sémiotique et didactique :

Enseigner les langues étrangères ou enseigner les *modèles sémiotiques* ?

De la sémiotique appliquée à l'enseignement en Algérie : modèle actanciel, modèle quinaire et types de textes...

De l'apport de la sémiotique pour susciter la créativité scripturale et métatextuelle de nos apprenants

Faut-il penser à des manuels pluricodiques qui dépasseraient le livre (imprimé) scolaire ?

Comment peut-on didactiser les messages linguistiques véhiculés par les nouvelles médiashpères ?

Sommaire

Présentation	10
1ère partie : Champs théoriques et épistémologiques	11
Quelques fondements linguistiques de la théorie sémiotique objectale par Abderrezak DOURARI	13
L'aventure sémiotique des Mésopotamiens à la communauté virtuelle des Hackers par Mohamed Sadek FODIL	29
Les apports et les limites de la théorie d'A.J. Greimas par Florence HENON et Rodolphe DALLE	37
Sémiotique et apprentissage de l'écriture : une dialectisation entre création et raison par Dominique MORIZOT	62
Intelligence du signe en procès : pour décoloniser notre pensée par Foudil DAHOU et Bachir BENSALAH	80
Sémiologie De L'interculturel : Des Signes de L'altérité par Abdelouahab DAKHIA et Saïd KHADRAOUI	89
2ème Partie : Littérature	97
Sémiotique différentielle et textanalyse par François MIGEOT	99
Entre écriture et lecture : quelle approche pour le texte polyphonique ? par Ledia DEMA	113
Décoder les signes de La Quarantaine de Juan Goytisolo par Ahmed OUNANE	129
Teaching Fiction an AFL Classroom: A Semiotic Approach par Mekioussa AÏT-SAADA	138
3ème Partie : Transcodage	148
L'apprenant transcodeur (Pour une sémiotique de l'altération) par Djamel KADIK	151
La problématique de la traduction juridique : quelques aspects sur la traduction des termes juridiques en roumain par Adriana SFERLE	166
La transformation télévisuelle : Maupassant par Santelli par Florence HENON	177
4ème Partie : Supports	195
L'impact de la communication publicitaire dans l'enseignement par Stefanie BRANDT	197
Du manuel au cédérom : les relations intersémiotiques en jeu dans la construction du savoir par Aurélie LATHENE-DA CUNHA	219
La chanson : quel objet sémiotique ? Pour quelle utilisation en classe FLE ? par Martine GROCCIA	230

Présentation

Dans le cadre de ses activités scientifiques, le Centre Universitaire de Médéa (Algérie) a organisé les 2, 3 et 4 mai 2005 le premier colloque international sur *la Sémiotique, la Didactique et la Communication*.

De l'avis de la majorité des participants, cela a été un grand événement scientifique pour le devenir du Centre Universitaire Yahia Farès de Médéa. Des chercheurs de diverses universités algériennes et françaises ont abordé une pluralité de thèmes relevant des champs de la sémiotique, de la didactique et parfois de la linguistique. Leurs communications respectives ont été présentées en français, en arabe et quelquefois en anglais. Une telle rencontre scientifique a permis de rassembler, de divers horizons scientifiques et disciplinaires, des chercheurs connus mais aussi des jeunes chercheurs, dont la forte présence intellectuelle a créé durant ce colloque un dynamisme hors pair où l'essentiel n'a pas été le renom de l'intervenant mais la qualité de son intervention et sa capacité à intéresser l'assistance dans une salle souvent comble et comblée. L'un des objectifs primordiaux de ce colloque, et qui le sera en continuité dans ses prochaines éditions, a

été de susciter l'intérêt scientifique et de le maintenir, de regrouper des compétences qui se devaient d'abord de concevoir une dynamique de l'aventure de la recherche et de l'interrogation épistémologique en reléguant au second plan un certain « *promotionalisme* » inconvenant -qui a malheureusement tendance à prévaloir dans ce type d'activités en Algérie. Dans l'esprit de ses organisateurs, le colloque ne devait absolument pas être un rituel mais une tribune au service de la recherche et de l'enseignement en Algérie en offrant aux chercheurs l'opportunité d'exposer leurs travaux, de confronter leurs idées personnelles à celles de leurs homologues et de rendre cette manifestation à l'image d'un banquet d'intelligence et de réflexion où s'étaleraient les meilleures productions intellectuelles.

Il va de soi que les communications n'ont pas couvert tous les axes du colloque même si indubitablement elles furent riches et variées, embrassant de fait cette heureuse concertation des champs sémiotiques, didactiques et sémio-didactiques. Il est vrai par ailleurs que quelques communications n'ont pas tenu leurs promesses, mais elles étaient là pour nous rappeler nos propres limites et le ridicule de notre suffisance d'universitaires.

Ainsi, comme on pourra le constater ultérieurement à la lecture des articles qui seront publiés, les communications se sont voulues tantôt plus théoriques et épistémologiques, tantôt plus pratiques et pragmatiques, exposant, entre autres, les apports de Greimas, de Peirce ou de Peytard. Au point de vue méthodologique, les interventions se sont appliquées à la mise en valeur de la démarche sémiotique mais débordaient quelquefois sur l'approche *énonciative*. En conjuguant analyse sémiotique et utilité didactique, certaines communications ont conçu le triptyque ***sémiotique didactique et communication*** comme une juxtaposition sans interdépendance de ces notions. Aussi, a-t-on voulu dans d'authentiques communications en arabe trouver une paternité arabe à la sémiotique (ou à la sémiologie) : El-Ġàhiz fut, semble-t-il, sémioticien avant la lettre.

Au-delà de la délicate question de la méthode et de la seule théorie, plusieurs interventions ont abordé l'aspect pratique aussi bien des textes littéraires que des textes non littéraires. Des communications se sont concentrées contrairement à toute attente sur un seul support : l'image, la chanson... Quant aux supports matériels ils ont eu pareillement leur part en communications : Internet, le cédérom, et même l'image satellitaire -comme pour nous rappeler que la

sémiotique n'est pas uniquement l'affaire des sémioticiens, des didacticiens et des linguistes : elle a également ses prolongements dans tous les domaines, c'est-à-dire *là où ça signifie*. La sémiotique a été encore abordée selon la perspective du sociologue et du psychologue.

Notons que certaines communications, malgré leur intérêt, trouvaient des difficultés à être classées : plus particulièrement sémiotique ou tendancieusement didactique *l'adjectif*, ou *les phonèmes* ?

Mais somme toute cette ambiguïté n'est-elle pas congénitale du projet sémiotique qui trouve des difficultés à tracer ses frontières ?

D'autres communications se sont préoccupées davantage des textes littéraires : un roman espagnol, un autre albanais, la B.D. aussi ; quant à la sémiotique différentielle, elle a retrouvé son domaine de prédilection : le texte littéraire. Le phénomène de transcodage n'a pas été oublié que ce soit à propos du texte littéraire ou du discours spécialisé.

Faudrait-il le dire encore une fois ? Les interventions ont été souvent de bonne qualité mais la note complète est une chimère. En tout cas c'est un bon début, un présage intellectuel qui nous motive et nous incite à perpétuer au mieux cette tradition, à réfléchir encore et inlassablement avec l'ultime souci d'améliorer ce colloque dans ses prochaines éditions et de le rendre vivant au delà de la ponctualité de l'événement. C'est pour cette raison que toutes remarques venant de nos futurs et fidèles lecteurs sont les bienvenus afin d'enrichir les axes de ce colloque promis à se tenir chaque 2 ans.

Les contraintes financières nous ont empêchées de publier toutes les communications présentées lors du colloque. En effet, cette publication ne contient qu'une partie du 1^{er} volume destiné à l'impression. Nous n'avons reçu aucune aide financière pour publier les actes du colloque. Nous avons été obligés de choisir et dans tout choix il y a une part d'arbitraire subi mais non voulu. Que nos collègues, qui ne retrouveront pas leurs contributions dans la présente publication, nous excusent et nous pardonnent : cette initiative est personnelle, et comme telle elle a ses limites... surtout financières.

Au terme de cette présentation, autorisez-moi en votre nom à tous à féliciter l'Administration du Centre Universitaire Yahia Farès de

Médéa, le Comité d'Organisation et le Comité Scientifique qui ont œuvré pour la réussite de *vosre colloque*. Permettez-moi aussi de remercier tous nos collègues chercheurs qui ont accepté notre invitation et qui ont contribué également à son succès. Personnellement, je remercie pareillement certains de nos collègues qui ont voulu honorer de leurs présences notre colloque mais, pour une raison ou une autre (je pense surtout à nos collègues du Sénégal, de Côte d'Ivoire et du Liban), ont trouvé des difficultés à se déplacer.

A tous, je souhaite bonne lecture.

Dr. Djamel KADIK
Responsable Scientifique du Colloque

I. Champs théoriques et épistémologiques

***QUELQUES FONDEMENTS LINGUISTIQUES de
DE LA THEORIE SEMIOTIQUE OBJECTALE***

A.DOURARI

(Professeur – Université d’Alger)

1) Fondements structuralistes généraux Les théories structuralistes ont dominé entièrement le domaine des études du langage jusqu’aux années 1960. Tout ce qui ne se revendiquait pas ou, même, ne se pliait pas aux règles du structuralisme pouvait être allègrement rejeté hors du domaine propre de la science. On voit bien qu’un Jakobson ou un Emile Benveniste ont été sous l’effet d’un tel règne sans partage et ont dû faire preuve d’un grand courage pour avancer quelques idées dont l’effet aura été sur le long terme de remettre en cause certains fondements épistémologiques du structuralisme.

Rappelons que les lois (v., au sujet de ce concept, Sylvain Auroux, « Lois, Normes et règles, » in *Histoire, Epistémologie, Langage*, 13/1, 1991) générales du structuralisme (cf. *Structuralism: an introduction*, Edited by David Robey, Wolfson College Lectures 1972, Clarendon Press, Oxford; J.-C. Coquet, « L’un et le Tout, V. Brondal et le rôle de la quantification dans la sémiotique de l’école de Paris », in *Travaux du cercle linguistique de Copenhague*, vol.xxii, 1989) s’articulent autour de trois principes fondamentaux :

Totalité (clôture linguistique)

Autorégulation (immanence vs transcendance)

Transformation

Toute étude donc qui ne se pliait pas à ces principes ne pouvait être retenue par l’esprit scientifique de l’époque qui était structuraliste ou n’était pas.

Greimas ne pouvait sortir de cet engouement ou ce conformisme scientifique inhibiteur, lui qui, à cette époque, voulait mettre sur orbite une nouvelle théorie du langage et ne pouvait se payer le luxe de s’aliéner la communauté scientifique très pointilleuse.

2) La théorie du signe et de la valeur



Mais pouvait-il fonder sa théorie du langage sans tenir compte de ces théories quasi impérialistes de l'époque ? Il ne pouvait ne pas faire un clin d'œil à F. De. Saussure (*CLG*). Mais les limites de sa théorie du signe (signe, signifiant et signifié; langage, langue; système de signes; sémiologie et étude de la vie des signes dans la vie sociale; la langue est forme et non substance ; syntagmatique et paradigmatique...) rendaient une approche de la signification presque impossible.

L'impossibilité d'une sémantique, ajoutée à la petitesse des unités linguistiques de base, devait pousser les sémioticiens naissant à profiter de l'ouverture aménagée par E. Benveniste (*PLG*) dans cette même théorie du signe qui aboutit à la théorie de l'énonciation et la chaîne de concepts qui lui sont attachés: immanence/transcendance; être/ paraître ; énoncé: énonciatif/ énonciation: énonciatif; et le fameux appareil formel de l'énonciation qui imprima une autre orientation aux études linguistiques.

L'adoption par Greimas de la théorie glossématique de L. Hjelmslev (*Prolégomènes à une théorie du langage; Essais linguistiques*) l'amène à travailler avec d'autres concepts que ceux avancés par Saussure. Au *signifiant* il substitue le *plan du signifiant*, ensuite *plan de l'expression*, et au *signifié* il substitue le *plan du signifié* ensuite *plan du contenu*. Avec L. Hjelmslev Greimas sort des unités linguistiques microscopiques inadaptées au travail à grande échelle pour adopter des unités plus larges à même d'être utilisables pour le niveau du texte. Bien évidemment, l'utilisation de cette idée Hjelmslevienne d'isomorphie du plan de l'expression et du plan du contenu permet de généraliser l'application des acquis dans l'analyse du plan de l'expression à celui du contenu. Le concept d'isotopie aidant, l'analyse du discours peut commencer sur de bonnes bases.

Le découplage méthodologique des deux plans permet entre autres :

- a) la généralisation des principes d'analyse sémiotique à plusieurs types d'expression (plusieurs signifiants) exprimant un même contenu (pour le même signifié): la littérature, la poésie, la prose; le cinéma, l'art plastique, la chorégraphie, les rituels religieux... sont justiciables



de la même analyse sémiotique. Seul le mode de signifiante change et renvoie à une possible typologie des signifiants.

b) une syntaxe discursive transphrastique qui dépasse le niveau restreint (trop élémentariste) de la phrase et dégage les grandes articulations de textes verbaux et non verbaux (cf. J.-C. Coquet, *Le discours et son sujet*)

3) La théorie syntaxique phrastique:

C'est Lucien Tesnière et Noam Chomsky qui sont les premiers pionniers en la matière. Même si Z. -C. Harris avait déjà initié une théorie dite du *discourse analysis*, il n'avait cependant pas véritablement traité du *transphrastique* mais seulement de *l'interphrastique*.

Greimas devait aussi convoquer les théories littéraires, théâtrales (Etienne Souriau) ... dont la présentation formalisée a aidé à la formulation de la théorie sémiotique. Il en fut de même des théories anthropologiques notamment les travaux de Claude Lévi-Strauss.

3.1 La théorie syntaxique de Lucien Tesnière

La linguistique saussurienne ne pouvait pas quitter le niveau du signe linguistique pour s'élever au niveau de la phrase. Ce n'était pas son objet. Les tentatives qui ont été faites par les linguistes fidèles à Saussure n'ont pas plus brillé par un réel dépassement du niveau du signe. Elles ont au maximum réussi à formuler une typologie morphologique tenant compte des contraintes syntagmatiques. C'est le cas de A. Martinet (*Éléments de linguistique générale*) dont la terminologie syntaxique est articulée autour du monème: monème fonctionnel, indépendant, autonome...

La sémiotique, en tant qu'Analyse du discours, dont l'objet relève d'une articulation, qui n'est ni phrastique, ni interphrastique mais transphrastique, ne pouvait tirer profit d'une théorie linguistique dont l'unité de base reste trop petite: le signe. Il lui fallait, pour rendre compte des articulations du discours, une théorie syntaxique digne de ce nom. C'est dans la syntaxe phrastique de Tesnière et Noam Chomsky qu'elle ira la chercher.



Certaines des idées de Lucien Tesnière (*Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, 1969, p102) en syntaxe phrastique, ont été à la base de la formulation de la théorie sémiotique objectale:

a) L. Tesnière part du discours pour définir la phrase minimale:

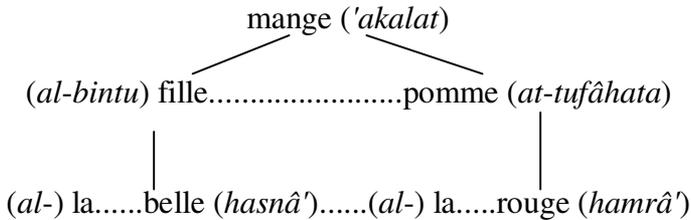
«*Le noeud verbal, que l'on trouve au centre de la plupart des phrases, exprime tout un petit **drame**. Comme tel, il comporte une **action** (verbe), des **acteurs** (substantifs) et des **circonstances** (adverbes). Transposés du plan de la réalité dramatique sur celui de la syntaxe structurale, le procès, les acteurs et les circonstances deviennent respectivement **le verbe**, les **actants** et les **circonstants**. »*

Les différents acteurs ne jouent pas le même rôle puisqu'il y a un sujet, un objet, des circonstances. Le sujet et l'objet sont dépendants, subordonnés, du verbe qui est en position centrale: il y aura donc un sujet du verbe; un complément du verbe... Une phrase se présente alors comme un système solaire. Au centre un verbe qui commande tout l'organisme, de même que le soleil est au centre du système solaire. A la périphérie, la foule des éléments grammaticaux, qui sont subordonnés les uns aux autres, et en dernier ressort au centre verbal, selon une hiérarchie à plusieurs étages, tout comme les planètes gravitent autour du soleil et les satellites autour des planètes (André JACOB, *Genèse de la pensée linguistique*, Armand Colin, 1973, p267).

b) L. Tesnière distingue par ailleurs, entre une syntaxe statique (catégorique) et une autre dynamique (fonctionnelle). La **syntaxe statique** recouvre les principes selon lesquels une langue organise ses catégories grammaticales diverses. Elle est donc mentale. La **syntaxe dynamique** est concernée par l'organisation réelle de la phrase. La syntaxe analytique de Tesnière contient aussi un composant qu'il appelle "**mécanisme de la translation**" (représenté essentiellement par la subordination) qui donne lieu à des combinaisons infinies permettant de passer des phrases les plus courtes et les plus simples aux périodes (= en rhétorique classique, phrase très longue et complexe) les plus longues et les plus compliquées (A. JACOB, *Genèse de la pensée linguistique*, Armand Colin, p 272).



La phrase est représentée dans la syntaxe de Tesnière par un stemma (ensemble des connexions) qui fait ressortir la centralité du verbe et l'organisation hiérarchisée de celle-ci par niveau de subordination de ses unités constitutives, selon le schéma cosmique évoqué supra:



On aura bien vu comment les idées de Tesnière fonctionnent: il y aurait une syntaxe mentale qui pré-organise la phrase, puis une syntaxe concrète de la phrase vivante. Ensuite, il y aurait des phrases courtes et simples qui peuvent donner naissance à des phrases longues et complexes grâce au mécanisme de la translation.

Cette démarche, visant à représenter l'organisation de la phrase sous une forme hiérarchisée, qui rejoint, d'une manière différente, la théorie distributionnelle des constituants immédiats reprise par N. Chomsky, préfigure la conception sémiotique de l'organisation textuelle. Les concepts syntaxiques de Tesnière sont repris aussi: **actant, procès, circonstants, sujet, objet**. La définition de la phrase minimale de Tesnière comme une connexion entre deux noms est reprise en sémiotique pour définir l'énoncé élémentaire; comme est reprise l'idée **de centralité du verbe** (procès) puisque l'énoncé élémentaire (J. COURTES, *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991, p 76) est défini comme la relation/fonction entre un ou plusieurs actants:

$$F (A_1, A_2, A_3, A_n)$$

L'exemple du stemma *supra* serait représenté en sémiotique objectale comme suit:

F: manger (Sujet (La belle fille)), Objet: (la pomme rouge))

Si on a pu, avec un certain succès, postuler une **isomorphie** entre la méthode phonologique et la méthode de syntaxe phrastique,



reposant sur les deux principes de commutation et de combinaison, il n'y a pas de raison, a-t-on pu penser, qu'une isomorphie entre la méthode de syntaxe phrastique et la méthode de syntaxe de discours ne soit pas, ou soit moins, concevable.

Tesnière a, métaphoriquement, établi une isomorphie entre "discours" (petit drame) et "phrase". La sémiotique se devait de faire la démarche inverse: elle postulera une isomorphie entre énoncé élémentaire et discours pour arriver à une syntaxe narrative de type actantiel. En se fondant sur la syntaxe phrastique, développée et éprouvée, elle doit, *mutatis mutandis*, postuler une syntaxe du discours (l'unité de base est de dimension plus grande) et par conséquent un métalangage adéquat dont le but est la condensation de la signification pressentie par des dénominations appropriées et prétendant à l'univocité.

L'idée suggérée par le concept de **translation** (en arabe : *tahwîl*) est que des formes complexes peuvent être ramenées à des formes simples. Cette idée est elle-même renforcée par celles de syntaxe dynamique et de syntaxe statique dans la mesure où cette dernière ne contient que les principes d'organisation de la phrase dans une langue donnée. Ces deux concepts, à côté de celui de translation, suggèrent, sans doute, un lien avec les concepts générativistes de **structure profonde**, de **structure superficielle** et de **transformation** développés par Noam Chomsky aux USA et repris par la sémiotique de Greimas.

3.2 La grammaire générative de N. Chomsky

1) *Compétence / performance*

Chomsky est parti d'un constat: un enfant quelles que soient son origine sociale, sa race, la nationalité de ses parents, apprend relativement vite n'importe quelle langue. Il n'en est prédisposé pour aucune en particulier. Les langues naturelles, pourtant, paraissent d'une certaine complexité et devraient nécessiter un temps d'apprentissage plus long. Il y aurait par conséquent, derrière cette complexité de surface une relative simplicité en profondeur. *Les langues sont gouvernées par des lois générales communes, et par des*



lois particulières à chacune d'elles. L'enfant possède dès sa naissance la faculté de langage et, partant, les structures mentales universelles qui lui permettent de construire le système linguistique particulier de sa langue maternelle. Ainsi, on dira qu'un enfant possède la **compétence**, c'est-à-dire un savoir implicite du mécanisme linguistique, de sa langue. Ce savoir est virtuel et c'est un acte concret d'utilisation de celle-ci, la mise en marche du mécanisme dans une situation concrète, qui constitue sa **performance** (faire- être sémiotique).

Nous retrouvons, bien évidemment, ces définitions et ces termes dans la sémiotique de Greimas: la compétence est définie par les modalités de **vouloir, savoir, pouvoir, devoir** surdéterminant un faire, éventuellement. Ces modalisations, virtualisantes et actualisantes (être - du faire), définissent **l'épreuve qualifiante** où le sujet de quête doit démontrer ses capacités de faire. Ce n'est qu'après cela qu'il pourra passer à la performance au faire- être (modalisation réalisante) pour mettre en œuvre son vouloir, savoir, pouvoir... La performance constitue **l'épreuve décisive**. Toute performance présuppose une compétence sans que la réciproque soit vraie. Ceci se vérifie tant en grammaire générative, c'est-à-dire pour une sémiotique verbale, que pour une sémiotique tout court. On distingue aussi entre **compétence sémantique**, le contenu de celle-ci ou la marche à suivre, et la **compétence modale** qui, elle, est syntaxique dans la mesure où elle est exprimée par une hiérarchie modale: savoir-faire, pouvoir - savoir, pouvoir - vouloir, pouvoir -faire- vouloir... La compétence modale est actualisante, elle est cette phase nécessaire pour le passage de la compétence virtuelle à l'acte, à la performance:

COMPÉTENCE		PERFORMANCE
modalités	modalités actualisantes réalisantes	modalités virtualisantes
/vf/ /pf/	/sf/	/être//df/ /faire/
<i>instauration du sujet</i>	<i>qualification du sujet</i>	<i>réalisation du sujet</i>



où /vf/= vouloir faire; /df/= devoir faire; /pf/= pouvoir faire; /sf/= savoir-faire.

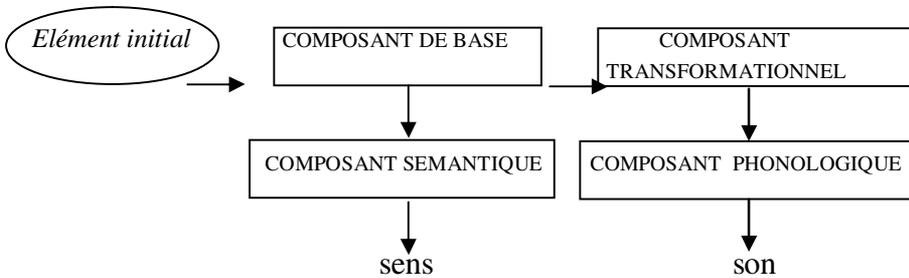
L'idée, la plus importante peut-être, n'est pas l'emprunt de ces deux concepts chomskiens même modifiés. C'est plutôt le fait que Chomsky- en nous invitant à dépasser l'adéquation descriptive, objet ultime des théories taxinomiques, pour atteindre à l'adéquation explicative, objet de la GGT visant à formuler des théories générales sur la structures des langues et non pas d'une seule langue - nous fait prendre conscience de la possibilité de s'attaquer à un phénomène beaucoup plus grand: *l'infini variation des langues naturelles n'est qu'un phénomène de surface*; au fond il existerait un système bien plus simple et plus général. Il y aurait un mécanisme fini capable d'engendrer un nombre infini de langues et de phrases d'une langue. Voilà qui nous encourage à entamer une réflexion sur la structure des discours qui sont d'apparence beaucoup plus complexes que ne le sont les phrases d'une langue. On postule que l'altérité apparente des discours travestit leur identité immanente et peut donc être ramenée à un mécanisme simple à retrouver et à formuler. Le **schéma narratif canonique**, comme son nom l'indique, exprime bien cette idée d'identité immanente des discours. V. PROPP l'a démontré pour ce qui concerne le conte merveilleux. On peut aujourd'hui postuler avec GREIMAS que tout discours est fondé sur une **structure tétragonale**: une **manipulation**; une **compétence**; une **performance**; et une **sanction** (ASD, p98-101) ou comme le dirait J.-C. COQUET: *un contrat, une qualification, une action et une sanction*; sans que toutes les composantes soient nécessairement présentes dans tous les discours. En plus des concepts de compétence et de performance qui nous donnent déjà une première réponse, on ajoute une autre caractéristique de la compétence qui est la **récurtivité** ; c'est-à-dire la possibilité de se reproduire à l'infini. Ce serait cette propriété qui nous permet effectivement de couvrir l'infini par des moyens finis. Il y aurait donc, un mécanisme générateur de discours qui soit simple, et qui est à retrouver, à construire par analyse, et des règles récursives qui, en s'appliquant éventuellement autant de fois que nécessaire, produisent des discours d'apparence



complexe. Pour Chomsky, la grammaire générative est une explicitation de la compétence linguistique. Il y aurait, pour Greimas, une **grammaire sémiotique élémentaire** qui est une explicitation des fondements communs à tous les discours (cf. notre article « Les niveaux de structuration d'un texte », in la Revue d'Annaba).

2) les niveaux de représentation :

L'économie générale de la théorie générative particulière contient une **composante syntaxique**, une **sémantique** et une **phonologique**. La théorie générale possède elle aussi une sémantique, une syntaxe et une phonologie universelles. La syntaxe est à la base de tout l'édifice explicatif. Il en est de même pour l'économie générale de la sémiotique, conçue comme un mécanisme générateur de discours, et dotée elle aussi d'une syntaxe et d'une sémantique universelles ou fondamentales. Le **parcours génératif**, dans la théorie de Greimas, va du plus simple au plus complexe et du plus abstrait au plus concret. Au niveau le plus profond la structure profonde logico-sémantique reçoit une représentation narrative pour passer ensuite dans une forme discursive avec les figures de celui-ci (J.-M. ADAM, *Le récit*, P.U.F, 4^{ème} éd., 1994, p78). Le modèle de la grammaire générative articule trois composantes: (J. LYONS, *Chomsky*, Fontana/ Collins, p79, 1981) :



Pour Greimas, les structures les plus simples et les plus abstraites sont les structures sémio-narratives considérées comme l'instance *ab quo* du parcours génératif. Ces structures ont la forme d'une grammaire sémiotique et narrative avec deux composantes sémantique et syntaxique. Ces deux composantes sont situées à **deux niveaux de profondeur** : au niveau profond nous avons une syntaxe



et une sémantique fondamentales; au niveau de surface, nous avons une syntaxe et une sémantique narratives. Au delà du niveau de surface, on trouve les structures discursives qui mettent en discours (**discursivisation**) les structures sémiotiques de surface en les passant par l'instance de l'énonciation (*SDRTL*, entrée "Génératif"):

	Niveau Profond	SYNTAXE	SEMANTIQUE
<i>Structures sémio-narratives</i>	Niveau de Surface	FONDAMENTALE SYNTAXE NARRATIVE DE SUR FACE	FONDAMENTALE SEMANTIQUE NARRATIVE
<i>Structures discursives</i>	SYNTAXE DISCURSIVE Discursivisation actorialisation temporalisation spatialisation		SEMANTIQUE DISCURSIVE Thématisation Figurativisation
		COMPOSANTE SYNTAXIQUE	COMPOSANTE SEMANTIQUE

La théorie sémiotique est ainsi composée de trois niveaux: une structure profonde constituée principalement de la structure élémentaire de la signification, où opère le carré sémiotique (appareil logico-sémantique antérieur à toute syntaxe organisatrice intégrant des relations en nombre limité: **contrariété**, **contradiction**, **implication** et qui fonctionne comme un micro-univers sémantique ou modèle d'une sémantique fondamentale); une structure de surface, où le schéma actantiel dispose narrativement les actants et les programmes narratifs de surface, et, enfin, le niveau de la manifestation, où le récit, le discours, prend sa forme anthropomorphe, linguistique (cf. aussi *SDRTL*, T2 p221-223).



La syntaxe fondamentale est une **structure syntaxique élémentaire**, elle est un procès virtuel qui appartient à l'instance de départ du parcours génératif. Elle est articulée par la structure élémentaire de la signification (ou le carré sémiotique) dans sa forme dynamique (notion de **procès**) et non pas dans sa forme statique (**taxinomie**) comme dans la sémantique fondamentale. Ce sont, donc, les opérations de **négation** et d'**assertion** qui transforment le système en procès pour mettre en branle la structure élémentaire de la signification tout en restant dans le même niveau de profondeur. "*C'est déjà dire que la syntaxe fondamentale présuppose la sémantique fondamentale qu'elle transforme*" (SDRTL, T2, p222). La **syntaxe fondamentale** est constituée de deux structures modales virtuelles: les modalités **déontiques** (devoir faire) et **aléthiques** (devoir être) qui y sont dans une relation hiérarchique. *Selon les cultures, c'est le déontique ou l'aléthique qui surdétermine l'autre.*

Sur la base de ces acquis cognitifs, on admet aujourd'hui plus facilement que la narrativité peut se manifester autrement que par le truchement des langues naturelles. Les langages cinématographiques, les discours oniriques, la peinture figurative, la musique, la chorégraphie... sont autant de moyens de manifestation de la signification. On accepte aujourd'hui, après Chomsky et GREIMAS, l'existence de plusieurs niveaux de représentation distincts: un **niveau apparent**, où apparaissent les contraintes des substances du signifiant à travers lequel la narration s'exprime, et un **niveau immanent**, qui est comme un tronc structurel commun où s'organise la narrativité antérieurement à sa manifestation. (Cf. GREIMAS, *Du sens 1*, Le Seuil, 1979, p158).

3) De la théorie des traits lexicaux à l'isotopie: (cf. SDRTL, T2, p127-128)

Les discours ainsi générés doivent en plus être **cohérents** en surface. C'est le concept d'**isotopie** qui devrait pouvoir expliquer cette cohérence des discours perçus comme tels par un énonciataire engagé dans une démarche d'**interprétation** de ces derniers. Si l'interprétation ne posait aucun problème, on n'aurait, bien entendu, aucun besoin d'un tel concept opératoire. Mais les discours peuvent



être symboliques, métaphoriques, ou tout simplement polysémiques ou ambigus, comme le sont la plupart des textes religieux ou poétiques. Ceci n'empêche pas l'énonciataire de vouloir les interpréter. Il devra alors suivre un *parcours interprétatif balisé* par des repères. Ces repères sont ce qu'on appelle les **traits sémiq**ues des unités lexicales juxtaposées dans l'énoncé.

Pour Chomsky, il s'agissait d'empêcher certaines phrases non interprétables, ou tout simplement inacceptables par les locuteurs-auditeurs natifs d'une langue, d'être générées par la grammaire. Ces derniers sont appelés des énoncés agrammaticaux (ou anisotopes d'après la terminologie sémiotique).

Un énoncé tel que:

* (1) *Le garçon effraie la sincérité* devra pouvoir être bloqué par un système de filtres syntactico-sémantiques dans la base de la grammaire, alors que:

(2) *La sincérité effraie le garçon* doit pouvoir être généré; d'où l'introduction dans la théorie de Chomsky (Théorie standard et standard élargie) de traits lexicaux dits de **sous-catégorisation stricte** et **sélectionnelle**. Le théorème est le suivant:

Un item (I) qui a le trait *x* et le trait *y*, mais non pas le trait *z*, sera représenté dans le lexique:

(I, [+x, +y, -z]).

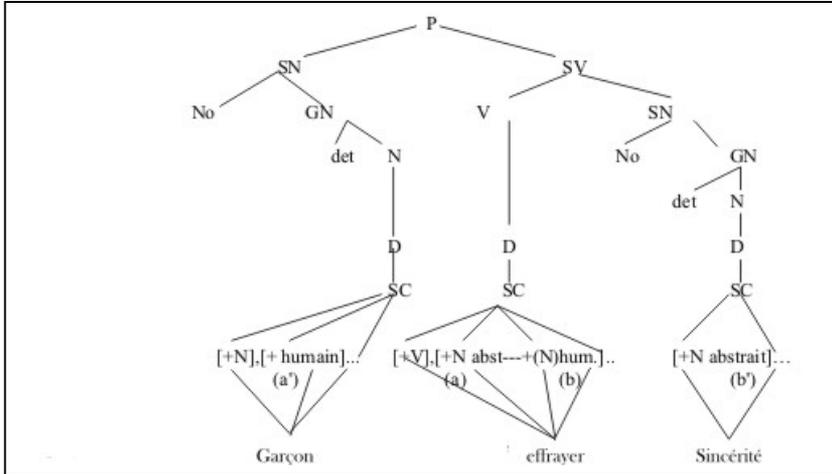
Les unités lexicales « sincérité » et « garçon » devront être représentées respectivement sous la forme: [+N],[+ abstrait],[- animé],[- humain]... ; [+N],[+ concret],[+ animé],[+ humain]... Quant au verbe effrayer, il devra pouvoir être représenté comme suit: [+V],[+ N---],[+ abstrait], [+-----(N)] [+----humain] en spécifiant que ce verbe exige un nom sujet abstrait si l'objet est un nom humain. Une règle est appelée **règle de redondance**, par les sémanticiens générativistes KATZ et FODOR, quand elle permet d'exprimer que certains traits sont en relation avec d'autres (relation englobant/englobé). Quand une unité lexicale est sous-catégorisée par les traits catégoriels de son contexte, on parle de **sous-catégorisation**



stricte (effrayer, [+N---+(N)]); lorsqu'elle est sous-catégorisée selon les traits syntactico-sémantiques de son contexte, on parle de **sous-catégorisation sélectionnelle** (effrayer, [+abstrait---], [+----humain]). On retrouve ici ces notions sémiotiques d'isotopie sémantique et isotopie grammaticale, ou, tout simplement, de **rection sémantique** en ce qui concerne la lecture cohérente de certains énoncés d'apparence non interprétable ou ambigus. (Cf. *SDRTL T2*, p127-128).



La représentation en arbre de l'énoncé anisotope (1) sera ainsi :



Les traits (a) et (b) du verbe sont en conflit avec les traits (a') du nom qui précède et (b') du nom qui suit. C'est, *a contrario*, de l'énoncé anisotope qu'on comprend mieux l'énoncé isotope dont les traits contextuels sont compatibles.

Remarquons qu'en grammaire générative les règles syntaxiques et sémantiques sont **projectives**, donc censées produire les phrases grammaticales de la langue et leur interprétation sémantique; en sémiotique on est plutôt en face d'énoncés effectivement produits qu'on doit analyser syntaxiquement et sémantiquement.

En fait, la théorie des traits lexicaux est basée sur l'analyse componentielle de KATZ et FODOR qui proposent de représenter les items lexicaux sous la forme d'arbre (indicateurs syntagmatiques) ayant des **marqueurs sémantiques universels**, mis entre crochets, et des **différenciateurs**, entre parenthèses, qui spécifient d'avantage l'unité en question (Cf. C. NIQUE, *Introduction méthodique à la grammaire générative*, Armand Colin, 1974, p146-149):



N.B.

*SDRTL : Sémiotique Dictionnaire Raisonné d'une Théorie du
Langage*, A.J. Greimas & J. Courtés, T1, HU, 1979

ASD : Analyse Sémiotique du Discours, J. Courtés, HU, 1991

CLG : Cours de Linguistique Générale, F. De Saussure, Payot, 1972

Thèse : Le discours idéologique arabe contemporain, A. Dourari,
Sorbonne, PIII, 1993



L'AVENTURE SEMIOTIQUE (DES MESOPOTAMIENS A LA COMMUNAUTE VIRTUELLE DES HACKERS)

**Fodil MOHAMMED SADEK
(Département d'anglais, Faculté des
Lettres et des Sciences Humaines
Université Mouloud MAMMERY Tiziouzou)**

Depuis que les Mésopotamiens ont inventé l'écriture, l'homme a conquis un nouvel espace d'expression médiatique en laissant une trace indélébile de son passage dans l'histoire. Il peut désormais, grâce ce mode visuel de transmission de messages linguistiques nouvellement acquis, léguer un héritage symbolique (linguistique, culturel, religieux, juridique ou autre), que l'oralité seule ne réussit à transmettre qu'imparfaitement et en soulevant au passage bien des équivoques.

Si, à travers le temps le caractère symbolique du langage s'est aussi révélé le moyen le plus sûr pour une communauté linguistique donnée de s'approprier une sphère culturelle reconnue servant à l'identifier, et donc à la distinguer des autres communautés, c'est parce que la sémiotisation de l'existence demeure l'acte fondateur par lequel une communauté crée sa « vision du monde ». Cette vision du monde, est la résultante d'actes sémiotiques successifs et cohérents, qui, à la longue finissent par fonder l'identité culturelle de la communauté en question.

Tenter de comprendre les mécanismes par lesquels s'opère cette sémiotisation, impose de comprendre au préalable comment les langues naturelles, (systèmes sémiotiques par excellence) se sont trouvées au cœur même de ce processus en devenant des « médiums » entre leurs usagers et l'environnement immédiat ou lointain.

Platon, reprenant un vieux débat entamé par les Hindous d'avant Panini, repose dans « Cratyle » le problème du rapport entre les mots et les choses, sans toutefois le trancher. Aristote, lui, tranchera la



question en s'alignant délibérément sur les 'Conventionnalistes'. Car pour lui, déjà, le mot / nom ne vaut que par sa capacité à se transformer en symbole i.e : que par sa capacité à représenter ce qu'il n'est pas, donc, à médiatiser une expérience.

La doctrine stoïcienne, pour reprendre R. Jakobson (1), considérait le signe (*sêmeion*) comme une entité constituée par la relation entre le (*sêmeinon*) et le (*sêmeinomenon*). Le premier étant défini comme « sensible » (*aisthêton*) et le deuxième comme « intelligible » ou traduisible (*noêton*). Saint Augustin, poussant plus loin les recherches des stoïciens, utilise le terme *signum* pour parler du signe qu'il considère être formé par le *signans* et le *signatum*.

Beaucoup plus tard, à la fin du XIX et au début du XX siècle, deux auteurs contemporains l'un de l'autre, et partageant les mêmes préoccupations cognitives, mais s'ignorant mutuellement, l'un Européen, linguiste de formation, l'autre Américain, philosophe, logicien, mathématicien et chimiste, reposeront le même problème mais en proposant chacun sa démarche méthodologique: dyadique chez F. De Saussure, triadique chez C.S. Peirce. Ces deux théories demeurent pour le moment les outils les plus aboutis, permettant d'appréhender l'acte par lequel s'accomplit cette sémiotisation du monde. Elles tentent chacune de nous *informer* sur la façon dont nous nous *in-formons*.

La première théorie, reprenant très largement la doctrine stoïcienne, nous apprend que la sémiotisation s'opère lorsqu'on établit une relation entre ce qui signifie (le signifiant), et ce qui est signifié (le signifié). L'établissement de cette relation est l'acte singulier par lequel un individu, membre d'une communauté de discours quelconque, s'approprie l'univers symbolique qui lie sa langue au monde extérieur. Cette relation est stable et fiable et constitue pour une large part la source où viendront s'abreuver divers pédagogues et didacticiens. Cette théorie est très répandue notamment en Europe, et elle est à la base des fondateurs de l'École de Paris.

La deuxième théorie, celle de C.S. Peirce demeure quant à elle bien moins connue tant en Europe qu'en Amérique. Peirce, pour lequel il y'aurait le monde des signes que nous percevons (appelé aussi Priméité), le monde des objets, réels ou pas réels, représentés par les



Signes correspondant à la Secondéité, et enfin le monde de l'esprit (appelé Tiercéité) qui permet grâce à une enquête menée sur le signe et aboutissant à une inférence (abductive, inductive ou déductive), d'interpréter la représentation du second par le premier, nous propose une théorie capable de rendre compte différemment de la façon dont s'opère la sémosis. A cet effet, il a développé dans sa collection d'ouvrages intitulée « Collected Papers », de même que dans ses lettres à « Lady Welby », ainsi que dans un grand nombre de manuscrits non encore totalement exploités, les outils conceptuels, notamment une grammaire des signes qui montre de façon précise, comment un signe perçu est interprété selon l'habitus social de l'interprétant, et aussi comment le résultat de cette interprétation elle-même considérée comme signe peut devenir à son tour un signe destiné à être interprété, et ceci, ad infinitum.

En d'autres termes, la démarche Peircienne permet d'identifier et de comprendre chez une communauté, ou chez un apprenant donné, le parcours cognitif qui mène de la Priméité (monde de la qualité, du sentiment), vers la Secondéité (monde des indices, des faits existants), vers la Tiercéité (monde de la loi sociale, de l'habitus). La sémosis ainsi accomplie devient une indication sur la "vision du monde" de telle communauté qui interprète tel signe de telle manière, et pas autrement. L'hypertexte (comme priméité), constitue le lieu idéal où la signification (tiércéité), passe obligatoirement par la quête du sens au travers des réseaux d'indices que sont les liens soulignés et en surbrillance(Secondéité). Le parcours de chaque utilisateur, devenant à son tour un signe destiné à être interprété en suivant le même processus d'enquête, par exemple par l'auteur de l'hypertexte.

Une partie de la nouvelle didactique, consisterait donc à rendre transparents, les paramètres du système permettant la mise en branle de cette sémosis. C'est à dire à rendre explicites les règles (lois) d'interprétation les plus appropriées pour la compréhension d'un signe donné dans une situation donnée, ceci, en ajustant en permanence la sémosis de l'apprenant à celle du professeur. Cependant, avant de songer à didactiser les signes constituant les messages qui nous sollicitent à chaque instant, il convient de définir une ou des procédures d'appropriation des paramètres qui président à leur



élaboration. Par exemple, comment appréhender les signes qui peuplent l'univers des nouvelles technologies de l'information et de la communication à l'image des incalculables anglicismes existant sur Internet ? Ceci peut se concevoir si nous parvenons à identifier les critères servant de base au fonctionnement du système d'encodage de ces signes.

A titre d'illustration, la création de tout néologisme anglais sur Internet doit obéir selon Jean Tournier (2) à des critères linguistiques qui sont au nombre de trois: *Immédiateté*, *transparence* et *économie*, en plus des traditionnels motifs de la création lexicale, qui sont le *besoin de communication*, la *loi du moindre effort*, et enfin la *pulsion ludique*. Ces critères favoriseront l'utilisation de certains processus tels que l'acronymie, la troncation, l'amalgame, la double composition etc., au détriment d'autres processus jugés plus coûteux au plan de l'un ou de l'autre des trois critères cités plus haut. Une fois ces critères répertoriés, il s'agira par exemple de les adapter à sa propre langue, qui, ainsi, pourra s'approprier des modèles de créativité internes en recourant à ses propres ressources pour innover sans être tentée de céder de façon systématique aux emprunts ou aux calques.

Pour reprendre l'intitulé de notre communication, à savoir mesurer le chemin parcouru par l'aventure humaine dans sa quête de la représentation du monde réel par le monde des signes, c'est à dire sa quête du sens depuis l'invention de l'écriture jusqu'aux plus récentes innovations en matière de néologie lexicale que l'on rencontre régulièrement sur Internet, et, depuis peu dans les SMS, surtout chez les jeunes utilisateurs de téléphones portables, nous proposons l'étude du premier symbole qui allait devenir la première lettre de l'alphabet ∇ , et sa comparaison avec des termes plus ou moins récents tels que *laser*, *Grep*, ou bien *B4U come*.

Lorsque le symbole ∇ a été utilisé la première fois, il y'a plus de 5000 ans par la communauté des Sumériens, c'était pour lui faire représenter dans les transactions commerciales une unité d'objets qui était la vache. Dès lors que la communauté des Sumériens a accepté d'en faire le *représentant* de la vache à chaque fois qu'une transaction impliquant l'achat ou la vente de vaches s'accomplissait, ce dessin ∇



passait du statut de simple graffiti au statut de *légisigne* pour reprendre la terminologie Peircienne. C'est à dire qu'il devenait loi instituée et approuvée par l'ensemble des usagers concernés par les transactions que ∇ représentait effectivement une unité de vaches, sur les tablettes cunéiformes devant servir de registres pour la comptabilité générale, bien que son objet, les vaches, en tant qu'animaux, (i.e : en tant qu'objets existants) étaient, elles, dans les prés ou dans les étables. Lorsque plus tard les Phéniciens, puis à leur suite les Grecs s'emparèrent du fameux *signe* ∇ , c'était pour l'inverser et en faire ainsi la première lettre de l'alphabet A. Leur ingéniosité, était de faire correspondre à ce *graphe* devenue *signe* un *son*, le faisant ainsi passer du statut de *pictogramme* au statut de *phonème*. La révolution ainsi introduite par les Grecs dans l'écriture a consisté dans l'établissement d'une correspondance terme à terme entre un signe écrit et chacun des sons, consonne ou voyelle, dont se compose la syllabe. De là, est née la phonologie qui permet de comprendre les règles de combinaison de phonèmes propres à une langue donnée, en tant que signes porteurs de sens, assurant ainsi le rôle de médium de communication entre producteurs et récepteurs du sens en question.

Le second exemple que nous avons choisi pour illustrer l'évolution des systèmes de représentation concerne l'usage de formes évoluées de néologismes à l'exemple de *laser*, initialement acronyme de *Light Amplification by Stimulated Emulsion of Radiation*, devenu à force d'usage un vocable qualifiant une unité lexicale simple, un mot ordinaire pour ainsi dire.

L'exemple plus récent de *Grep* en usage chez les Hackers est tout aussi édifiant, puisqu'il s'emploie comme une unité lexicale simple, alors que tout comme *laser*, il avait initialement le statut d'acronyme, signifiant *Gradually search for the Regular Expression and Print the lines containing matches to it*, dont les initiales lues de manière linéaire et prononcées les unes à la suite des autres l'on fait passer dans la langue anglaise pour une lexie ordinaire. Considérant le goût immodéré des Hackers pour l'instantanéité et la concision, l'économie linguistique (au double niveau articulatoire et musculaire) qui en a résulté a grandement facilité son intégration. Le dernier exemple :



B4U come, relève du même souci d'apporter le plus d'information le plus économiquement possible sans toutefois empiéter sur l'intercompréhension. Le phénomène nouveau est la combinaison de chiffres, de lettres ou de graphes, en lieu et place de *phonèmes* lorsque ces derniers sont prononcés de la même manière. 4, pour « for » ; U, pour « you » ; @, pour « at ». En effet, 4, ne correspond pas à la conjonction ' for ' dans 'before', pas plus que @ ne correspond à la préposition ' at ', signifiant 'chez' dans par exemple ,le titre du livre de Bill Gates "*Business @ the speed of light*", alors qu'habituellement, il sert à identifier un nom de domaine, dans les adresses E-mail par exemple: untel@google.com.

Ces exemples de signes dématérialisés parmi d'autres, dont la théorie Saussurienne dyadique n'arrive pas à rendre compte de manière satisfaisante, étant donné la complexité de la nature de la relation qui lie les nouveaux *signums* aux nouveaux *signatums*, peuvent être complètement pris en charge par la théorie triadique du signe Peircien. En effet, chez Peirce, l'Objet détermine le Signe de telle sorte qu'à son tour le Signe détermine l'Interprétant, assurant ainsi la triadicité du signe. O S I.

Un exemple concret d'utilisation de la théorie Peircienne illustrant le passage de la Priméité vers la Tiercéité en enquêtant sur la prégnance des indices composant la secondéité nous a été magistralement fourni ce matin par la communication présentée par notre collègue Stefanie Brandt. Dans sa présentation l'étude qu'elle a menée sur la communication publicitaire de la compagnie Gaz de France, la priméité concernerait le mur quelconque et presque invisible sur lequel sont venues s'incruster en l'investissant, des couleurs, puis des formes au départ indistinctes, créant ainsi une configuration qui, plus tard se révèle être une image projetée par le data-show. Dès que l'image est perçue, nous sommes déjà dans la secondéité. Pour la saisir, l'image nous contraint à mener une enquête sur en même temps la composition de la vidéo, et sur l'agencement interne et externe de ses différents éléments techniques constituant un tout cohérent. La fonction des différents indices est de pointer vers l'objet immédiat qu'ils désignent, et leur interprétation déjà déterminée par le signe, consiste à opérer une inférence devant mener vers la tiercéité qui en



ce qui concerne la présentation de la vidéo pourrait se résumer dans l'argument suivant : « Si vous avez besoin d'une énergie qui respecte la vie, la nature et les différentes cultures existant sur la planète, alors, Gaz de France est la compagnie à laquelle il vous faut faire appel. Cette proposition qui, pour le moment est l'aboutissement du projet communicationnel de la compagnie, peut toutefois devenir le début d'une autre analyse, critique par exemple d'une telle approche, et donner lieu ainsi à une autre activité sémiotique qui pourrait déboucher sur un autre argument.

En guise de conclusion, nous pouvons donc dire que notre préférence pour la démarche Peircienne est motivée par notre désir d'élucider, ne serait-ce que partiellement, le recours systématique de l'Homme aux signes (linguistiques ou non), à chaque fois que son besoin de communication se manifeste.

Si l'intitulé de notre contribution à ce colloque a semblé quelque peu vague au départ, nous formulons l'espoir que les indices que nous avons fourni lors de notre communication , à savoir la configuration globale de notre texte, mais aussi et surtout les exemples choisis ainsi que leur traitement par des signes linguistiques organisés à l'intérieur de cette configuration, auront permis d'atteindre la tiercéité que pourrait résumer l'argument suivant : « si quelqu'un veut mener une recherche sur le signe, notamment un signe extra-linguistique, alors, la théorie Peircienne est l'outil idéal pour un tel projet. Elle permet de montrer comment le signe, représentant de l'ici et maintenant d'une expérience, et donc déjà déterminée par son objet, va, à son tour déterminer l'interprétant selon les normes de la communauté qui l'utilise. En bref, cette théorie nous permet de montrer à un apprenant comment réaliser un parcours individuel qui mène de la priméité vers la tiercéité dès lors qu'il / elle se sera appropriée les règles d'interprétation qui assurent la fusion du signe avec son objet, léguant ainsi, et à chaque instant, un héritage symbolique assurant la pérennité culturelle de la communauté, tout en demeurant l'un des facteurs essentiels de son évolution.



Références :

(1)- Jakobson, R., "A la recherche de l'essence du langage", traduit par J. Havet, Diogène 51, 1966.

(2) – Tournier, J., « Structures Lexicales de l'Anglais », Nathan,(1991)

Annexes :

∇ —————> A

laser

Light

Amplification by

Stimulated

Emulsion of

Radiation

Grep

Gradually search for the

Regular

Expression and

Print the lines containing matches to it.

Before you come

B

4

U

Come

@

untel@google.com

Business @ the speed of light



*LES APPORTS ET LES LIMITES DE
LA THEORIE D'A. J. GREIMAS*

Florence HENON

IUT de Chartres

Université d'Orléans

Laboratoire GREC/O, Université Bordeaux 3

**Présidente d'honneur de l'Association des Enseignants de
Communication en IUT (AECIUT).**

Rodolphe DALLE

IUT de Brest

Université de Bretagne occidentale

Laboratoire CERCI, Université Nantes

**Président de l'Association des Enseignants de Communication en
IUT (AECIUT).**

La sémiotique est **un des objets de la sémiologie**, discipline récente dans le champ des sciences humaines et qui concerne **tous les types de langages**. Issue entre autre des travaux de **Charles S. Peirce** et de **Ferdinand de Saussure**, la sémiotique s'institutionnalise dans les années 1960 et se réfère à la **rhétorique**, étudiée dans l'Antiquité, à la **philosophie et à la sociologie**. « *La vie des signes au sein de la vie sociale* », telle est la définition de Saussure. Peirce explique qu'il s'agit de la « *doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes* ». **La science des signes**. Elle recherche, explique et analyse, par une mise à distance, la **signification**, la naissance du sens. Cette mise à distance, essentielle pour toute analyse, montre que le signe est un substitut car il n'est pas la chose. La sémiotique générale pose le problème de l'origine, du fonctionnement, de la description de la signification. De ce fait, elle aborde un niveau d'abstraction élevé et elle infère une réflexion éthique. Elle se situe et se présente comme **un croisement avec d'autres sciences** ; de ce fait, elle essaie de communiquer avec les autres disciplines pour leur offrir un langage commun. Jean-Marie Klinkenberg nous explique que l'utilisation des signes entraîne la **structuration de l'univers** c'est-à-dire la segmentation de ce dernier. Idée déjà présente dans la théorie greimassienne. Celle-ci met en



évidence la relativité de ce découpage qui change selon les groupes sociaux. A l'intérieur même d'un groupe, il varie d'une personne à l'autre, selon son statut, son rôle, son système de références. Grâce à sa préoccupation continuelle de structurer l'univers, en associant univers matériel et conceptuel, signifiant/signifié, la sémiotique générale essaie de répondre à la question « comment connaissons-nous le monde ? ».

Comme toute discipline jeune, la sémiotique évolue et doit continuer son chemin. Les apports d'A. J. Greimas sont importants et ils ont participé à l'élaboration de cette discipline. Cependant, comme toute théorie, elle a ses limites. Nous aimerions vous présenter les différents points qui mettront en exergue à la fois les apports de Greimas au sein de la sémiotique et leurs limites qui servent à la fois la critique littéraire et la discipline sociale.

1. Apports et influences de la théorie d'A. J. Greimas :

A partir de 1962 et d'une approche linguistique de type structuraliste, A. J. Greimas énonce ses premiers travaux de sémiotique littéraire. En 1963, il donne à la faculté des Sciences, Institut Henri Poincaré, son cours de « sémantique structurale » qui deviendra une référence en 1966 chez Larousse. Dans ce livre il présentera une analyse sémiotique du monde littéraire de Bernanos.

Greimas utilise les concepts saussuriens et Hjelmsleviens suivants :

- § langue/parole.
- § Signifiant/signifié.
- § Système/procès.

Quand nous parlons de Greimas, nous avons obligatoirement à l'esprit l'école de Paris et ceux qui y ont participé. Aussi, dans les concepts greimassiens, Saussure et Hjelmslev ne sont pas les seules inspirations de Greimas. Il faut compter aussi avec Levi-Strauss, Barthes et Propp. Les deux premiers lui permettent de mettre en place sa théorie binaire de la signification et l'homologie, la relation existante entre deux éléments homologues entre la langue et les champs socio-culturels. Le troisième lui donne la possibilité de découvrir les invariants structurels du conte russe qu'il réinterprète et qui participent à la théorie du récit. Ne croyez pas que les concepts greimassiens ne sont que l'addition d'emprunts voire d'influences. Non, ils sont bel et bien là et Greimas a voulu construire une théorie



de la signification en mettant en exergue des traits simples qui nous donnent le carré sémiotique et nous propose une optique générative. De plus, pour Greimas mais aussi pour l'ensemble des structuralistes, tout système de signification est de nature relationnelle et toute forme de relations sous-entend une description scientifique.

1.1 Langue et parole :

Saussure oppose la langue à la parole sans pour autant définir clairement ce concept. Il identifie la langue à un système sémiotique, en excluant le procès sémiotique. Le danger de cette distinction, certes intéressante, est d'accréditer une conception trop paradigmatique de cette dernière. Or, il ne faut pas oublier les structures syntaxiques dans la définition de la langue. Pour Greimas, la langue ou langue naturelle est un type de macrosémiotique. Elle s'oppose aux langages artificiels car elle caractérise la nature humaine en transcendant les individus qui l'utilisent. La langue se définit « *comme une organisation structurelle immanente* »¹ qui possède une puissance combinatoire liée à la double articulation et aux procédures de débrayage. De ce fait, il existe une possibilité sans limite de formation de signes et de règles qui régissent la construction d'unités syntagmatiques. De plus, le concept sociolinguistique participe à la définition de la langue et l'enrichit. La hiérarchie des langues (dialectes, patois ...) se considère comme une taxinomie relevant d'un système de connotations sociales, sous-jacentes au fonctionnement des langues naturelles.

La dichotomie langue/parole, Saussure ne la pose que pour mettre en exergue la langue qui, pour lui, est le seul objet de la linguistique. De ce fait, la parole apparaît « *comme une sorte de fourre-tout notionnel* »² qui, heureusement, va évoluer et se préciser grâce aux concepts suivants : le **procès** (opposée au système) et la **syntagmatique** (opposée à la paradigmatique) vont recouvrir un des aspects de la parole, dans le sens de l'agencement des éléments de la langue en vue des constructions de phrases. Le message (vs code) dans la théorie de la communication reprend la parole en tant que produit du code. Énoncé et énonciation sont deux aspects importants

¹ A. J. Greimas et J. Courtès. - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. – Paris : Hachette Université, 1979 et 1986. – 2 volumes.

² Ibid.



et complémentaires qui enrichissent la parole saussurienne. La performance (vs compétence) qui relève de la théorie générative, insiste sur la réalisation. C'est pourquoi, elle situe la formation des phrases du côté de la compétence.

1.2 Signifiant et signifié :

Le signe saussurien résulte de la « réunion du signifiant et du signifié »³, que Saussure identifie dans une première démarche, à « l'image acoustique et au concept »⁴. Au fur et à mesure qu'il développera sa théorie, Saussure épurera ces deux notions en ne considérant signifiant et signifié que comme des constituants pour la forme linguistique. Le signifiant s'entend par un plan du langage (l'autre est le signifié), considéré dans son ensemble et qui recouvre de ses articulations la totalité des signifiés. La contribution de Hjelmslev à la théorie du signe est double car il présente, dans un premier temps, le signe comme « le résultat de la sémosis s'effectuant lors de l'acte de langage »⁵. Il montre qu'à côté des signes minimaux que sont les mots, il existe « des signes-énoncés » ou « des signes-discours ». Il précisera par la suite « la nature du signe comme réunion de la forme de l'expression et de la forme du contenu »⁶. Donc, sur le plan de l'expression, c'est la structure phonologique et non phonétique qui entre dans la constitution des signes. Pour la sémiotique, « le signe est une unité du plan de la manifestation »⁷ constituée par la relation de présupposition réciproque qui s'établit lors de l'acte de langage entre les grandeurs, (c'est-à-dire ce qu'il y a, ce dont on présume l'existence), du plan de l'expression et du plan du contenu. Donc, l'analyse, l'exploration sémiotique ne commence réellement qu'en deçà du signe minimal.

1.3 Procès et système :

Le procès sémiotique reprend une partie des déterminations du concept, quelque peu flou, de la parole. Hjelmslev précise l'opposition langue/parole par une approche davantage générale. Il envisage que « le sujet connaissant aborde l'objet à connaître soit

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.



comme système, soit comme procès »⁸. Donc, le procès sémiotique désigne l'axe syntagmatique du langage et il s'oppose ainsi au système, qui, lui, en représente l'axe paradigmatique. En sémiotique discursive, nous parlons de procès au sens de « *résultat de la conversion de la fonction narrative faire, conversion qui s'effectue grâce aux investissements complémentaires des catégories temporelles et surtout aspectuelles* »⁹. Le système, chez Saussure renvoie au concept de langue : système de signes. Il s'agit d'un tout cohérent dont les éléments dépendent les uns des autres. Il montre ainsi que la langue-système doit être considérée comme un paradigme dont les termes entretiennent entre eux des rapports, des relations qui montrent les ressemblances qui les unissent et les différences qui les opposent. Dans ce cas, la langue devient un système de relations différentielles et oppositives. En tant que système, la langue représente un « *ensemble stratifié* »¹⁰, elle comporte deux plans (expression et contenu), qui, à leur tour, font apparaître des niveaux d'articulations, on accepte l'idée de sous-systèmes relativement autonomes (systèmes phonologique, sémémique, sémique ...). Dans la définition première de Saussure, la langue comme système de signes ne concerne que le niveau apparent, celui du signe-morphème. Pour Greimas, le système est « *l'un des deux modes d'existence, complémentaires à celui de procès, des univers structurés et structurables* »¹¹. Hjelmslev explique que le système est un concept de portée universelle, qu'il dépasse les cadres de la linguistique et de la sémiotique. Il appelle le système sémiotique, paradigmatique.

1.4 Actant, acteur et rôle :

Propp dans *Morphologie du conte*¹² mais aussi Souriau ont inspiré, indéniablement Greimas pour sa théorie du récit, plus particulièrement, pour établir ses modèles actantiel et fonctionnel. Ainsi, il adapte le modèle actantiel à sept personnages de Propp et les 31 fonctions proppiennes à vingt fonctions greimassiennes. A la base

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Paris : Seuil, « Points », 1970.



de la théorie greimassienne, nous rencontrons la hiérarchie actant, acteur et rôle. Actant est un terme emprunté à L. Tesnière et pour ce dernier, un actant est un être ou une chose qui participe au procès. Greimas ne se contente pas comme le disent souvent ses détracteurs de reprendre le modèle actantiel de Propp et de l'adapter, il pose la question des relations entre eux et il a donné des réponses. L'actant est celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute autre détermination. Il désigne un type d'unité syntaxique, de caractère formel, avant tout investissement sémantique et/ou idéologique. De ce fait, l'actant renvoie à une syntaxe qui articule l'énoncé élémentaire en fonctions. Sujet et objet sont les deux actants principaux que nous rencontrons dans la syntaxe narrative de surface. Dans ce cas, l'actant est considéré comme le terme aboutissant de la relation qu'est la fonction. Le concept d'actant remplace le terme de personnage et celui de « *dramatis persona* » de V. Propp car il désigne non seulement les êtres humains mais aussi les animaux, les objets ou les concepts. Nous rencontrons à l'intérieur d'un discours les actants de la communication (narrateur, narrataire, interlocuteur, interlocutaire), les actants de la narration (sujet/objet, destinataire/destinataire), les actants syntaxiques (sujet d'état, sujet de faire), les actants fonctionnels, syntagmatiques. L'actant peut être individuel, duel ou collectif et il peut assumer un certain nombre de rôles actantiels. A la suite de procédures d'embrayage et de débrayage, l'acteur se définit par une unité lexicale, de type nominale, qui peut recevoir au moment de sa manifestation, des investissements de syntaxe narrative de surface et de sémantique discursive. L'acteur peut être individuel, collectif, figuratif ou non figuratif. Il est le lieu de convergence, d'investissement, de transformation des deux composantes syntaxique et sémantique. Il se situe, donc, à la surface du texte. Pour Greimas, le rôle est actantiel selon la position de l'actant dans le parcours narratif et de l'investissement modal qu'il prend en charge. Le rôle actantiel devient une valeur ajoutée à un point du parcours pour l'actant. Il correspond donc à un ensemble de fonctions d'un même actant.

1.5 Fonctions et épreuves :

A ce trio actant, acteur et rôle, s'ajoute la notion de fonction, utilisée déjà chez V. Propp. « *Unité syntagmatique qui reste constante*



malgré la diversité des récits »¹³. La notion de fonction, un peu floue chez Propp est précisée et reformulée sous le terme d'énoncé narratif. Greimas a complété le modèle proppien avec des éléments qui étaient nécessaires à sa description. Il couple les fonctions proppiennes et en réduit le nombre. De cette façon, ce couplage, qu'il définit comme « *une catégorisation des fonctions, a pour conséquence de libérer l'analyse, du moins partiellement de l'ordre de succession syntagmatique* »¹⁴. Cela facilite la démarche comparative qui doit conjoindre des identités et disjoindre des oppositions. C'est à partir des fonctions que Greimas établit les trois épreuves qu'il nomme qualifiante, principale (ou décisive) et glorifiante. Il établit un tableau comparatif des épreuves rencontrées dans le récit, celles analysées par Propp et il complète les lacunes. Toute épreuve comporte des fonctions et des couples de fonctions. L'épreuve, figure discursive du transfert des objets de valeur suppose une conjonction réfléchie et une disjonction transitive. De cette manière, cela caractérise le faire du sujet en quête d'objet de valeur. L'épreuve qualifiante correspond à l'acquisition de la compétence (cf modalités du faire), l'épreuve principale ou décisive à la performance et l'épreuve glorifiante à la reconnaissance. Les deux premières épreuves appartiennent à la dimension pragmatique et la dernière, à la dimension cognitive. La reconnaissance présuppose la performance qui elle-même présuppose la compétence correspondante.

1.6 Le carré sémiotique :

Il s'agit de la base théorique de la sémiotique greimassienne, de ce qu'il appelle la « *structure élémentaire de la signification* »¹⁵. Elle nécessite au moins deux termes qui reposent sur une opposition. C'est cette dernière qui caractérise l'axe paradigmatique du langage. Ce carré est fondé sur les relations négation/assertion et sur une relation de présupposition réciproque ou de contrariété. Avec le carré sémiotique, nous nous situons dans les structures profondes qui vont « *préciser l'articulation de ces traits, c'est-à-dire les organiser,*

¹³ Ibid.

¹⁴ A. J. Greimas, *Sémiotique structurale*. – Paris : PUF, « Formes sémiotiques », 1995, page 195.

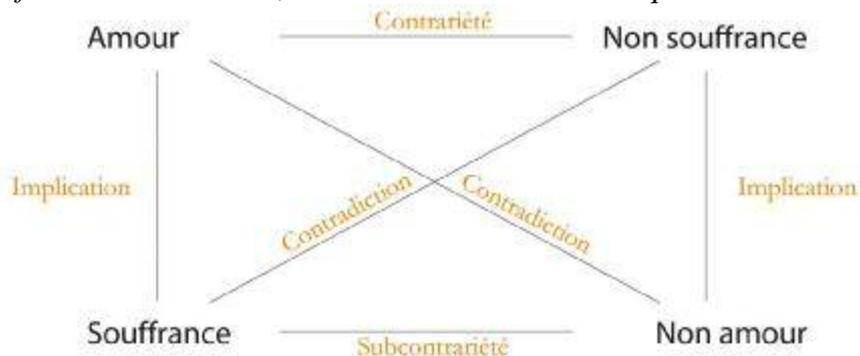
¹⁵ A. J. Greimas et J. Courtès. - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. – Op. cit.



décrire leurs rapports et définir leurs relations. Le carré sémiotique rend compte du réseau des relations et de l'articulation des différences. Il représente les relations principales auxquelles sont soumises les unités de signification pour pouvoir engendrer un univers sémantique susceptible d'être manifesté. Comme structure taxinomique, le carré sémiotique fonctionne par classes paradigmatiques de synonymes »¹⁶. De deux termes au départ, nous passons à quatre termes. Ce carré a une structure universelle qui permet de décrire tous les faits sémiotiques. Nous avons les relations suivantes :

- Relation de contrariété.
- Relation de subcontrariété.
- Relation de contradiction.
- Relation d'implication.

Prenons l'exemple d'une nouvelle de Maupassant, *Histoire d'une fille de ferme*. Dans ce récit, nous avons le carré sémiotique suivant :



«Nous utilisons le terme de /souffrance/ et non celui de /haine/ car nous avons constaté que l'amour dans les nouvelles de notre corpus entraînait la souffrance et non la haine. Très souvent, les femmes aiment puis souffrent mais elles n'éprouvent pas pour autant de la haine. (...) Rose aime Varnetot qui s'amuse avec elle et ne l'aime pas. Au début de la nouvelle, il n'y a aucun problème entre eux mais lorsque

¹⁶ F. Hénon, *La transformation télévisuelle des nouvelles de Maupassant : l'Ami Maupassant*, 1997, Thèse, Université de Metz, P. 254-55.



Rose annonce sa maternité, Varnetot décide de la marier au fils Paumelle »¹⁷.

Dans la relation Amour/souffrance, nous sommes dans une **relation de contrariété**.

Non souffrance et non amour spécifie la **relation de subcontrariété**.

Amour/ Non amour et Souffrance/Non souffrance spécifient une **relation de contradiction**.

Pour Amour/Non souffrance et Souffrance/Non amour, il s'agit d'une **relation d'implication**.

1.7 Le parcours génératif :

Il désigne la disposition des composantes de la théorie sémiotique les unes par rapport aux autres et cela « *dans une perspective de la génération, c'est-à-dire en postulant que, tout objet sémiotique pouvant être défini selon le mode de sa production* »¹⁸.

Dans ce parcours, qui va du plus simple au plus complexe et du plus abstrait au plus concret, les composantes intervenantes, s'articulent les unes avec les autres. Les structures sémio-narratives constituent le niveau le plus abstrait du parcours génératif et elles comportent les deux composantes syntaxiques et sémantiques. Deux niveaux de profondeurs sont représentés : syntaxe et sémantique narrative, pour les structures de surface et syntaxe et sémantique fondamentales pour les structures profondes. Les structures discursives reprennent à leur compte les structures sémiotiques de surface et les mettent en discours. C'est ici qu'intervient l'énonciation. Le tableau suivant explique les différentes composantes et sous-composantes de ce parcours :

¹⁷ Ibid.

¹⁸ A. J. Greimas et J. Courtès. - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. – Op. cit.



Parcours génératif

	Composante syntaxique		Composante sémantique
Structures sémio-narratives	Niveau profond	Syntaxe fondamentale	Sémantique fondamentale
	Niveau de surface	Syntaxe narrative de surface	Sémantique narrative
Structures discursives	Syntaxe discursive		Sémantique discursive
	Discursivisation		Thématisation
	Actorialisation Temporalisation Spatialisation		Figurativisation

Dans l'analyse de Greimas, nous constatons l'élaboration de systèmes hiérarchiques d'abstractions, actant, acteur et rôle, puis il définit des spécimens de type polarisant ces catégories et enfin, il établit des liens horizontaux entre les différents systèmes. Ces derniers créent un langage qui spécifient à la fois le sens de certains objets par rapport à d'autres et les réintègre dans des structures plus larges. Les systèmes multiples de catégorisation actant/acteur/rôle et récit/syntaxe/fonction sont mis en relation. La théorie sémiotique de Greimas vise à rendre compte de toutes les sémiotiques, pas seulement des langues naturelles et donc cherche à construire des modèles susceptibles de générer des discours. Pour Greimas, cette théorie nous amène à mettre en exergue les structures universelles de la pensée humaine. Son modèle se veut universel et abstrait.

2. L'oubli greimassien de la chair : chiasme et carré, de quelques figures opposées :

C'est justement cette abstraction qui constitue la limite de l'analyse de Greimas : sa dé-corporéisation, oserai-je dire. En effet, si les travaux de Greimas font référence à plusieurs reprises à la phénoménologie, cette traversée, ce « dialogue » (je pense en particulier aux échanges entre Greimas et Ricœur) ne semble pas avoir permis une quelconque incarnation de la sémiotique. À ce sujet,



il est d'ailleurs remarquable de voir que Greimas, dans l'article « Sémiologie », place la figure de Merleau-Ponty aux côtés de celles de Lévi-Strauss et de Lacan et le range dans un structuralisme¹⁹ auquel il échappe assez largement, même s'il est parfaitement légitime de relever des parentés entre les différents penseurs²⁰.

2.1 Le volume et la structure :

Ainsi, la question n'est-elle pas de s'interroger sur le rapport entre la théorie greimassienne, en tant que saisie d'un infra-signe (cet en deça du signe minimal), et l'objet (ce qui se manifeste et apparaît) ? L'objet greimassien est une construction logique qui en détermine tout à la fois le périmètre et le contenu, il reste fondamentalement extérieur à toute forme d'appréhension :

On désigne du nom d'objet, dans le cadre de la réflexion épistémologique, ce qui est pensé ou perçu en tant que distinct de l'acte de penser (ou de percevoir) et du sujet qui le pense (ou le perçoit). Cette définition – qui n'en est pas une – suffit pour dire que seule la relation entre le sujet connaissant et l'objet de connaissance les

¹⁹ Quant au domaine du savoir (ou du vouloir savoir) que ces deux termes recouvrent, il s'est constitué d'abord en France, dans les années 1960, dans le cadre de ce qu'on appelle le structuralisme français (autour des noms de Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Dumézil, Lacan, etc.). (Ibid, p. 336).

On pourra néanmoins s'étonner après ce classement de ne voir plus aucune allusion au philosophe dans l'article « Structure » ! Ce silence est-il l'aveu qu'entre Merleau-Ponty, tenant, comme on va le voir, d'une pensée de la porosité et de l'entrelacs et le formalisme inhérent au structuralisme, la catégorisation était un peu rapide ?

²⁰ Sur le rapport entre Maurice Merleau-Ponty et Claude Lévi-Strauss, on se reportera à l'article de ce dernier dans le numéro de *L'Arc* consacré à Merleau-Ponty (Paris : Duponchelle, 1990, pages 43-47). À propos du rapport au structuralisme, Claude Lévi-Strauss note :

Si l'entreprise structuraliste avait éveillé son intérêt et sa sympathie en dépit de tout ce que nous savions l'en séparer, c'est sans doute parce que, comme il devait le dire au cours d'un colloque sur le sens et l'usage du terme « structure », il consentait à trouver en elle « une nouvelle manière de voir l'être » ; et toute « nouvelle manière » était philosophique à ses yeux du seul fait que, par delà l'opposition classique du sujet et de l'objet, elle contribuait à mettre à jour un niveau sous-jacent où cette opposition s'effaçait (page 44. Nous soulignons).



*fonde comme existants et distincts l'un de l'autre : attitude qui semble tout à fait conforme à l'approche structurale de la sémiotique.*²¹

Or cette approche conduit à une impossibilité dès lors que l'objet échappe à la catégorisation binaire sur laquelle repose l'approche greimassienne. Hors de toute posture métaphysique, l'objet n'en reste pas moins ontologiquement cet être qui se double d'absence et échappe toujours, ce que Maurice Merleau-Ponty définit comme un *manipulandum*²². Il ne s'agit pas tant de considérer le signe comme ce qui peut être analysé par une *pensée de survol*, c'est-à-dire comme ce que l'on peut disséquer logiquement, que comme une partie de mon être. Certes, le livre Γ de *La Métaphysique* d'Aristote²³, qui constitue le fondement intime du modèle sémiotique de Greimas, affirme qu'une chose ou un énoncé ne peut pas être et ne pas être en même temps, pour autant l'être se pare et fait miroiter l'infinie palette de la potentialité, la réserve qui échappe à toute forme de détermination binaire : le dire n'est pas le dit, et l'être n'est pas l'étant. Là ne se réduit donc pas, ne peut pas se réduire à une opposition catégorielle, non que la catégorisation n'indique rien mais parce que la catégorisation indique qu'entre signifiant et signifié se joue l'insaisissable de la parole qui lie radicalement le signe au monde :

*Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.*²⁴

²¹ A. J. Greimas et J. Courtès. - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. - Op. cit., page 258.

²² Voir, par exemple, *L'œil et l'esprit*, page 12.

²³ Édition de J. Tricot. - Paris : Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1981. - 2volumes :

Quant à nous, nous venons de reconnaître qu'il est impossible, pour une chose, d'être et de n'être pas en même temps, et c'est en nous appuyant sur cette impossibilité que nous avons montré que ce principe est le plus ferme de tous. (Γ 4, 1006 α , page 197, volume 1)

²⁴ *Ibid*, page 23.



C'est pourquoi, la limite du modèle greimassien est à formuler en terme d'espace : le carré sémiotique, de la même façon d'ailleurs que le parcours génératif ou les formes d'analyse du récit, est une géométrie plane, elle se fixe dans les deux dimensions de la surface mais méconnaît le volume et la dimension de la profondeur (non pas ici au sens d'idéalité sur le mode d'une sorte de modèle platonicien recomposé, mais simplement comme une extension du carré au cube²⁵). Il ne s'agit donc pas de postuler un relativisme du sens à l'image de celui que Greimas critique et dont il dit qu'il n'apporte rien en déplaçant le problème puisque *la question du sens reste entière*²⁶ mais bien de construire un mode d'appropriation de la signification. Or, ce mode d'appropriation volumique présuppose une participation du sujet/actant au monde. La syntaxe des signes ne doit donc pas être considérée comme seulement linéaire et chronologique : le signe excède la ligne qui définit les tracés dans cette somme de points d'une régularité mathématique, la courbe se trace en reliant des points imaginaires et, d'une origine dans un repère x, y , tend vers un infini de dérivations. On peut donc, comme Bernard Noël dans les *Treize cases du je*, comprendre le signe comme une tentative pour échapper à la linéarité :

*La langue parlée est nécessairement linéaire parce qu'on ne peut émettre qu'un phonème à la fois – linéaire et orientée dans le temps. La langue écrite pourrait être différente ? Oui, si, par exemple, l'image poétique est déjà ce mot à orientation multiples comme les idéogrammes.*²⁷

Par conséquent, c'est le signe comme image, en particulier à travers le modèle de la peinture, qui constitue un obstacle à la sémiotique greimassienne. La peinture, l'image devient en quelque sorte ce sur quoi butte cette appropriation du signe tout à la fois parce qu'il est

²⁵ Cf. les analyses développées dans *La phénoménologie de la perception* sur le concept de profondeur, en particulier la page 308 (Paris : Gallimard, « TEL », 1945).

²⁶ *Du sens. Essais de sémiotique*, page 8.

²⁷ Page 109.



plein²⁸, c'est-à-dire impropre à toute forme de décomposition, et duratif, c'est-à-dire inscrit dans un temps de l'épaisseur, de la profondeur de sa réitération. La question se déporte alors sur le rapport de l'Un, de la totalité au multiple ; la sémiotique de Greimas cherche dans le multiple l'universalité d'un modèle d'interprétation unique qui suppose que le signe soit à considérer comme représentation d'un réel que l'analyse peut subsumer. Si cette approche théorique se montre capable de former une structure de la communication, elle ne parvient pas, en revanche, à circonscrire la circulation du sens, à en percer le séjour. Concrètement Maurice Merleau-Ponty ne pense pas la structure comme une boîte vide, une idéalité qu'il s'agirait de remplir avec la texture du monde. Pour lui, la structure est un rapport de différence dans l'être, une forme d'habitation du monde²⁹. Or, habiter requiert de revenir sur la notion de présence³⁰, consiste à mettre à nu cette différence que décrit Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* et nous amène à reposer la question du signe, cette fois sur le mode de la figure que porte la peinture, par exemple, ou la poésie, comme on a pu le voir, et de son interprétation, à reconsidérer les catégories qui forment le système d'opposition du carré sémiotique :

La différence « entre » deux choses est seulement empirique, et les déterminations correspondantes, extrinsèques. Mais au lieu

²⁸ Je renvoie à ce sujet aux belles pages de Merleau-Ponty sur Cézanne, en particulier, dans *Sens et non-sens*. – Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1996. – Pages 13-33.

²⁹ A ce titre les « Deux de travail » sur le langage donne une piste tout à fait intéressante puisque Merleau-Ponty définit la structure comme *une masse travaillée de l'intérieur par une sorte d'ébullition, un creux dans l'Être, un écart par rapport à la non-différence ou à l'in-différence (Parcours deux 1951-1961*. – Lagrasse : Verdier, « Philosophie », 2001, pages 271-272). Cette position est d'ailleurs réaffirmée à la fin du résumé de la conférence de Merleau-Ponty prononcée lors du colloque sur le mot « structure » à travers la référence au négatif (avec d'ailleurs tout l'arrière plan hégélien, qui réapparaît dans notre propos plus loin au sujet du point) alors même que Merleau-Ponty reconnaît la conception de la structure chez Lévi-Strauss (qu'il interprète comme *souple, non synchronique mais dialectique*). Voir les pages 317-319 de *Parcours deux*, op. cit.

³⁰ Sur la question de la présence, voir *La phénoménologie de la perception*, pages 489-495.



*d'une chose qui se distingue d'autre chose, imaginons quelque chose qui se distingue – et pourtant ce dont il se distingue ne se distingue pas de lui. L'éclair par exemple se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, **comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas.***³¹

Reste, dès lors, à interroger la notion d'interprétation dans la double perspective d'un questionnement pour la sémiotique de la notion de représentation, dans son rapport à la réalité, et de la notion de présence.

2.2 Le chiasme et le carré :

La disposition des signes forme une grammaire qui ne consiste pas juste, comme c'est le cas dans le parcours génératif, à étalonner les modes de production en fonction d'un axe vertical (gradation entre niveau de surface et niveau profond) mais à en rendre compte dans l'ensemble de l'espace :

*Entre la réalité et la pensée, il y a le langage.
L'une et l'autre se connaissent en lui, mais dans leur reflet. Et la grammaire naît peut-être du réciproque croisement de leur ombre.*³²

Le dessous n'est pas la dimension cachée que la profondeur pouvait suggérer, pas plus d'ailleurs que la surface, on l'a vu, n'est cet apparaître évident : la grammaire, l'organisation secrète, qui soutient le sens se trouve ailleurs, différée dans les replis (dans l'ombre du pli³³) du chiasme merleau-pontien. La théorie de Greimas correspond à une volonté de rendre le signe transparent, de l'éclairer afin d'en supprimer les zones obscures, elle ne reconnaît aucune place à l'ombre, à ce projeté, représentation minimale et incomplète de la représentation d'un sens dont la présence est incessamment différée. Il faut néanmoins revenir sur le statut de l'ombre et dissiper les malentendus : elle n'est pas ce qui obscurcit et empêche de voir, au contraire elle correspond à ce qui trace de manière discrète et efficace des contours. Elle forme l'espace en ce sens qu'elle permet de faire

³¹ Page 43. Nous soulignons.

³² Bernard Noël. – *Treize cases du je.* – op. cit., page 117.

³³ Nous renvoyons à la note de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* (op. cit., page 89-90) pour éclairer ce concept.



contraste. L'ombre en quelque sorte répond à la force étrange d'un mouvement de porrection³⁴ que rend tout aussi bien la notion de silence perceptif que Maurice Merleau-Ponty évoque dans les notes de travail qui suivent la partie rédigée du *Visible et de l'invisible* :

Silence de la perception = l'objet en fil de fer dont je ne saurais dire ce qu'il est, ni combien de côtés il a etc. et qui pourtant est là (c'est le critère même de l'observable selon Sartre qui est ici contredit, - et le critère de l'imaginaire selon Alain qui intervient dans la perception) –

Il y a un silence analogue du langage i. e. un langage qui ne comporte pas plus d'actes de signification réactivés que cette perception – et qui néanmoins fonctionne, et inventivement c'est lui qui intervient dans la fabrication d'un livre –

³⁵

Il s'agit donc de revenir dans l'interprétation non à une structure du monde organisée en un système d'oppositions mais à un originaire enfoui dans la représentation, à cet espace constitutif du signe. Les paradigmes du binaire (vie/mort, veille/sommeil, ...) se dissolvent dans l'unité du pli que l'ombre détermine. Comme Merleau-Ponty le note à plusieurs reprises dans « Le doute de Cézanne » l'expression n'est jamais la traduction de la pensée : elle est découverte et mise à jour sans qu'il s'agisse de la penser dans un rapport analogique (c'est-à-dire sur un mode binaire de ressemblance/différence). La chair merleau-pontienne³⁶ correspond précisément à ce plissé qui réunit les

³⁴ Il faudrait à ce titre marquer par une étude plus précise toute les formes d'expression de Merleau-Ponty qui renvoient à la difficulté de fixer une définition, comme c'est par exemple le cas dans la tentative d'approche de la structure que nous avons cité plus haut (note 28) : *une sorte d'ébullition*. Ce vague fait largement penser aux approximations de Bouhours ou plus encore de Boileau pour définir le sublime et le je-ne-sais-quoi, sur lequel on reviendra plus tard.

³⁵ Merleau-Ponty. - *Visible et invisible*. - Paris : Gallimard, « TEL », 1964, page 322. Nous soulignons.

³⁶ *Plus exactement : quand je dis que mon corps est voyant, il y a, dans l'expérience que j'en ai, quelque chose qui fonde et annonce la vue qu'autrui en prend ou que le miroir en donne. I. e. : il est visible pour moi en principe ou du moins il compte au Visible dont mon visible est un fragment. I. e. dans cette mesure mon visible se retourne sur lui pour le « comprendre » - Et comment sais-je cela sinon parce que*



oppositions que les battements, et les balancements, jusqu'alors tenaient en contrepoint. Mais la chair impose aussi de revenir sur la question de l'initialité, c'est-à-dire à ce que le signe engage dans sa donation, qui n'est plus un commencement mais devient ce qui assure la liaison, ce qui permet la réunion dans la totalité signifiante : sujet et objet. Le signe en tant que participant de la chair n'est pas un fragment isolé qui refermerait en lui-même la totalité des catégories (sur le mode archétypal du fragment héraclitéen, qui d'ailleurs enferme les oppositions), il est ce qui entrelace et mêle les textures. Signifiant et signifié ne peuvent être distingués, ils participent d'une même indissociation qui se double d'une texture de réel dépassant le représenté du signe, ce que Merleau-Ponty appelle le sauvage³⁷ et qui trouve son meilleur exemple dans la peinture :

*Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes.*³⁸

Au terme des dissipations, le chiasme se replie et forme le nœud des tensions entropiques. L'originaire qu'il découvre est un point paradoxal, en ce sens que radicalement relationnel il se dissout dans la ligne³⁹ qui en assure la dynamique spatiale : ligne courbée sur elle-même, la spirale est ce point qui s'étend et se dilate depuis un fond

mon visible n'est nullement « représentation » mienne mais chair ? I. e. capable d'embrasser mon corps, de le « voir » - C'est par le monde d'abord que je suis vu ou pensé.

Op. cit., page 327.

³⁷ *Comment peut-on revenir de cette perception façonnée par la culture à la perception « brute » ou « sauvage » ? En quoi consiste l'information ? Quel est l'acte par lequel on le défait (on revient au phénoménal, au monde « vertical », au vécu) ?*

[...] Ce que je soutiens, c'est que I. il y a une information de la perception par la culture qui permet de dire que la culture est perçue.

Ibid, page 265.

³⁸ - *L'œil et l'esprit*. - Paris : Gallimard, « Folio essais », 1985, page 35.

³⁹ Sur cette analyse de la dissolution du point dans la ligne nous faisons référence à l'analyse de Jean Lévêque dans *Le terme des provenances* et plus particulièrement à sa lecture du § 256 de *l'Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé* de Hegel (*Le terme des provenances*. - Paris : Osiris, 1993, page 64).



perdu. C'est cet oubli que décrit aussi Bernard Noël dans *Treize cases du je* lorsqu'il écrit :

*Pour retrouver l'origine, il faudrait tout oublier, et oublier même l'oubli. L'imagination est sans doute la faculté de l'origine, celle que la culture obscurcit.*⁴⁰

Le point en effet est le lieu de passage de toutes les lignes et la spirale n'est que la mise en perspective de ses convergences ou divergences selon le point de vue où l'on se place.

2.3 La trace et la fiction :

D'une certaine façon, le carré et le chiasme sont autant de figures qui rejoignent la distinction classique établie entre esprit géométrique et esprit de finesse. Le premier est, comme l'indique Pascal, réglé par le recours au raisonnement logique comme mode de compréhension du monde alors que le second ne fait plus guère que percevoir les variations que le phénoménal dispense :

*La finesse d'esprit, c'est cette capacité à discerner les différences infimes existant entre des choses apparemment confondues dans la nature, ces réalités indiscernables aux esprits géomètres qui recherchent des principes clairs, évidents et palpables.*⁴¹

En somme, il faudrait entamer une sémiotique du je-ne-sais-quoi, de cet irréprésentable qui ne cesse de fuir à mesure qu'on l'approche, qui retire dès lors qu'on tente de le saisir :

Ce ne seroit plus un je ne sçay quoy, si l'on sçavoit ce que c'est ; sa nature est d'estre incomprehensible, & inexplicable.

[...] *Quoy qu'il en soit, dit Ariste, il est certain que le je ne sçay quoy est de la nature de ces choses qu'on ne connoist que par les effets qu'elles produisent. Nos yeux sont témoins des mouvements admirables que l'aiman cause dans*

⁴⁰ Op. cit. page 123.

⁴¹ LICHTENSTEIN (Jacqueline). – *La couleur éloquente*. – Paris : Flammarion, « Champs », 1999, page 26.



*le fer ; mais qui peut dire ce que c'est que la vertu de cette pierre merveilleuse ?*⁴²

Or, cette présence indéfinissable, ce là qui s'impose, renvoie assez largement à la notion de trace, ce sublime qu'on ne sait ni nommer ni concevoir dans l'espace systémique et ordonné du langage (compris ici en tant que structure de communication émetteur-récepteur) est en quelque sorte à mettre en relation avec cette signifiante originaire que Jacques Derrida découvre dans le beau concept d'Emmanuel Lévinas. La trace a pour Lévinas un double statut :

§ elle est, d'abord, point, celui-là même que nous avons décrit préalablement :

*La trace est l'insertion de l'espace dans le temps, le point où le monde s'incline vers un passé et un temps.*⁴³

§ elle est, ensuite, dégagee de toute intentionnalité et se donne comme l'impératif éthique d'une dialectique qui conduit à l'autre, à cette *illéité* que Lévinas a développé dans la notion de visage⁴⁴ :

⁴² Dominique BOUHOURS. – *Entretiens d'Ariste et Eugène*. – Paris : Sébastien Mabre-Cramois, 1671, page 239 (nous avons maintenu l'orthographe originale, en revanche nous avons modernisé la typographie). Sur cette question du je-ne-sais-quoi (que nous ne pouvons développer dans le cadre de cet article), nous renvoyons aux travaux d'abord de Vladimir JANKÉLÉVITCH mais aussi à ceux de Suzanne GUELLOUZ et aux notes de l'édition de Bernard BEUGNOT et Gilles DECLERCQ (Paris : Honoré Champion, « Lumières classiques », 2003). Enfin, la notion de je-ne-sais-quoi a été largement développée et construite par Baltasar GRACIAN dans *Le Héros* (trad. J. de Couberville. – Arles : Éditions Sulliver, 1996) mais aussi dans *L'Homme universel [El Discreto]* (trad. J. de Couberville. – Paris : Éditions Champ libre, 1980). Enfin, on consultera bien entendu les travaux de Louis MARIN, et tout particulièrement le dernier chapitre de *Sublime Poussin* (Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1995) dans lequel Marin constate : *le sublime nommerait en ce sens avec le « je ne sais quoi » un écart de la théorie avec elle-même, interne à la théorie même, avec le « je ne sais quoi », une fin de l'art même qui en désignerait à la fois la destination et la cessation* (page 212, nous soulignons) et les pages de Jean-François Lyotard intitulées « Le sublime et l'avant-garde » (pages 19-23) dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*.

⁴³ Emmanuel LEVINAS. – *Humanisme de l'autre homme*. – Paris : Librairie Générale Française, « Le livre de poche-Biblio essais », 1972, page 67.

⁴⁴ Dans *Éthique et infini* (Paris : Librairie Générale Française, « Le livre de poche-Biblio essais », 1982), Emmanuel Lévinas remarque : *Le visage est signification, et signification sans contexte*. [...] *Ici, au contraire, le visage est sens à lui tout seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas « vu ». Il est ce qui ne*



*Ce qui dans chaque trace d'un passage empirique, par delà le signe qu'il peut devenir, conserve la signifiante spécifique de la trace, n'est possible que par sa situation dans la trace de cette transcendance.*⁴⁵

La trace est donc une forme de boucle où l'altérité est à la fois le début et la fin, l'infini du signe : cercle tordu et déformé. À la manière des montres molles de Dali, ce cercle est l'illusion d'une géométrie fixée qui paradoxalement, comme la structure dans l'analyse de Derrida à la fin de *L'écriture et la différence*, est déplacement, décalage, et ouverture dans l'espace clôt de la boucle de Möbius⁴⁶, c'est-à-dire fiction :

C'est pourquoi pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, dans la structure et hors de la structure . Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre.

[...]

À partir de ce que nous appelons donc le centre et qui, à pouvoir être aussi bien dehors que dedans, reçoit indifféremment les noms d'origine ou de fin, d'archè ou de telos, les répétitions, les substitutions, les transformations, les permutations sont toujours prises dans une histoire du sens – c'est-à-dire une histoire tout

peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif d'un savoir (pages 80-81, nous soulignons). Il faudrait pour être complet, mais la place nous manque, faire retour sur Bernard Noël et lier cette notion visage au TU, conçu comme personnage, en le reportant sur la distinction acteur/actant/rôle.

⁴⁵ Ibid, page 68.

⁴⁶ Nous justifions le passage du visage, de l'altérité, à cette idée d'infini par les textes de Lévinas lui-même ; ainsi, par exemple, dans *Éthique et Infini*, il note : *L'infini me vient à l'idée dans la signifiante du visage. Le visage signifie l'Infini.* (op. cit. page 101).



*court – dont on peut toujours réveiller l'origine
ou anticiper la fin dans la forme de la présence.*⁴⁷

La sémiotique greimassienne serait donc, dans son postulat le plus théorique, ce signe qui, malgré lui, fait retour vers la fiction et échappe lui-même aux catégorisations binaires. En somme, au terme de la rigueur d'une construction scientifique qui fait des récits et de l'imaginaire un objet de sens soustrait à une approche sensible, la différence⁴⁸ travaille pour re-former la dernière épopée possible, celle de la théorisation, au point peut-être d'ouvrir la porte à cette postmodernité soupçonneuse et troublante qui vient animer le travail d'Umberto Eco, à la fois romancier et sémioticien.

Cette approche comparée de la sémiotique et de la phénoménologie mériterait un travail de fond plus ample, il reste en effet à approcher des concepts que le simple cadre d'une communication ne peut qu'esquisser. Notre travail s'est fixé l'objectif de déterminer tout à la fois les apports et les limites que les perspectives de l'analyse greimassienne ont suscité en cherchant à montrer que les grandes structures de questionnement du langage et de la signification⁴⁹ ne pouvait procéder d'une unique posture qui observerait *du dessus* l'objet qu'elle dissèque. Certes, renvoyer dos à dos la sémiotique et la phénoménologie peut surprendre mais ce rapprochement et l'*entrelacs* que nous avons voulu former trouvent leur légitimité dans ce que, d'abord la phénoménologie est assez largement, dans son ambition descriptive, une forme sémiotique dans la mesure où elle cherche également cette naissance du sens, ensuite,

⁴⁷ Jacques DERRIDA. – *L'écriture et la différence*. – Paris, Seuil, « Points », 1967, page 410.

⁴⁸ *Ce qui s'écrit différence, ce sera donc le mouvement de jeu qui "produit", par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différences. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple, et en soi immodifié, in-différent. La différence est l'"origine" non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences. Le nom d'"origine" ne lui convient donc plus.* (Jacques Derrida, « La différence », in *Tel quel*. – « Théorie d'ensemble ». – Paris : Seuil, « Points », 1968, page 52. Nous soulignons).

⁴⁹ Tels que les distinctions langue/parole, signifiant/signifié, procès/système, acteur/actant/rôle ou encore fonctions/épreuves, le carré sémiotique et le parcours génératif.



car l'une et l'autre de ces approches fondent et développent leur conception du langage sur les propositions de Saussure, enfin, parce qu'elles ont pour ambition de construire notre rapport au monde

Une vue complète requerrait de confronter sémiotique et phénoménologie à travers deux champs qui graduellement dépassent le simple domaine du signe, qui en sont l'extension : d'une part le récit, d'autre part l'homme. Dans cette optique, l'expression occupe alors une place centrale qui implique de creuser la notion husserlienne d'intentionnalité mais aussi la belle question des passions qui retrouve finalement le glissement radicalement éthique de la pensée d'Emmanuel Lévinas.



Bibliographie :

La présentation des références s'appuie sur les indications données par le fascicule de normalisation AFNOR – NF Z 44-005. – *Références bibliographiques : contenu, forme et structure*. – Paris : AFNOR, 1987.

On s'est néanmoins accordé la liberté de ne pas faire apparaître la pagination des documents cités. Par ailleurs, on s'est autorisé l'utilisation, la plus modérée possible, des abréviations courantes.

« Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit ». – *Communications*, 8. – Paris : Seuil, « Points », 1981.

« Merleau-Ponty ». – *L'Arc*. – Paris : Duponchelle, 1990.

« Théorie d'ensemble » – *Tel quel*. – Paris : Seuil, « Points », 1968.

BARBARAS (Renaud). – *De l'être du phénomène*. – Grenoble : Jérôme Million, « Collection Krisis », 1991.

BOURDON (Jérôme). – *Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels*. – Paris : Quaderni, 1988.

BRES (Jacques). – *La narrativité*. – Louvain-la-Neuve : Duculot, « Champs linguistique », 1994.

COURTES (Joseph). – *Du lisible au visible*. – Bruxelles : de Boeck Université, 1995.

DALLE (Rodolphe). – « Récit, fragment et nihilisme ». – [RIPOLL (Ricard) éd.]. – *L'écriture fragmentaire : théorie et pratique*. – Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, « Collection Études », 2002.

- « Dégénérescence du roman et fondation du moi chez Hervé Guibert. Hervé Guibert et le genre, 1 ». – [SORIANO (Michèle) éd.]. – *Genre(s). Formes et identités génériques 1*. – Montpellier : Publications Montpellier 3, 2003.

- « Traversée des jours, la question du journal chez Hervé Guibert. Hervé Guibert et le genre, 2 ». – [SORIANO (Michèle) éd.]. – *Genre(s). Formes et identités génériques 1*. – Montpellier : Publications Montpellier 3, à paraître.

- « L'écriture épidémique : régénérescence du livre et effacement du sujet. Hervé Guibert et le genre, 3 ». – inédit, 2004.

- « Abîmer m'œil dans l'infinie profondeur de la surface.



- Présence et représentation chez Bernard Noël ». – [GILBERT (Jacques) et EL MONCEF (Salah) édés.]. - *Présence et Représentation*. – Berne : Peter Lang, 2005.
- DELEUZE (Gilles). – *Différence et répétition*. – Paris : PUF, « Épiméthée », 1968.
- DERRIDA (Jacques). – *L'écriture et la différence*. – Paris, Seuil, « Points », 1967.
- DUCROT (Oswald) et SCHAEFFER (Jean-Marie). – *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. – Paris : Seuil, « Points », 1995.
- GREIMAS (Algirdas Julian). - *Sémantique structurale*. – Paris : PUF, « Formes sémiotiques », 1995, page 195.
- *Du sens. Essais sémiotiques*. – Paris : Seuil, 1970.
- *Du sens II. Essais sémiotiques*. – Paris : Seuil, 1983.
- GREIMAS (Algirdas Julian) et COURTES (Jacques). - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. – Paris : Hachette Université, 1979 et 1986. – 2 volumes.
- GREIMAS (Algirdas Julian) et MATORÉ (Georges). – « La naissance du “génie” au XVIII^e siècle ». - *Le français moderne*. Paris : n°4, 25^{ème} année, octobre 1957, pp. 255-272.
- GREIMAS (Algirdas Julian) et alli. – *Essais de sémiotique poétique*. – Paris : Larousse, « Collection L », 1972.
- GROUPE ∞. – *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. – Paris : Seuil, Points », 1990.
- HENAUULT (Anne). – *Le pouvoir comme passion*. – Paris : PUF, « Formes sémiotiques », 1994.
- [dir.]. – *Questions de sémiotique*. – Paris : PUF, « Collection 1^{er} Cycle », 2002.
- HENON (Florence). - *La transformation télévisuelle des nouvelles de Maupassant : l'Ami Maupassant*. - Metz : Thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Université de Metz, 1997.
- LÉVÊQUE (Jean). – *Le terme des provenances*. – Paris : Osiris, 1993.
- LEVINAS (Emmanuel). – *Humanisme de l'autre homme*. – Paris : Librairie Générale Française, « Le livre de poche - Biblio essais », 1972.
- *Éthique et infini* (Paris : Librairie Générale Française, « Le livre de poche-Biblio essais », 1982.



- LICHTENSTEIN (Jacqueline). – *La couleur éloquente*. – Paris : Flammarion, « Champs », 1999.
- LYOTARD (Jean-François). – *Discours/Figure*. – Paris : Klincksieck, 1971.
- *Le postmoderne expliqué aux enfants*. – Paris : Librairie Générale Française, « Le livre de poche - Biblio essais », 1988.
- MERLEAU-PONTY (Maurice). - *Phénoménologie de la perception*. – Paris : Gallimard, « TEL », 1945.
- *Signes*. – Paris : Gallimard, 1960.
 - *L'œil et l'esprit*. - Paris : Gallimard, « Folio essais », 1985.
 - *Le visible et l'invisible*. - Paris : Gallimard, « TEL », 1964.
 - *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*. - Paris : Gallimard, « TEL », 1968.
 - *La prose du monde*. - Paris : Gallimard, « TEL », 1969.
 - *La nature*. – Paris : Seuil, « Traces écrites », 1995.
 - *Notes de cours (1958-1959 et 1960-1961)*. – Paris : Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1996.
 - *Causeries 1948*. Paris : Seuil, « Traces écrites », 2003.
 - *L'institution. La passivité*. – Paris :Belin, « Littérature et politique ». – 2002.
- NOËL (Bernard). – *Journal du regard*. – Paris : POL, 1988.
- *Le lieu des signes*. – Éditions Unes, 1989.
 - *Treize cases du je*. – Paris : POL, 1998.
- PROPP (Vladimir). - *Morphologie du conte*. – Paris : Seuil, « Points », 1970.
- RICŒUR (Paul). – *Temps et récit. 2. La Configuration dans le récit de fiction*. – Paris : Seuil, « Points », 1984.
- *Le conflits des interprétations. Essais d'herméneutique*. – Paris : Seuil, « L'ordre philosophique », 1969.



**SEMIOTIQUE ET APPRENTISSAGE DE L'ÉCRITURE :
UNE DIALECTISATION ENTRE CREATION ET RAISON**

**Dominique Morizot
Université de Provence
France**

*S'il fallait mesurer la
modernité, c'est par
le degré de
subjectivation
acceptée dans une
société qu'il faudrait
le faire.
Alain Touraine*

En ouverture

Mon propos se fonde sur l'expérience de la formation à l'écriture et sur la recherche qui se nourrit de cette expérience, qui la nourrit en retour, et qui s'est imposée à moi comme une nécessité lorsque je me suis engagée dans la pratique de la formation et de l'enseignement. Il s'agira donc ici de m'interroger une nouvelle fois sur la mise en œuvre d'une didactique de l'écriture qui participe à la construction d'une culture de l'écriture et y inscrit les apprenants à l'intention desquelles elle a été conçue. C'est sans doute là, en effet, qu'est l'enjeu d'un apprentissage de l'écriture : les ouvrir à leur dimension de sujets de langage. Ce que nous entendons par *culture de l'écriture* implique la prise en compte de deux caractéristiques : une fonction d'élaboration identitaire d'une part, et de l'autre la participation assumée des sujets à la production des formes signifiantes qui circulent dans l'espace social et lui donnent sens. Élaboration identitaire et participation aux réseaux de signification



vont d'ailleurs de pair : ils s'impliquent réciproquement. S'inscrire dans une culture de l'écriture consiste à reconnaître, et à prendre en charge lorsqu'il s'agit d'enseignement, ces deux dimensions auxquelles l'écriture contribue. Et il y a urgence à le faire.

Je me propose plus précisément dans ce texte de penser les conditions de possibilité de la participation de l'enseignement, peut-être plus largement que de la didactique dans ses fonctions plus techniques, à une culture qui prenne en charge la question des sujets de langage, en tant que sujets et acteurs sociaux¹, et dont l'enseignement a pour partie la responsabilité. Nous sommes en effet en droit d'attendre un tel engagement au regard d'une pratique symbolique structurée par le langage, à savoir l'écriture, et de son enseignement. Mais si la tâche n'est pas simple – il faut admettre qu'elle ne l'est pas – c'est que le savoir y manque, qui la rendrait plus aisée. Ce déficit théorique est lourdement marqué par l'histoire des représentations, celle du signe d'abord, celle de l'écriture ensuite, comme en un prolongement logique et inéluctable de la première, mais encore plus lourdement chargées.

C'est l'enseignement dans son ensemble qu'il convient d'interpeller au regard de cette question puisque toutes nos pratiques enseignantes, autrement dit toutes les disciplines ont affaire à un moment ou à un autre avec l'écriture. Or, les représentations véhiculées par l'écriture reposent, non pas exclusivement mais massivement, sur l'enseignement. Ces représentations tantôt instrumentalisent l'écriture, tantôt elles la sacralisent, dans un dos à dos muet qui rend impossible toute mise en regard. Ces représentations sont reproduites et par les sujets qui les portent et par les textes mêmes qui circulent dans l'espace collectif. Elles marquent d'une manière préjudiciable l'écriture en tant qu'elle est une mise en œuvre spécifique de la langue.

¹ Il s'agit d'une référence à Alain Touraine dans sa *Critique de la modernité* : « Je parle du sujet, [...] c'est-à-dire de la construction de l'individu comme acteur. », p. 272.



De l'histoire et des représentations

L'écriture a, d'une manière peut-être particulièrement marquée en France², un statut malaisé, complexe et ambivalent, et une histoire lourde. Elle est victime d'une longue tradition philosophique qui, de Platon à Hegel en passant par Descartes, Rousseau et Condillac, a fait de la voix et de la présence les régimes privilégiés du *logos*, tandis qu'une dimension sacrée a pu, par ailleurs et plus récemment, lui être attribuée, qui réduit l'écriture à un seul statut : celui d'une pratique de la langue *en soi*, fondamentalement intransitive. Ce caractère attribué à l'écriture au courant du 19^e siècle a eu pour effet, d'une part de la mythifier et de mythifier dans le même mouvement la fonction de l'écrivain. D'autre part, elle rabaisse la production de discours (entendu ici comme textes produits dans des situations sociales, par distinction avec les productions à visée littéraire) nécessairement transitifs par leur nature et leurs objets à un statut d'instrument. La transitivité se définit pourtant comme l'aptitude d'un sujet à projeter vers l'autre les processus dont il est l'acteur, ou le sujet, ce qui diffère catégoriquement, en tant que savoir et posture, de l'usage instrumental.

On peut, pour comprendre l'histoire de l'écriture et de ses représentations, se référer au *Phèdre* de Platon, à l'*Émile ou de l'éducation* ou à l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaine* de Condillac³ ou encore à ce qu'en dit Hegel dans *La raison dans l'histoire*. On peut aussi noter que Descartes, dans le *Discours de la méthode*, selon la

² Si je ne peux faire référence qu'à ce que je connais, à savoir les pratiques d'écriture en langue française, et en France, j'ai pu observer que les étudiants algériens auxquels j'ai enseigné dans ce contexte ne semblaient pas avoir de représentations de l'écriture qui diffèrent, sur les points évoqués, de celles des étudiants français.

³ Ces auteurs ont été largement étudiés par Derrida qui a théorisé la question de l'écriture en tant que *supplément*. Quant au *Phèdre*, Rancière s'y intéresse de manière récurrente dans plusieurs de ses ouvrages. On peut aussi lire les pages que Jeanneret y a consacré dans *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information*



logique de l'évidence et en dépit de l'importance qu'il accorde au visible, refuse toute place au signe écrit dans le procès du *cogito*. La pensée de ces auteurs a ceci en commun d'être marquée par la métaphysique et son histoire qui a imposé l'idée et la requête d'un "signifié transcendantal" et d'un concept indépendant de la langue. En sont également issues les représentations qui considèrent, souvent d'une manière implicite et d'autant plus enracinée, que la pensée en tant que procès se situe au-dessus des mots, et avant sa "traduction" en mots.

Pour preuve, je transcrirai ici quelques formulations recueillies auprès d'étudiants aussi bien que de stagiaires de la formation continue, qui avaient eu à s'exprimer à propos de l'écriture : "traduire les idées", "transcrire ce que la pensée dicte", "rédiger ses idées en toute liberté de pensée", "l'écriture est liée à une contrainte du fait de la difficulté de trouver les mots adéquats et de les organiser de façon à reproduire sa pensée", "l'écrivain reste lié à ses écrits qui doivent être le reflet de ses pensées", "bien que l'on ait des choses à dire, il n'est pas toujours facile de les retranscrire sur papier". Cela se passerait aisément de commentaires. Je risquerai pourtant celui-ci : L'intitulé du premier chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues* pourrait donc avoir toujours cours, l'écriture apparaissant encore aujourd'hui comme l'un des divers moyens de communiquer nos pensées.

Si l'on avance de quelques bonds dans l'histoire, on observe que Lévi-Strauss, qu'il faut replacer dans le contexte des débats et des polémiques autour du structuralisme en anthropologie et d'une revendication des différences culturelles, n'a sans doute guère contribué à une problématisation pertinente de l'écriture, ou en tout cas généralisable, dans l'intérêt qu'il lui a porté. Il affirme en effet, dans la partie de *Tristes tropiques* intitulée « La leçon d'écriture », que celle-ci « paraît favoriser l'exploitation des hommes avant leur illumination » et que « l'écriture et la perfidie pénétraient chez eux de concert ». Rappelons qu'il s'agit d'un commentaire fait à la suite d'une expérience d'intégration de l'écriture auprès d'une population du centre du Brésil, de culture orale.

En revanche, il convient de reconnaître le rôle qu'ont joué Goody et sa *Raison graphique*, dans la reconnaissance de certains des



traits caractéristiques de l'écriture, et plus précisément celle de la coupure à laquelle elle oblige entre l'énoncé et l'énonciation, et de ce que l'on entend par "niveau méta". On peut y voir une ouverture à la question de la *coupure sémiotique*, même si celle-ci – qui constitue sans doute l'apport premier, et fondateur, de la sémiotique – n'y est pas évoquée en tant que telle. Mais Goody aura sans doute indirectement permis que l'écriture ne soit plus pensée comme une expérience au cours de laquelle serait dévoilée une pensée préexistante mais comme un processus de production de la pensée, en tant précisément que celle-ci procède à des opérations de catégorisation.

Mais deux grands penseurs de l'écriture, sans doute les plus marquants, manquent encore à ce texte. Il s'agit de Roland Barthes, disparu il y a 25 ans, et de Jacques Derrida, né en Algérie en 1930 et mort en octobre dernier.

Nous devons à Barthes, pour l'essentiel, d'avoir pensé *Le plaisir du texte*. Nous lui devons aussi, clairement énoncée dans *S/Z*, l'idée que l'écriture « est spécifiquement la voix même de la lecture : dans le texte, seul parle le lecteur »⁴. L'évocation que Barthes fait du désir du lecteur dont le texte doit lui « donner la preuve », et celle, par ailleurs, du plaisir de l'écrivain, un plaisir qui ne suffit pourtant pas à assurer celui du lecteur, disent l'impossible univocité du texte, et ce en quoi il n'est pas *communicable*. Elles disent aussi la difficulté à théoriser l'écriture en tant que procès.

Il aura fallu attendre le travail de Derrida pour que soient interrogées, dans une opposition clairement manifestée à la tradition métaphysique, les conditions de production du texte et pour que soit théorisé le travail même du signifiant dans le procès d'écriture, le travail du signifiant comme travail du sens. En théorisant également l'absence de l'autre du procès d'écriture, et l'absence du sujet qui l'énonce, Derrida en convoque l'existence. Cette absence est portée par la trace ; pourtant l'existence de l'autre, absent, n'est pas, il me semble, problématisée en tant que telle, dans le cours du tracé.

⁴ BARTHES (1970), *Œuvres complètes*, t. 2, p. 657.



Mais l'immensité de l'œuvre Derrida nous est ouverte comme le deviennent un jour toutes les œuvres lorsqu'on peut les dire complètes parce que son auteur n'est plus. Et si je me demande qui, aujourd'hui, est susceptible de contribuer à un travail en devenir sur la théorie de l'écriture, il me semble que ce pourrait être le philosophe Jacques Rancière. Même si Rancière affirme ne s'être « jamais préoccupé de poser la question de l'écriture en général »⁵, les questions qu'il pose sont celles du sensible, du partage et de l'appartenance. Mais je ferai aussi référence à un auteur plus difficile à classer. Il s'agit de Pascal Quignard. Sans doute très indirectement, dans une approche que l'on peut, il me semble, qualifier de derridienne du fait qu'elle ne distingue pas entre littérature et philosophie, entre théorie, narration et fiction, et pour laquelle la pensée ne se sépare pas de l'écriture, Quignard nous aide à élaborer un savoir sur l'écriture.

Des avancées conceptuelles ?

En raison d'une histoire qui a tellement malmené l'écriture et que nous avons rapidement traversée à partir de textes qui y font explicitement référence, enseigner l'écriture en se soutenant de ce savoir demeure une tâche d'une grande complexité. C'est un engagement, en quelque sorte. En aborder la question avec des enseignants de français, autrement dit de la « langue et littérature françaises », fait souvent courir le risque de n'être pas compris. On peut y faire l'expérience de l'écart entre ce qu'il est convenu d'appeler "l'état du savoir" et celui des représentations. Expérience violente lorsqu'elle nous oblige à mesurer ce qui se perd, et ce qui se manque, et à faire le constat de la marque de l'histoire dans des représentations qui ne cessent de s'auto-reproduire. Mais peut-être s'agit-il *simplement* de la manière dont « le partage entre les savoirs intervient dans le partage social »⁶.

Avant d'aborder la question du poétique et de la manière dont il est susceptible de s'articuler, voire de s'opposer, à la sémiotique au regard de ce qui nous concerne ici, et qui est finalement la *consistance* de l'écriture et de son enseignement, je ferai référence à un autre

⁵ RANCIÈRE (1994), p. 96.

⁶ Id., *ibid*, p. 88.



grand philosophe : Michel Foucault. S'il s'est intéressé à la représentation⁷, Foucault affirme s'être longtemps désintéressé de l'écriture et s'en est expliqué.

Au cours d'un entretien avec Claude Bonnefoy⁸ à l'occasion de la publication en 1966 de l'ouvrage *Les mots et les choses*, Foucault fait le récit d'une expérience d'immersion dans une langue étrangère au cours de laquelle il s'est aperçu d'abord que le langage « avait une épaisseur, une consistance, qu'il n'était pas simplement comme l'air qu'on respire, une transparence absolument insensible ». Il dit s'être ensuite rendu compte que « on pouvait découvrir au détour des mots, autour des phrases, brusquement, des points de vue qui n'apparaissaient pas avant ». Il affirme enfin qu'il y avait chez lui, jusque-là et comme chez tant d'autres une dépréciation de l'écriture et que « ce fut par un long travail qu'il a finalement donné à cette parole profondément dévalorisée une certaine valeur et un certain mode d'existence ».

Certes, ces propos qui ont été tenus en raison d'un dépassement, d'un déplacement, de représentations antérieures, l'ont été il y a près de 40 ans. Mais ils seraient parfaitement transposables aux représentations qui ont cours actuellement et nous allons nous en soutenir pour mener une réflexion sur le « mode d'existence » de l'écriture.

De la première "découverte" évoquée, je retiendrai deux termes qui s'opposent : *consistance* et *transparence*. De la seconde, l'idée des « points de vue qui n'apparaissaient pas avant », et enfin du dernier extrait le terme de *travail* qui sera repris plus loin dans ce texte.

⁷ Il convient de distinguer deux sens dans le terme de *représentation*. Utilisé au singulier, *représentation* renvoie au champ du symbolique et par conséquent à celui de la signification dans sa dimension institutionnelle. Utilisé au pluriel, le mot indique la manière, ou les manières, qu'ont les groupes sociaux d'appréhender tel ou tel objet social.

⁸ Pour le 20^e anniversaire de la mort du philosophe, le journal *Le Monde* des 12 et 13.XI, lui a consacré un dossier. Les citations sont extraites de l'article intitulé « L'écriture mise à nu par son auteur même ».



Je voudrais donc à partir de là proposer une réponse à la question de ce « certain mode d'existence » de la parole qu'est l'écriture et qui serait susceptible de lui donner une « certaine valeur ».

Le terme de consistance, dont nous avons déjà fait usage au sens de *ce en quoi consiste*, renvoie cette fois au moment où le langage redevient une matière que le sens avait fini par faire disparaître : il renvoie à la reconnaissance de « la part du sensible », selon la belle formule de Rancière, dans la médiation du langage, et par conséquent au poétique et à l'esthétique. Le poétique évoquant le travail de la matérialité signifiante, au sens où *poieien* signifie en grec *faire*, faire avec les mots, l'esthétique évoquant pour sa part la manière d'être affecté par une forme signifiante. Mais *consistance* renvoie également ici, me semble-t-il, à l'idée selon laquelle le langage articule le réel (celui de la matière verbale et celui de l'expérience), au symbolique (la signification). Une telle reconnaissance s'oppose à un mythe séculaire, celui de la transparence du signe. Transparence au nom de laquelle le signifiant qui doit fait tenir le sens devrait, en même temps, s'évanouir pour ne pas le détériorer. Dans ces conditions, non seulement le sensible n'est pas pris au sérieux, mais il entrave l'accès à l'idée. Le langage y étant conçu comme moyen, comme transport, il doit permettre au mot de renvoyer, arbitrairement⁹, à un monde dont il serait exclu par effet d'abstraction. Nous serions donc sensés faire "comme si" il était possible de décider de s'abstraire de la matérialité signifiante. Notons pourtant que la sémiotique, avec la phénoménologie, sont les seules sciences qui sont contraires à la négation de la dimension réelle du signe et de la représentation, tandis que toutes les autres y prétendent.

J'en viens à ces « points de vue qui n'apparaissent pas avant » qu'évoque Foucault. Il s'est donc rendu compte du fait que « on pouvait découvrir au détour des mots, autour des phrases, brusquement, des points de vue qui n'apparaissent pas avant. »

Il s'agit là de la dimension heuristique de l'écriture qui s'oppose aux représentations selon lesquelles écrire, c'est transcrire,

⁹ Il s'agit bien de l'arbitraire du signe.



autrement dit procéder à la notation d'un sens déjà constitué. Cette dimension est peut-être en dehors de ce qui nous occupe directement ici, mais elle concerne de manière assez la pédagogie de l'écriture pour que je l'évoque rapidement.

On la trouve d'ailleurs aussi bien chez des romanciers (Aragon, Duras) que chez des philosophes (Wittgenstein et sa théorie de la connaturalité ; Peirce qui affirme : « [sans l'aide d'un encrier] il ne me viendrait pas la moindre idée. »¹⁰ ; Clément Rosset qui écrit dans *Le choix des mots* « Pour en revenir à l'écriture et à ce que vous appelez son paradoxe, je vous dirai que le plus grand paradoxe que celle-ci puisse susciter est le fantasme [...] d'une pensée qui lui serait préalable. »¹¹).

Mais on peut voir aussi évoquée dans ces « points de vue qui n'apparaissent pas avant » la distanciation entre le sujet et le texte, qui intéresse, elle aussi, la sémiotique.

Raison sémiotique et création poétique

La sémiotique est le champ de rationalité de la signification, champ dans lequel sont reconnues les relations entre signifiant et référence dans la mise en œuvre conventionnelle du code : elle suppose une rationalisation des pratiques langagières et s'inscrit dans la logique de l'arbitraire du signe, de nature à fonder une rationalité. Science de la signification et des pratiques signifiantes, science sociale, la sémiotique s'intéresse aux formes signifiantes en les séparant de leur production¹², c'est-à-dire dans une distanciation, rendue pensable, entre le "producteur", le temps et le lieu de la conception d'une part, la diffusion dans l'espace social de l'autre. Cette distanciation est susceptible de fonder une expérience de la coupure sémiotique, autrement dit, de la coupure entre le représentant et le représenté, entre le signe et ce qu'il désigne. La coupure sémiotique fonde l'ordre symbolique. Pour la qualifier encore autrement et d'une manière qui l'inscrive dans l'appartenance, on

¹⁰ in ROSSET(1995), p. 30 et 31.

¹¹ Ibid.

¹² Il est vrai que Barthes ne procède pas à cette séparation.



peut en parler en termes de distance représentative, distance sans laquelle il n'y a pas de culture pensable et qui vient s'opposer à l'illusion de l'immédiateté du sujet à sa parole et aux rapports sociaux

Pourtant, dans l'espace social, on observe aisément que la coupure sémiotique relève d'un savoir absent, difficile à partager¹³. La mise à distance de leur propre énonciation par les sujets qui la mettent en œuvre en est rendue d'autant plus difficile. Et pour cause : la parole impliquant une simultanéité entre l'énonciateur et le signifiant qu'il produit, elle ne peut avoir lieu que s'il y a refoulements, ponctuels et réitérés, d'une telle distanciation. Et il en faut, de la culture, pour que puisse tenir l'affirmation de Barthes selon laquelle il y aurait « nécessité pour l'homme de penser son langage au moment même où il parle »¹⁴. Cependant, telle qu'elle est généralement enseignée, la sémiotique s'en tient à l'analyse de formes prélevées dans le champ social et constituée *en corpus*. De manière générale, et sans doute plus particulièrement lorsqu'il s'agit de langage, que celui-ci soit écrit ou parlé, les formes signifiantes produites par les apprenants, en tant précisément que *sujets de langage*, sont rarement appréhendées comme étant susceptibles de faire l'objet d'une investigation propre à convoquer un savoir sémiotique.

Or, l'apprentissage de la coupure sémiotique, en tant que savoir, autrement dit *pour soi*¹⁵, ne peut se faire par la seule accumulation de connaissances relatives à des objets totalement extérieurs au sujet. Seule l'expérience, lorsqu'elle s'inscrit dans la réflexivité et qu'elle

¹³ Au cours d'une formation à l'écriture, il est souvent nécessaire de rappeler à l'auteur d'un texte que c'est son texte, et uniquement son texte, qu'il est possible de travailler et de penser et que le discours périphérique qu'il est tenté de produire est le plus souvent superflu, voire stérile. Il n'est pas facile, en effet, d'admettre pour soi-même que c'est en soustrayant le texte de son contexte d'origine que l'on garantit sa lisibilité.

¹⁴ BARTHES (1971), *Le bruissement de la langue*, Œuvres complètes, t. 2, p. 1193. Sans doute y-a-t-il, en même temps, nécessité et impossibilité. Notons que c'est le propre du travail de l'analyse que de travailler cette mise à distance.

¹⁵ Le savoir est propre au sujet et le constitue, au contraire de la connaissance qui consiste en une accumulation et demeure extérieure au sujet.



est “pédagogiquement accompagnée”, est de nature à produire du savoir. La mise œuvre de ce savoir, en tant que distance entre le sujet et l'objet sur lequel la réflexion porte, devient alors possible devant divers types de formes signifiantes, indépendamment de leurs origines, dans un mouvement qui peut être une ouverture à la transversalité, et à l'altérité. Et le procès d'écriture, en ce qu'il inscrit le sujet dans une temporalité particulière et une successivité permanente entre écriture et lecture, est le lieu privilégié d'une telle expérience. Au cours de ce procès une distanciation est nécessairement opérée entre le sujet de l'énonciation et le signifiant qu'il produit, si bien que le rapport à sa propre écriture rend nécessaire la mise en œuvre d'une réflexion sémiotique.

Mais avant même toute réflexion, cette relation est propre à constituer une expérience de la matérialité du signifiant, qui relève du poétique aussi bien que de l'esthétique. Or, l'écriture encore une fois, parce qu'elle oblige sans cesse à des arrêts sur le signifiant que le scripteur produit, et qu'elle en permet le surgissement, est en même temps le lieu privilégié pour une expérience de la matérialité du langage. Dans ces conditions, tout type d'écriture est concerné par la question du poétique et de l'esthétique. C'est un point fondamental.

Le surgissement du signifiant est le moment où l'expérience sémiotique advient au réel, ou encore et inversement, le moment où le réel du signe advient à l'expérience sémiotique.

Esthétique et poétique ont ceci de commun qu'ils consistent en une reconnaissance et une prise en compte de la matérialité du langage. La poésie, au même titre que l'esthétique, renvoie le signe à sa dimension réelle, le travail poétique consistant pour le sujet à former, justement en ce qu'il la travaille, la consistance sémiotique du signifiant mis en œuvre. Se joue, dans le travail du poétique et dans la dimension esthétique dont il se soutient, une mise en forme – au sens plein du terme – du signe.

Parce que le moment poétique est constitutif des potentialités sémiotiques du sujet, les expériences d'écriture poétique qui peuvent lui être proposées au cours d'une formation à l'écriture vont lui permettre d'articuler l'esthétique et le sémiotique et, en expérimentant les virtualités du langage, elles vont lui permettre d'expérimenter et



de développer ses propres virtualités de sujet de langage. Il s'agit du moment de la création au cours duquel le sujet déplace, reformule sa compétence sémiotique, voire l'invente. Au Moyen Âge, le travail de création des trouvères, celui des troubadours, consistait à *trouver*, à *inventer*, avec le langage.

Dans ces conditions, l'écriture se constitue en tant qu'expérience esthétique de la sémiotique, autrement dit une expérience sensible du signifiant et du rapport au sens qui s'inscrit dans un rapport au monde.

L'expérience esthétique de la sémiotique rend possible l'appropriation du signe par le sujet. Il s'agit, en fait, dans le cas du poétique, d'une remise en cause du sémiotique par l'esthétique dans un mouvement de refoulement de la référence : la logique esthétique, qui est une logique de la matérialité du signe, déplace les conditions dans lesquelles a lieu l'interprétation.

Ainsi, l'expérience de l'écriture et les textes produits constituent des espaces privilégiés pour travailler et comprendre la construction par le sujet de son rapport singulier au signe et de sa propre réflexion sémiotique.

Au risque de l'intransitivité

Benveniste nous le rappelle d'une formule claire et brève dans les *Problèmes de linguistique générale* : « Le langage pose et suppose l'autre. » Pourtant, le poétique vient ébranler cette affirmation à laquelle on ne peut pourtant pas opposer raisonnablement une longue résistance sans courir quelques risques. En premier lieu, lorsque l'esthétique est mise en œuvre dans une logique sémiotique, le signe, au lieu d'être entraîné dans une logique de l'autre, est emporté dans une logique de rapport à soi et de rapport à l'idéal. Il s'agit d'un mouvement qui rapproche de la langue en même temps qu'il éloigne de l'autre. Par ailleurs, le surgissement du signifiant propre au poétique est de nature à nourrir l'urgence du signe, à laquelle répondra une autre urgence : l'urgence de l'écriture. En effet, si la parole se prête mal, ou en tout cas ne se prête pas dans la durée à de tels mouvements, l'écriture en est l'espace de prédilection.

Affirmer que « le langage pose et suppose l'autre », c'est bien affirmer sa transitivité. *Dire à, écrire à* : la transitivité est par



définition du côté du symbolique, autrement dit, du code et de l'autre. Mieux : elle en est la condition, comme le laisse entendre le *symbolon* grec. Mais il y a aussi : *J'écris*. Point. Intransitivité absolue. Le sujet est dans l'ignorance de l'autre. Est-ce possible avec *Je dis* ? Grammaticalement sans doute. Pragmatiquement, beaucoup moins, si ce n'est les *J'ai dit*, qui marquent une toute-puissance, celle du performatif. Quant au verbe parler, son usage, quand il est intransitif, est implicitement porteur de la double transitivité d'un message et d'un interlocuteur.

On peut observer divers refoulements quant au rapport au langage. Nous avons évoqué celui de la référence. Le stéréotype langagier, qui est énonciation de personne, donc de tout le monde, opère un refoulement de la singularité du désir d'énonciation. Or, l'expérience poétique peut être conçue comme la mise en œuvre d'un travail de critique de ce processus. Et c'est justement hors médiation, c'est-à-dire dans l'intransitivité, qu'est identifiable le désir d'énonciation, c'est-à-dire qu'il se trouve.

Le statut du poétique, celui de toute création, comme moments de rupture, en font des moments de suspension du rapport à l'autre et de la médiation. Ainsi se fait, au cours de l'expérience de l'écriture poétique, un autre refoulement, en quelque sorte subordonné à celui de la référence : le refoulement de la transitivité.

Le refoulement de la transitivité dans l'écriture poétique est ignorance de l'autre, le sujet se développant, de quelque manière, clos au sein de lui-même, c'est-à-dire dans l'intransitivité, ou la circularité, propres à la dimension réelle du miroir, propres aussi au mythe de la présence à soi¹⁶. Et le poétique étant justement non spéculaire, il échapperait ainsi – perte ou gloire, jusqu'à quel point peut-on en répondre ? – à la communication. Il échapperait aux logiques de l'interprétation et à celles de la sociabilité. Le sujet s'y retrouve hors du contrat social constitutif du symbolique. C'est pourtant l'écriture, dans l'expérience qu'elle offre de la langue, qui inscrit le sujet dans

¹⁶ Le sujet romantique, tandis qu'il revendique une « présence à soi », est sans doute dans une expérience de cet ordre. Du même ordre aussi : le sentiment de puissance dont parle Nietzsche.



un rapport à l'esthétique qui, lui-même, rendra possible la constitution de l'écriture en art. Cependant, l'expérience esthétique ne se limite pas au champ de l'art.

La transitivité est, au contraire, la découverte par le sujet de la contribution de l'autre à sa propre constitution, précisément comme sujet : elle fait partie de la découverte, assumée, de la logique de la dépendance, de celle du contrat social.

Dans une autre perspective que celle d'un rapport à l'art, la médiation poétique est créatrice parce qu'elle instaure la dimension esthétique de la communication, y substituant à une médiation institutionnelle, exclusivement fondée sur le code, une médiation esthétique, qui reconnaît la part du sensible. Ainsi, le sujet est-il en mesure d'adopter une posture dialectique devant le pouvoir de soumission de l'institution et celui qu'elle détient en tant que garant de la liberté. Et l'on pense à Touraine lorsqu'il précise dans la troisième partie de la *Critique de la modernité* intitulée Naissance du sujet : « Le Sujet, tel que je le définis, est un résistant, et se forme [...] là où la liberté se défend contre le pouvoir. »¹⁷

La médiation

La médiation se définit comme un processus au cours duquel la dimension singulière du rapport au langage et la dimension collective du code, de la convention, de l'appartenance, et par conséquent de l'indistinction qu'ils instaurent sont mises en dialectisation¹⁸. Toute médiation s'inscrit dans le langage ; elle fait de l'échange symbolique une expérience. Rappelons que *experiri* signifie en latin éprouver ; la notion de danger y est présente. La racine indo-européenne *per* signifie quant à elle « traverser », avec l'idée d'une mise à l'épreuve, inséparable de celle d'un risque et d'un danger. On la retrouve dans *periculum*, dans le *pericoloso* italien, et bien sûr dans *péril*. L'expérience s'éprouve – aussi – dans le corps. On comprendra ainsi

¹⁷ TOURAINE (1992), p. 306.

¹⁸ Nous reprenons cette définition à Bernard Lamizet. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*.



que puisse avoir si souvent lieu, au regard du langage, un oubli de la médiation. Par ailleurs, la problématique sémiotique n'inclut pas nécessairement celle de l'échange symbolique (qui est susceptible d'en être refoulé), tandis que le poétique ne peut se déployer que dans la critique de la dimension de l'écriture comme médiation.

Si la dimension collective du langage renvoie à la langue en tant qu'institution structurée par de la norme, de la loi et de la raison, la dimension singulière des échanges symboliques renvoie quant à elle à la part de création et de jeu dont la langue est porteuse, et qui lui permet de donner matière à l'art. La consistance du signifiant, son opacité, correspondent donc à la fois à la dimension singulière du rapport au langage et à la dimension politique et institutionnelle du signifiant.

Parce que la matérialité du signifiant structure la relation du sujet à l'objet (c'est à ce titre que l'on parle d'opacité à partir du moment où on la reconnaît), elle rend possible l'appropriation de la langue. Autrement dit le sujet, toujours sujet de langage, la reconnaît comme sienne. Sans cette appropriation, la langue "fonctionne" dans une forclusion de la médiation, et dans l'entretien de l'illusion qu'il peut y avoir du neutre en matière de symbolique.

Que la médiation se rompe quand il est question de création, que le moment de la création sépare l'esthétique et le sémiotique, et sépare de l'autre, on est prêt à l'entendre. C'est sans doute en raison de cette séparation qu'il y a méfiance au regard du sensible. Et Touraine nous intéresse encore lorsqu'il évoque les « appels au non-social pour transformer le social »¹⁹. parce que les pratiques d'écriture créative collectives sont susceptibles de répondre à ces appels, à condition toutefois que le passage aux "écrits transitifs" soit pensé et que l'on ne leurre pas les participants de ces ateliers sur le statut de leurs productions. En effet, les promouvoir comme s'il s'agissait d'œuvres d'art serait trompeur quant à la signification même de l'art. Ces ateliers ont d'ailleurs un objet qui me semble bien plus ambitieux : faire découvrir l'esthétique comme pratique singulière de nature à permettre au sujet de se (re)fonder dans l'expérience

¹⁹ TOURAINE, *ibid.*, p. 334.



symbolique. Lorsque le sujet articule, en effet, l'esthétique et le sémiotique, fondant sa compétence sémiotique et faisant de lui-même un sujet de langage, il rend possible la mise en œuvre de la dialectique entre l'expérience esthétique et le processus sémiotique d'interprétation et de communication.

Quant à l'intelligibilité de cette relation, elle est de nature à enrichir la réflexion sur les conditions de possibilité de la reconnaissance et de l'appropriation du signe par le sujet. Elle concerne l'enseignement à partir du moment où il se donne pour tâche de permettre aux apprenants de s'instituer comme auteurs²⁰, eux-mêmes inscrits dans le champ social, en leur apprenant à définir et à mesurer leur dimension d'énonciateur et de destinataire. Elle concerne la sémiotique à partir du moment où celle-ci ne se satisfait pas de penser une *langue sans sujet* et où elle assume un rôle qui reste à investir : celui de prendre en charge l'articulation de la dimension singulière des échanges symboliques et de la dimension collective du langage, et de la faire travailler par les personnes auxquelles nous enseignons, dans leur mise en œuvre même de la langue. Et comme le disait Foucault, il s'agit bien d'un travail, Le concept de travail n'étant pas séparable des notions de construction, et de participation consentie à cette construction. Tout travail étant la mise en œuvre d'un rapport au symbolique, toute activité de travail renvoie à une «dramatique d'usage de soi, problématique négociation entre l'usage de soi par soi et l'usage de soi par les autres»²¹. On peut aussi, au regard de l'écriture, rappeler l'usage du mot *travail* dans le processus de l'accouchement.

Je le répète : il y a urgence à aborder la question de l'écriture dans une telle perspective, c'est-à-dire dans une perspective qui, à la fois, soit nourrie d'un savoir sémiotique et qui accorde à l'écriture son statut de médiation. Mais si la réflexion sémiotique reconnaît la

²⁰ *Auteur* vient du latin *augere*, augmenter : l'auteur augmente, le *sachant*, le sens de son texte de l'information relative à celui qui l'a écrit, et lui donne le surcroît de légitimité que confère ce *savoir* de l'énonciateur.

²¹ SCHWARTZ (2000), p. 7.



signifiante du sensible, en le mettant en tension avec l'intelligible plutôt que de les opposer, peut-on durablement penser une science du signe ou du langage sans sujets, eux-mêmes producteurs de représentations, de textes et de discours, et pris, à leur tour, par l'immanence de la dimension sensible des formes symboliques ?

Toutefois, limiter aux pratiques d'écriture qui relèvent de la seule littérature la question de la créative, fait courir divers risques qu'une *méta-écriture* est propre à écarter. Une *méta-écriture*, autrement dit une écriture qui rende raison d'elle-même, qui permette de penser les diverses expériences de l'écriture et de les inscrire dans une rationalité dont l'auteur puisse rendre compte. La *méta-écriture* constituerait une raison critique de l'écriture, dans ses trois dimensions : langagière, pulsionnelle et politique.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Œuvres Complètes*, t. 1 (1942-1965), éd. du Seuil, Paris 1993.

t. 2 (1966-1973), éd. du Seuil, Paris 1994.

t. 3 (1974-1980), éd. du Seuil, Paris 1995.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, éd. Gallimard, coll. "Tel", Paris 1974.

CONDILLAC Étienne Bonnot de, 1746, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, éd. Albin Michel, Paris 1998.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, éd. de Minuit, Paris 1967 (a).

L'écriture et la différence, éd. du Seuil, Paris 1967 (b).

La dissémination, éd. de Minuit, Paris 1972 (a).

Marges de la philosophie, éd. de Minuit, Paris 1972 (b).

DESCARTES René, 1647, *Méditations métaphysiques*, éd. Garnier-Flammarion, Paris 1979.



GOODY Jack, 1977, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, trad. fr. de Jean Bazin et Alban Bensa, éd. de Minuit, Paris 1979.

HEGEL Friedrich, 1816, *La raison dans l'histoire*, tr. fr. par Kostas Papaioannou, Union générale d'édition, coll. "10 18", Paris 1965.

JEANNERET Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Presses universitaires du Septentrion, Paris 2000.

QUIGNARD Pascal, *Le mot sur le bout de la langue*, éd. P.O.L., Paris 1993.
Rhétorique spéculative, éd. Calmann-Lévy, Paris 1995.

LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed, (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, éd. Ellipse, Paris, 1997.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, éd. 10 18, Paris 1962.

RANCIÈRE Jacques, *La chair des mots*, éd. Galilée, Paris 1998.

Le partage du sensible, esthétique et politique, éd. La fabrique, Paris 2000.

« Histoire des mots, mots de l'histoire », in Communications n°58, l'écriture des sciences de l'homme, éd. du Seuil, Paris 1994, p. 87-101.

ROSSET Clément, *Le choix des mots*, éd. de Minuit, Paris 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Gallimard, établie par Jean Starobinski, coll. "Folio", Paris 1990.

TOURAINÉ Alain, *Critique de la modernité*, éd. Fayard, Paris 1992.

SCHWARTZ Yves, *Reconnaissance du travail, pour une approche écologique*, éd. des presses universitaires de France, Paris 2000.



**INTELLIGENCE DU SIGNE EN PROCES :
POUR DECOLONISER NOTRE PENSEE**

**Foudil DAHOU (Université de Ouargla)
Bachir BENSALAH (Université de Biskra)**

Quelle démarche d'authenticité est-elle sémiologiquement induite par le signe dans sa reconstruction de l'être humain ?

Quel espoir de réconciliation le signe consolide-t-il et/ou contrecarre-t-il aux dépens du devenir de l'homme dans l'exploration de la communication menée par celui-ci dans son souci de rencontrer son semblable ?

De quelle trahison idéologique se réclame le signe linguistique dans son infidélité sémiologique à l'expression de l'homme dans sa recherche du soi et de l'autre ?

Quelle promesse ontologique le signe doit-il tenir vis-à-vis de l'être de l'homme condamné depuis Babel ?

Au sens le plus large, suggéré par l'étymologie, la (dé)colonisation est un compromis de deux états humains distincts, l'emprise d'une volonté étrangère sur une autre volonté, caractérisée par l'inhibition de la conscience de soi et entièrement soumise à l'aliénation des signes linguistiques tout en tendant vers une libération de l'esprit dominé par un mouvement de projection du devenir humain.

«Le langage intervient comme une puissance destinée à nous exproprier de nous-même, pour nous aligner sur l'entourage, pour nous modeler selon la commune mesure de tous : il nous définit et nous achève, nous termine et nous détermine.»¹

¹ GUSDORF Georges, *La Parole*, Coll. Initiation philosophique, PUF, Paris, 1968, p.41.



Au-delà des obstacles culturels à l'étude du signe, il se pose généralement un difficile problème de définition opératoire dans la mesure où tout ce qui est capté par nos cinq sens habituels se donne à lire comme *signe* à interpréter en fonction de trois sortes de vécus majeurs : vécu historique, vécu social et vécu psychologique.

Une schématisation assez simpliste de ces trois vécus nous permettrait une représentation sous forme de trois cercles concentriques de force centrifuge de l'individu à l'histoire via la société.

Le vécu psychologique correspond au *signe-être* faisant l'homme conscient de ses motivations. Le vécu social coïncide avec le *signe-espace* des subjectivités collectives. Le vécu historique synchronise le *signe-domination* humaine du temps par la virtualité de l'extrapolation en inscrivant l'esprit humain dans la sphère de l'intelligence théorique.

Ces vécus sont des objets que la sémiotique aborde afin de donner des réponses précises susceptibles de nous rassurer sur notre dénaturation. L'homme est sa propre victime ; sa curiosité originelle l'a condamné à devenir un être dénaturé, c'est pourquoi il paye le prix fort de sa bêtise ; son incursion dans la culture.

Nous assistons depuis la naissance de son intelligence théorique à la prise de pouvoir du signe *culturel* comme agression et transgression du *signe naturel*. D'où la souffrance de l'humanité et la nécessité d'une science du signe.

«(...) *Nous sommes des êtres voués à extraire, vaille que vaille, l'intelligible du sensible. Tant que nous ne comprenons pas, nous souffrons. Mais dès que nous avons compris, nous éprouvons une joie intellectuelle sans pareille.*»² Le signe vécu incarne notre réalisation personnelle ; propre produit de notre intelligence, il symbolise la réflexion de celle-ci sur notre praxis de la vie à travers nos

² BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Que sais-je ? n°1623, PUF, Vendôme, 1975, p.08.



constructions matérielles et spirituelles dans l'absolu de notre organisation et hiérarchisation sociale.

A ce titre, *«la sémiotique (...) a pour ambition d'explorer des ensembles d'objets susceptibles d'être « signifiants » et de faire apparaître que ces objets ne produisent du sens que parce qu'ils constituent un système, ce système devant lui-même être révélé grâce à une théorie de la signification, sinon il ne relèverait que du sens commun et serait immédiatement intelligible à tous.»*³

Cet au-delà du sens commun trahit, à la fois, notre faiblesse et notre volonté *«(...) de conscientisation progressive de l'amont psycholinguistique (...)»*⁴ du signe qui bouleverse notre discours d'enseignant aux prises avec l'accent d'une absurde nostalgie et l'urgence d'une nécessaire volonté réparatrice⁵ de notre conscience extérieure.

Pourtant qu'on ne s'y méprenne pas. Notre communication ne prétend nullement fournir une histoire détaillée et complète du signe. Outre le fait que cela a été longuement élaboré dans des travaux préliminaires de véritables spécialistes, telle n'est pas notre intention. Nous voulons seulement et simplement traiter de la possibilité de spéculer et d'extrapoler sur les virtualités et les dilemmes du signe, plus particulièrement et à la fois signe linguistique et sémiologique, étant donné le rôle d'importance que joue le signe dans la praxis humaine. Nous voulons naturellement faire part de nos desseins de lecteur du signe. Nous posons des questions avec nos mots et nous recherchons des réponses incertaines avec ceux des autres, intimement convaincus de l'idée fondamentale que *«le langage établi (...) représente en*

³ DEBYSER Francis, «Des cartes qui parlent », in *ECHOS* n°83, CIEP, Sèvres, 1997, p.47.

⁴ Cf. ESTIVALS Robert, *La Bibliologie*, Que sais-je ?, Edition Dalhlab, 1996, p.05.

⁵ Cf. RABANNE Paco, *La Force des Celtes*, Editions J'ai lu n°4776/3, Michel Lafon, 1996, p.23.



réalité une sorte d'examen de conscience de la communauté, un horizon culturel dont chaque pensée personnelle subit l'influence.»⁶

Cette influence, nous tentons d'y échapper pour proclamer notre existence en tant que sujet grâce au pouvoir du signe d'exprimer, d'extérioriser notre intimité langagière que nous qualifions maladroitement de monologue et qui nous inscrit fortement dans l'aparté. Parce que le signe autorise l'aparté, il constitue une pratique projective de notre mémoire individuelle confrontée à la mémoire collective. *«Le signe est [alors] une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe.»⁷* Il devient création, c'est-à-dire cette production de sens liée à l'histoire grâce à la re-présentation de l'absence des événements. Le signe se transforme dès lors en matrice de représentativité en nous soumettant à la suprématie de la langue ; de fait, *«l'homme n'est plus que le serviteur des représentations collectives dont la langue affirme la pérennité.»⁸*

Cependant, parce que nous sommes capables d'un acte synthétique de conscience, nous nous révoltons et notre révolte est *verbe*. Ce verbe est générateur absolu qu'il transcende l'homme malheureusement oublieux de la malédiction de Babel. *«Mais, rappelons-le, notre esprit est ainsi fait qu'il va du mystère à la vérité par l'angoisse.»⁹*

Il émerge paradoxalement de cette angoisse une volonté de nous dépasser, une force d'intelligence, une énergie intellectuelle qui incitent à la recherche et poussent l'homme, en s'interrogeant, à se rechercher dans l'archéologie de sa pensée.

Notre pensée est un domaine prodigieux qui ne demande qu'à être exploré, tout du moins qui ne se laisse révéler que par la seule compréhension/explication de systèmes de signes.

⁶ GUSDORF Georges, op. cit., p.30.

⁷ BARTHES R., [notes de lecture].

⁸ GUSDORF Georges, op. cit., p.31.

⁹ BOILEAU-NARCEJAC, op. cit., p.23.



La puissance du signe réalise à ce titre l'hégémonie de la pensée humaine. *«On peut considérer comme une démarche préliminaire l'art rupestre des hommes de l'époque glaciaire, dans lequel l'image devient peu à peu signe par la schématisation.»*¹⁰

C'est pourquoi, le signe constitue le facteur privilégié du progrès de compréhension personnelle et collective en assurant la conservation de la mémoire de l'humanité. Pour pasticher Albert Labarre, le signe doit être considéré à son point d'aboutissement normal ; il ne prend son entière signification que sous les yeux de son interprète ; il n'y a de signe complet que le signe lu et interprété.¹¹

Chaque signe étant une entité suppose une attitude responsable de l'information, une attitude active devant la pensée. Aussi entreprendre de connaître le signe, c'est précisément et proprement éviter, à son insu, d'être débordé ou entraîné par lui.

Il est vrai par ailleurs que le signe compose le support attiré de l'idéologie d'un homme ; en fait selon le mot de Paul Angoulvent, son meilleur ambassadeur spirituel.¹² Pourtant, aujourd'hui, le signe est menacé de confiscation à cause d'une certaine récupération commerciale et d'une manipulation certaine des esprits, notamment et entre autres dans les domaines politique et publicitaire. Situation d'autant plus regrettable que *«l'homme, par vocation primordiale, est justement une conscience libre. (...) L'homme est une conscience, qui finalement transcende toute connaissance. En effet, il n'est pas seulement objet de science : il en est surtout le sujet, et c'est ce qui le distingue fondamentalement de tous les autres ordres de l'existant. Il est le connaissant animé du désir, jamais totalement assouvi, de connaître et de se connaître. Et à mesure qu'il connaît et se connaît, il découvre combien il ignore le monde, et combien il est inconnu à lui-même. Nos sciences creusent à chaque instant davantage devant nous*

¹⁰ LABARRE Albert, *Histoire du livre*, Que sais-je ?, n°620, PUF, 1970, Ed. Dahlab, 1994, p.07.

¹¹ Idem, p.05.

¹² Ibid., p.117.



*l'abîme de nos ignorances. Arriveront-elles un jour à le combler ? »*¹³

La réponse est des plus incertaines parce que l'homme se (re)découvre justement comme cet éternel insatisfait dont la seule particularité consiste dans la capacité à se re-présenter grâce aux relations d'identité exprimées par les verbes *être*, *rester* et *devenir*. C'est la perspective contrastive, inscrite dans le temps et l'espace, qui lui fournit alors le prétexte majeur à l'altérité par la différence mais essentiellement par la discrimination avec l'idée que «*quand la curiosité prend le pas sur la sympathie, l'étranger devient étrange. La différence qui sépare se substitue à la différence qui relie.*»¹⁴

Cet effet de substitution met l'accent sur les confrontations inter mais surtout intra-personnelles par signes interposés au point où nous sommes en demeure de nous réfléchir : «*Evidemment, en un sens, cela est dérisoire : qu'y a-t-il de commun entre mon nom, et moi-même ? Mon nom au fond, ne m'est rien – Mais d'un autre côté, que suis-je sans mon nom ? Qu'est-ce qu'exister ? Porter un nom. Qu'est-ce que mourir ? N'être plus qu'un nom...* »¹⁵

Notre nom étant aussi notre «signature», ambitionne de fonder notre référentialité identitaire par une approche auto-critique de l'héritage humain de la symbolique des signes dans la mesure où le signe est potentiellement porteur de croyances mais également de superstitions. C'est pourquoi «*nous avons le droit et le devoir de nous poser des questions fondamentales*»¹⁶ sur nos pratiques de penser et d'agir ; pratiques dont le signe se révèle être simultanément instrument et finalité par la prise en charge individuelle et collective intérieurement

¹³ TALBI Mohamed, BUCAILLE Maurice, *Réflexions sur le Coran*, Ed. Seghers, Paris, 1989, p.100.

¹⁴ RICOEUR Paul, *Temps et récit – 3. le temps raconté*, Coll. Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1985, p.268.

¹⁵ THERON Michel, *Réussir le commentaire stylistique*, Ellipses, Edition Marketing, Paris, 1992, p.21.

¹⁶ POTTIER Bernard, *Théorie et analyse en linguistique*, Coll. Langue Linguistique Communication, Hachette classique, Paris, 1987, p.42.



vécue du sens de *l'être* et *du devenir* de la dimension humaine de l'existence.

Aussi, notre nom se donne-t-il à saisir comme une transmutation de valeurs collectives dans la présence de l'individualité pour laquelle l'indivis est en constante recherche de lui-même grâce à la seule chose qui, en dehors de ses actes, lui survit : *son signe* de reconnaissance au sens plénier du mot. C'est ainsi que le signe réalise notre enracinement et nos aspirations dans leurs rapports à nos références. L'interprétation du signe matérialise alors ce jeu d'influence extrinsèque / intrinsèque dont nous sommes à la fois la victime et le coupable.

Ce jeu d'influence forge «*le colonialisme intellectuel(...)*»¹⁷ qu'il s'agit de renier puisque le schème qui le sous-tend condamne l'esprit à toute dignité de se penser, attitude fondamentale de développement technique et de développement humain.

C'est parce que le signe habite justement la mémoire humaine qu'il est garant du développement de l'espèce humaine partagée -aux plans scientifique, technologique et technique- par la dialectique du ressourcement et du renouvellement due en partie à la complicité et à la manipulation du signe linguistique et partant du signe sémiologique. A ce titre, le signe sémiologique n'est plus simplement outil mais devient essentiellement conception du monde. En effet «*chaque nouveauté technique est beaucoup plus qu'un moyen ; elle est une puissance culturelle. Ses effets foudroyants réduisent à néant non seulement les résistances physiques, mais aussi les aspirations et les modes de vie. Les technologies modèlent les sentiments et façonnent les conceptions du monde. Les traces spirituelles qu'elles laissent sont probablement plus profondes que les traces matérielles.*»¹⁸

¹⁷ GARDET Louis, *Les hommes de l'Islam : approche des mentalités*, Editions complexe, Bruxelles, 1984, p.317.

¹⁸ SACHS Wolfgang, ESTEVA Gustavo, *Des ruines du développement*, Les Editions El-Hikma, Alger, 2000, p.35.



C'est naturellement en ce sens particulier que le degré de technologie n'équivaut nullement au degré de civilisation ; le degré de technologie n'est en fait ni le signe le plus évident ni le plus pertinent de l'être civilisé. Il est davantage significatif d'une rupture des civilisations matérialistes ¹⁹avec la mémoire humaine collective dans ce qu'elle a de plus spirituel.

«Quant au signe linguistique, il constitue « l'arène » où s'affrontent des forces sociales contradictoires. La communication sociale est au centre de cette conception : « le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres. S'il prend appui sur moi à une extrémité, il prend appui sur mon interlocuteur. Le mot est le territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur ». » ²⁰ Il constitue la clé de la communauté dans le devenir des interactions de ses membres au travers de leurs facultés de compréhension et d'expression qui sous-tendent la première réalité de la communication humaine, à savoir la concurrence comme catégorie socioculturelle de l'action de l'homme.

Pourtant, pour mieux agir sur lui-même et le monde qui le circonscrit, l'homme doit pouvoir mieux réfléchir ; autrement dit être à même de se donner les instruments d'une réelle réflexion fondée sur la nature des entités. Cela revient à s'interroger sur *«(...) les êtres, ou éléments de base, à partir desquels se construisent les structures ; les structures ou modèles d'organisation des êtres ; les valorisations ou manipulations que l'on fait subir aux structures à des fins de communication mieux finalisée.»*²¹

La communication compose justement ce remède d'intelligence de l'homme inventeur contre la solitude. La communication pactise avec la mémoire de l'humanité pour réécrire les plus grandes œuvres de

¹⁹ Cf. PONT-HUBERT Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Coll. Hachette Littératures, Editions Jean-Claude Lattès, 1995, p.14.

²⁰ BAKHTINE, cité par BACHMANN Christian, LINDENFELD Jacqueline, SIMONIN Jacky, *Langage et communications sociales*, Coll. LAL, Hatier/Didier, Paris, 1991, p.09.

²¹ POTTIER Bernard, op. cit., p.155.



l'esprit et forger la conscience sociale dans la compréhension des mouvements des idées.

C'est pourquoi nous sommes intimement convaincus que la rencontre historique du signe linguistique et du signe sémiologique proclame et instaure la suprématie de la communication écrite ; celle-ci qui rend compte de l'homme à lui-même à condition qu'il se préserve de l'orgueil et du narcissisme réducteurs et qu'il puisse sereinement user de sa faculté suprême de réfléchir et de se penser librement.

«En effet il n'y a pas un seul genre de spéculation qui soit, parce qu'œuvre d'homme, à l'abri des errances et des excès. La liberté créatrice et innovatrice est à ce prix, comme toute liberté. Si donc toute recherche peut et doit être critiquée, aucune ne doit être, a priori, condamnée, ou pire, interdite.»²²

²² TALBI Mohamed, BUCAILLE Maurice, op. cit., p.67.



**SEMILOGIE DE L'INTERCULTUREL :
DES SIGNES DE L'ALTERITE**

Abdelouahab DAKHIA
(Université de Biskra)
Said KHADRAOUI
(Université de Batna)

La première ambition des langues de l'homme est de se rencontrer dans les cultures de l'homme. Mais parce que dans son inconstance de penser l'homme est pluriel, sa découverte de Soi passe par la compréhension de l'Autre soumise aux contingences de l'histoire dont il s'agit de lire correctement les signes et de les interpréter. C'est pourquoi les hommes ont inventé la sémiotique ; une façon intelligente de se consoler de leur solitude d'être. Mais parce que les hommes ressentent le besoin vital de devenir, la sémiotique les aide à grandir aux limites de la nature et de la culture.

«Comprendre l'autre dans son altérité essentielle ne signifie pas en admettre nécessairement les principes et les fondements. Encore moins s'identifier à l'autre par une sorte de mimétisme culturel : toute morale a ses parodies et ses dérives d'inauthenticité ; la compréhension n'exclut pas la contestation, davantage : elle en est la condition de possibilité. Bref, l'éthique de la différence n'est pas celle du caméléon.»¹

Les fondements épistémologiques qui traversent nos spéculations intellectuelles nous sont *étrangers* parce qu'ignorants de notre réalité socioculturelle essentielle ; nos spécialistes nous *psychanalysent* à coup de concepts et de notions importés. *Nous ne savons ni nous lire ni nous dire : là est notre drame* de penseurs inaccomplis, non par incapacité mais par absence de repères méthodologiques, de

¹ Martine ABDALLAH-PRETCEILLE, *Vers une pédagogie interculturelle*, Ed. Anthropos, Paris, 1996, p.154.



références psychologiques, épistémologiques et praxéologiques qui fondent notre action de recherche artistique. Notre ancrage intellectuel s'est perdu aux détours d'une occidentalisation de l'Art.

Voilà pourquoi, tout au long de nos développements idéels, nous nous retrouvons toujours et davantage dominés par la logique de la réflexion plutôt que par celle de la démonstration. Nous voulons conjecturer que, dans notre cas il ne peut jamais en être autrement dès l'instant où nous nous sommes engagées depuis longtemps déjà dans une voie délicate sur un sujet épineux : *nous remettre en question !* Car c'est bien de cela dont il s'agit à partir du moment où nous nous sommes intéressés de près à la langue et à la culture, en un mot à *notre être et à notre identité* : «*la reconnaissance d'autrui passe par l'acceptation de soi et réciproquement, encore faut-il que le Moi soit lui-même l'objet d'une véritable reconnaissance en tant qu'un parmi le multiple.*»²

Voilà pourquoi également, aux plans pédagogique et didactique, nous devons nous initier à une anthropologie des savoirs³ qui nous réconcilie avec nos valeurs propres et nous rassure sur leur devenir sans que nous ayons la prétention d'être représentatifs ni de notre langue ni de notre culture d'appartenance. Nous nous efforçons de communiquer et de nous communiquer avec l'idée que «*la communication est un processus de réajustement permanent qui s'appuie non pas sur la totalité d'une culture mais sur des bribes culturelles, elles-mêmes objets de manipulations (stratégies de conformité, de transgression, de miroir, de camouflage, de cache-cache...)*»⁴

² Idem, p.158.

³ Cf. l'ouvrage de Jacques LEVINE, Michel DEVELAY, *Pour une anthropologie des savoirs scolaires : de la désappartenance à la réappartenance*, Coll. Pratiques & enjeux pédagogiques, ESF éditeur, Issy-les-Moulineaux, 2003.

⁴ Martine ABDALLAH- PRETCEILLE « Apprendre une langue, apprendre une culture, apprendre l'altérité », in *Les cahiers pédagogiques*, n°360, Paris, janvier 1998, p.51.



C'est pourquoi il nous arrive très souvent de nous contredire ; cette contradiction nous nous devons de la dépasser par la genèse d'un discours universitaire vrai sur nos pratiques de penser. Victimes de notre encombrante satisfaction passéiste, nous répugnons à nous regarder de face, évitons constamment de contempler l'indécision intellectuelle se peindre sur nos visages en raison de notre manque de persévérance culturelle figée par le fallacieux prétexte de la mondialisation / globalisation. Nous oublions d'être nous-mêmes au fil de nos raisonnements tiers-mondistes, pourtant nous appartenons à la civilisation de la parole donnée, celle-la même qui ne souffre aucun écart d'irresponsabilité. Pris dans la débâcle du théorique et du pratique à l'occidentale, notre méthodologie reste à redécouvrir à travers nos travaux d'universitaires perdus au milieu des flots de la multiplicité des discours et des notions opératoires. Notre premier grand projet de réforme demeure justement celui de nos mentalités qui trahissent nos états d'âme et d'esprit.

Il s'en suit que la notion même d'altérité se déplace puisqu'il ne s'agit plus d'affronter *l'Autre extrinsèque* mais bien de faire face à *l'Autre intrinsèque* ; de rapprocher *les frères ennemis* avec néanmoins l'idée fondamentale que « *c'est (...) un leurre de croire que, par la seule description des similitudes et des différences, ou par le détour des origines et des avatars de l'évolution, nous allons rendre compte du fait -métaphysique- qu'une chose est cette chose et pas une autre.* »⁵ Par ailleurs, face à la mondialisation, il y a urgence de se former à l'interculturel avec l'idée majeure que la mission éducative doit avoir comme principal objectif d'amener les individus à revendiquer et à préserver leur liberté d'être. La pédagogie interculturelle doit tendre vers la formation d'un être de culture capable de faire revivre aux personnes les plus riches expériences de l'interculturalité tout en les laissant pleinement vivre leurs cultures respectives. Enseigner signifiera donc « *éveiller la curiosité de ceux qui sans le dire*

⁵ Jacques LEVINE, Michel DEVELAY, op. cit., p.20.



n'attendent que cela. »⁶ Pourtant, il s'agit de lire, plus justement de savoir lire.

La lecture, sous l'angle de la compréhension, est à ce titre une saisie des sens virtuellement présents dans un texte ; c'est une recherche, une aventure, un voyage dans le monde littéraire, en particulier dans l'univers romanesque.

Ce sont plus particulièrement la traduction et l'interprétation qui assoient définitivement le sens. Il ne s'agit plus de la simple traduction d'une langue à une autre-ce problème étant partiellement résolu par l'apprentissage des langues- mais d'une authentique interprétation des signes d'une langue ; signes habillés de la spécificité du tout culturel et du tout historique. Dès lors est-il question du phénomène de la transtextualité ; de la naissance d'un texte second, d'un texte troisième, d'un énième texte -chacun de ces textes s'inscrivant dans un contexte socio-historique d'émergence singulier.

Pour Marcel Proust la vraie lecture reste celle qui conduit à une réécriture, à la production, à la création. Elle est incitante et incitative. Umberto Eco explique qu'*«un narrateur n'a pas à fournir d'interprétation à son œuvre, sinon ce ne serait pas la peine d'écrire des romans, étant donné qu'ils sont, par excellence, des machines à générer de l'interprétation.»*⁷

Il ressort ainsi que le texte littéraire est un univers interculturel par excellence. La littérature y joue le rôle de passeur d'une culture à une autre à la condition expresse qu'on maintienne une distance respectueuse à la fois vis-à-vis de la culture de l'*émetteur*(celle qui l'a vue naître) et de la culture du *récepteur*(celle qui assure la survie de l'œuvre). En effet, tout lecteur, quelle que soit sa culture, peut se

⁶ Philippe GENESTE, *Politique, langue et enseignement*, Edition Ivan Davy-Vanchvetien, Mame-et-Loire, 1998, p.235.

⁷Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, (traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER), Editions Grasset, Paris, 1985, pp.6/7.



projeté dans l'œuvre et l'interpréter en fonction de ses besoins et de ses attentes corrélativement à son vécu quotidien et à sa vision du monde produits du contexte socio-historique. De là, l'univers romanesque se constitue en lieu de rencontre, de contact, d'échange et d'altérité où plusieurs cultures coexistent et plusieurs idéologies s'entrecroisent.

De fait, Eco note que *«la rose est une figure symbolique tellement chargée de significations qu'elle finit par n'en avoir plus aucune, ou presque (...). Le lecteur [est] désorienté, il ne [peut] choisir une interprétation (...) même s'il [saisit] les possibles lectures nominalistes.»*⁸

Il s'avère ainsi que la difficulté d'interpréter et de saisir le sens reste omniprésente ; même si le titre représente une clé interprétative, il ne fait qu'embrouiller les idées au lieu de les embrigader.

Les mots refusent les sens avec lesquels le lecteur veut les habiller. Ils résistent à toute signification susceptible de les emprisonner. Ils se révoltent contre le fait de les définir et de les rapporter à un sens en fonction d'un contexte spécifique immuable.

Un mot est par essence mouvant ; il fuit toute interprétation temporelle, toute soumission. C'est ce qui renforce l'opposition des mots comme le suggère Edouard Glissant : *« (...) Un jour viendra où la traduction sera non seulement superflue mais unimaginable. (...). Les mots se dresseront contre l'homme. Ils se libéreront de l'esclavage de leur signification.»*⁹

Quelle que soit la traduction d'une langue à une autre ou dans la même langue puisqu'il s'agit d'intertextualité et d'interculturalité, le problème reste posé et les difficultés de traduire et de faire correspondre les idées contenues dans toute œuvre avec son contexte socio-culturel nécessitent complicité et connivence.

⁸Idem, p.09.

⁹Edouard GLISSANT, in Umberto ECO, *A la recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Coll. Faire l'Europe, Ed. du Seuil, Paris, 1994, p.154.



Nombreuses par ailleurs sont les lectures, les interprétations que les lecteurs suggèrent à l'auteur et qui le consolent. Ces lecteurs lui font redécouvrir des effets de sens auxquels l'auteur n'a pas pensé. Même si comme le note Umberto Eco « *l'auteur devrait mourir après avoir écrit pour ne pas gêner le cheminement du texte* »¹⁰ ; même si Edgar Allan Poe raconte comment il *a écrit* son poème « *Le Corbeau* » en passant sous silence la manière de *le lire*, il est à noter que ces multiples lectures et interprétations composent ces innombrables voies et voix permettant la découverte de la vierge forêt du sens absolu.

Chacun découvrira ce qu'il recherche et empruntera la piste qui le conduira au but. Le botaniste choisira un chemin différent de celui du biologiste ou de tout autre chercheur. La forêt-texte est là et tout un chacun peut répondre à ses attentes personnelles en se traçant l'itinéraire de l'excursion qui lui plaira. Pour cet univers romanesque du texte, les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où ils vivent, lois du genre -lequel n'est qu'une copie-transposition du monde réel dans lequel nous-mêmes nous inscrivons.

Pour ce faire, le fait d'écrire n'est qu'une construction intellectuelle d'adéquation avec le texte de son propre modèle de lecteur, parce qu'en écrivant on ne cesse de penser à son lecteur tout comme un peintre, qui songeant au spectateur passionné du tableau, recule de deux ou trois pas afin de mieux percevoir l'effet du dernier coup de pinceau donné. L'écrivain, le peintre, tout artiste en fait pense au dialogue qui s'instaure entre l'œuvre terminée -pourtant jamais achevée- et le lecteur. Si bien qu'à la création de l'auteur, le lecteur mêle sa propre substance qui ne peut être évacuée « *d'autant plus qu'il [lui] appartient, quelle que soit [sa] place dans cette chronologie [des lectures], d'ajouter à [l'œuvre de l'écrivain] la part d'invention de sa propre lecture.* »¹¹

¹⁰ Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, op. cit., p.14.

¹¹ Michel TOURNIER, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Mercure de France, Paris, 1982, p.16.



A ce sujet, Eco s'interroge : «*Que signifie penser à un lecteur capable de surmonter l'écueil pénitentiel des cent premières pages ? Cela exactement veut dire écrire cent pages dans le but de construire un lecteur adéquat pour celles qui suivront.*»¹² C'est ce qui nous ramène à considérer ce lecteur comme un personnage d'un monde créé de toutes pièces et dans lequel il se projette et se plaît et dans lequel aussi l'auteur se retrouve en tant que personnage ; d'où cette complicité, cette connivence Auteur/ Lecteur mais l'auteur, ce producteur, ce créateur doit avoir un comportement auquel le lecteur adhérera.

En effet, par le biais de cette domestication de l'univers romanesque, et du contexte de production et d'énonciation, l'auteur veut peindre une figure de lecteur qui après initiation devienne sa proie ou celle de son texte. Ce dernier se veut être une expérience intérieure de bouleversement et de transformation pour l'esprit du lecteur. De plus, au cours de l'élaboration de l'œuvre un double dialogue existe : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits préalablement, et celui à venir entre l'auteur et son lecteur modèle ou idéal.

Une œuvre de fiction dans laquelle imagination et réalité s'entremêlent de manière consciente et résolue pour exprimer une réalité, trouve toujours sa raison d'être dans cette peinture minutieuse et consciencieuse de la réalité socio-historique de l'homme. Cette œuvre permet ainsi l'approche et l'étude des sociétés et des cultures.

A travers la littérature, il est possible d'aborder des questions de société(s) de plus en plus approfondies au point que chacun d'entre nous puisse compter dans son patrimoine intellectuel au moins une œuvre romanesque où son propre réel paraît prendre racine et perdre pied. C'est dire néanmoins qu'il existe une différence d'orientation de l'écriture que l'on pourrait traduire ainsi : «*Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.*»¹³

La littérature reste le lieu des lectures et des perceptions de l'Autre. Le texte littéraire est le médiateur dans la rencontre et la

¹²Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, op. cit., p.56.

¹³Michel TOURNIER, op. cit., p.16.



(re)découverte de l'Autre. Il permet donc d'étudier et de saisir l'homme dans sa complexité, sa diversité et sa variabilité.

« *La littérature empêche les hommes d'être indifférents aux hommes.* »¹⁴

¹⁴Eugène IONESCO, in ORGANIBAC, *Thèmes de culture générale et littéraire*, Editions Magnard, p.327.



II. Littérature

***SEMIOTIQUE DIFFERENTIELLE ET
TEXTANALYSE***

François MIGEOT
Maître de conférences H.D.R.
Directeur de recherches
Université de Franche-comté
Besançon (France)

POINTILLAGES THEORIQUES

Comme on va le voir, cette intervention se veut « ouverture », au sens générique de l'Opéra. L'ouverture — voyez Mozart, voyez Bizet — reprend et condense de manière programmatique les thèmes musicaux qui seront développés dans le corps de l'opéra lui-même. De même, ici, je voudrais montrer que ma problématique de recherche recoupe plusieurs des grands thèmes du présent colloque. Par ailleurs, et en passant, la métaphore scénique n'est pas pour me déplaire puisque tout colloque participe d'une mise en scène des personnes et des travaux, avec ses premiers rôles et ses figurants. Bref, il s'agira donc, plutôt que de développer, de suggérer un *pointillage théorique*. Plusieurs d'entre vous — au moins Djamel Kadik qui l'a fréquenté par sa thèse— auront reconnu dans ce titre une allusion à l'une de mes références sémiotiques, celle de Jean Peytard.

L'une, en effet, car, comme on le verra, je m'inscris dans une pluralité de sémiotiques. Pour paraphraser Bakhtine, toute sémiotique répond à une sémiotique, comme « tout discours rencontre le discours de l'autre ». L'interdiscursivité, le dialogisme, a cours tout autant dans le discours de la recherche que dans le discours littéraire ou le discours quotidien. En ce sens, même si je ne puis, dans la perspective de travail qui est la mienne, travailler longtemps avec Greimas et ai été souvent tenté, dans des mouvements d'agacement, de le jeter aux orties, je ne pourrai, ne serai-ce que pour m'y opposer, l' « oublier »



comme le suggère l'argument du colloque. Opposition d'autant plus vive que mon « champ d'intervention » est très largement le texte littéraire et que les limites de son structuralisme « carré » y sont très vite perceptibles. Enfin, et pour reprendre le troisième axe de cette rencontre, mes travaux de sémiotique textuelle (*texte* pris ici au sens de Peytard, opposé à *document*¹) ne vont pas sans dialoguer avec mes réflexions sur l'enseignement du F.L.E.

Donc, pour faire court, mes travaux de recherche se déploient autour de l'analyse du texte littéraire et des questions de lecture et d'interprétation qui y sont en jeu pour un sujet-lecteur dans le cadre d'une « sémiotique différentielle » *revisitée* (qu'on patiente, je vais m'en expliquer). Conjointement, tentant de créer une articulation, ils s'efforcent d'imaginer et de légitimer des voies dans l'approche et l'enseignement de la littérature dans une perspective liée à l'enseignement de la langue (F.L.E.).

Sémiotique différentielle et Textanalyse

Je suis venu à l'analyse textuelle par la *Thématique* de Jean-Pierre Richard, puis, m'intéressant de plus en plus à l'articulation de la psychanalyse avec la lettre du texte, avec ses configurations linguistiques plutôt qu'avec ses signifiés, ses symboles, et encore moins avec la personne de son auteur, j'ai évité toute une mouvance liée à la psychobiographie puis à la *Psychocritique* de Charles Mauron qui, par ses *superpositions* finit par rechercher dans l'œuvre d'un écrivain des invariants, laissant ainsi la place pour un arrière-monde qui ne saurait être autre que l'Inconscient — la majuscule s'impose puisque nous avons alors affaire à une sorte d'*intelligible* — de l'auteur .

J'ai ainsi développé une approche qui se situe, au départ, dans le sillage de la *Textanalyse* . Par là, il faut entendre avec Jean Bellemin-Noël qu'il est exclusivement question du texte et des effets d'inconscient qui le traversent à l'instant de la lecture, et non pas d'une analyse de "l'inconscient de l'auteur" ou de celui d'un Œuvre. Dans

¹ voir *Syntagmes 5*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, PUFC, 2001, p. 82 ou encore *Semen 8*, « D'une sémiotique de l'altération », Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. « Linguistique et sémiotique n° 19 », 1993, p. 164.



cette perspective, c'est le travail particulier de l'inconscient rencontré par un *analysant* (je reviendrai sur ce terme) dans la lecture de tel texte particulier qui est privilégié, et non pas l'appareil de la psychanalyse appliqué selon une procédure mécaniquement herméneutique.

Pour mémoire, je rappellerai quelques éléments définitionnels de la « Textanalyse » que son instigateur, Bellemin-Noël, présente synthétiquement dans un petit livre ². Partant de l'hypothèse que « tout texte est travaillé par des forces inconscientes qui peuvent être perçues et décrites », ce que dit à sa manière Bellemin-Noël, c'est que c'est dans l'attention portée aux formes langagières que lesdites forces inconscientes pourront être soulevées.

Si l'on exclut l'auteur, si l'on exclut le recours à une étude génétique du texte, si l'on exclut le recours aux autres œuvres du même auteur, il reste un texte dans sa nudité linguistique. Pour rentrer dans ce texte et écouter le système de signes qu'il constitue, il faut une sémiotique, faute de quoi l'on risque de manquer l'articulation fondamentale qui noue une force inconsciente et un dire. Or cette articulation est décisive, où alors l'inconscient n'a pas de rapport avec le langage. Pour prêter l'oreille à « ce qui ne s'avoue pas » — je reprends une expression de Bellemin-Noël—, il faut donc une sémiotique, mais pas n'importe laquelle. Il faut une sémiotique qui dépasse l'idée que le texte littéraire est une machine à communiquer bien réglée et qui fonctionne sans reste au service d'une intentionnalité sans faille, d'une monosémie accomplie ; il faut une sémiotique qui fasse, au contraire, le pari que c'est là où la monosémie trébuche, où le sens s'altère, où le signifiant interroge, où la forme fait question, qu'une lecture est relancée, ouverte sur son *autre*.

Et c'est là, on le comprend, qu'une sémiotique de l'altération doit pour moi être mise en relais avec les présupposés de la Textanalyse. Sémiotique « de l'atération » ou sémiotique « différentielle ». Peytard utilise parfois en concurrence les deux termes. *Altération* pourrait fort bien me convenir puisqu'il est question pour moi de faire surgir *l'autre* du texte, c'est-à-dire ce qu'il dit au-delà de l'*intention opérés*³

² *La Psychanalyse du texte littéraire*. coll. « 128 », Nathan, 1996.

³ Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1992



programmée pour un *lecteur modèle*⁴. Toutefois, pour Peytard, *altération* est trop souvent synonyme de *Variance*. Il s'agit en effet d'analyser, d'un état d'un manuscrit à un autre, ou d'une publication à une autre, les points de variance, de rature, de reformulation du texte qui se reprend, bref, d'hésitation, d'un scripteur, points qui, selon Peytard, sont les lieux d'observation privilégiés de l'infinie relance d'un sens jamais achevé, toujours en devenir. Du point de vue de la *production* du texte, cette hypothèse est extrêmement suggestive, elle rend compte du procès d'un travail d'écriture, elle montre que l'écrivain écrit sur de l'écrit, que son écriture est toujours *interdiscursive* et qu'elle dialogue avec elle-même et/ou avec celle des autres, elle montre que l'écrivain qui travaille la langue est travaillé par elle et est sollicité par ses possibles polysémiques et diasémiques. On lira avec profit les pages que Peytard consacre dans cette perspective à Lautréamont ou à Stendhal⁵.

Mais ma perspective, analytique, est résolument celle du lecteur. Elle se situe du côté de la réception, du côté de l'écoute de cette parole figée qui résonne en moi, et comme je l'expliquerai, du côté de *l'écoute flottante*. Si je cherche donc des appuis chez le même Peytard, ce sera davantage dans la partie de ses travaux qui s'intéresse à l'analyse du texte « achevé », c'est-à-dire stabilisé par un état de l'édition, analyse qu'il va mener à partir d'un relevé et d'une mise en réseau de ses « entailles ». On pourrait prendre pour modèle de ce travail les analyses qu'il consacre au calligrammes avec Guillaume Apollinaire et Michel Leiris⁶. Je parlerai donc de sémiotique de l'altération — mais en altérant l'altération — ou de sémiotique différentielle, mais avec, dans tous les cas, comme concept opérationnel central le concept d'*entaille*, opérateur de polysémie, sur lequel je vais revenir.

Cette sémiotique de l'*altération* ou sémiotique *différentielle* part, grosso modo, des principes suivants : (Peytard, « D'une sémiotique de l'altération » *Semen* 8)

⁴ Umberto ECO, *Lector in fabula*, Grasset 1985

⁵ *Syntagmes* 5, p 93 ou *Syntagmes* 4, pp 139 et suivantes.

⁶ *Syntagmes* 5, pp 70 et suivantes.



— que pour le lecteur « L'intérêt n'est pas dans l'affirmation d'un sens [...] mais dans la "déhiscence sémantique", geste essentiel par quoi un sujet déclare sa singularité, dans une pratique indéfinie des différences. »

— que ce n'est pas une analyse du « cohésif/cohérent » qui permet de fonder une sémantique. Mais peut-être, plutôt, la prise en compte du "différentiel", il s'agit de tenir « pour significatifs les lieux et les moments où les déchirures affectent le tissu textuel. C'est en ces points que la "germination" sémantique opère ; que le sens s'inscrit en "pointillé" » (*Syntagmes* 5, pp 27, 28).

En ce sens, cette sémiotique de l'altération diffère, par son orientation de recherche et par ses résultats, et s'oppose, par ses présupposés, à une sémantique de la monosémie (Greimas et l'École de Paris) qui pense le sens du texte littéraire comme un ensemble de relations logiques profondes à extraire de la manifestation discursive de surface du texte. Principe qui signifie que, dans cette approche, l'essentiel est pour nous perdu, l'essentiel, c'est-à-dire la *surface* textuelle qui est en même temps le *fond* — et qui manifeste tout aussi bien un vouloir-dire qu'un *insu* logé dans le dire qu'il excède —, surface qui est seule susceptible pour moi d'être interrogée. Qui plus est, cette recherche des « universaux du récit » repose sur un arrière plan métaphysique néo-platonicien, inacceptable pour moi, pour lequel l'apparence — le texte dans sa dimension de phénomène —, n'a à être interrogé que pour y retrouver, par sa traversée, des *intelligibles*, des essences dont serait fait *le sens* (unique). Au plan didactique, remarquons-le par ailleurs, tous exercices du type dissertation ou commentaire composé trouveront —hélas— dans cette sémiotique une alliée objective, voire une légitimation « scientifique », puisqu'elle engage à la recherche d'un sens unique et profond qu'il s'agirait d'exhumer.

Ce qui est donc privilégié dans cette perspective greimasssienne— dit encore Peytard— « c'est la recherche d'une cohérence première où le sens est configuré. La sémantique de Greimas pose comme donné d'évidence que le sens prend forme par concaténation d'éléments congruents entre eux logiquement ». Le sens est là, en creux au sein de l'enchaînement des phrases, résultat d'une intentionnalité dont la



mise à jour serait le dernier mot de l'analyse. Cette perspective présuppose schématiquement :

- du côté de la production un scripteur, sujet plein, présent à lui-même et maître de ses intentionnalités et de son dire, qui instrumentaliserait le langage aux fins de communication d'un sens
- du côté de la réception un lecteur qui décoderait le message, déchiffrerait les calculs intentionnels et la cohérence présupposée d'un sens monosémique. Cette opération de déchiffrage suppose, de même, une réception sans reste ni ambiguïté par un sujet non divisé.

Bien entendu il n'est pas question de nier que le texte littéraire puisse être en même temps structuré par un vouloir dire *manifeste*, ni qu'il mette en place dans son dispositif ce que Umberto Eco (*Lector in fabula*) nomme très suggestivement le « lecteur modèle », mais ce qui fait la valeur heuristique de la sémiotique de l'altération c'est qu'elle va, au-delà, chercher le sens « là où se marquent des différences ; là où des « entailles » entament la surface du tableau textuel », dans l'altération, dans « les points où la chaîne se rompt plutôt qu'en ces nœuds où les maillons s'ajustent l'un à l'autre », là où « ça polysémise », où le sens devient polyphonique, bref, là où l'on peut repérer ces lieux d'altération où le texte devient autre, ce que Peytard nomme « les entailles » dont une typologie assez complète a été dressée dans *Littérature et classe de langue* (« Instances et entailles du texte littéraire »).

Cette autre perspective (Peytard-Migeot) implique, quant à elle :

- du côté de la production, un sujet scripteur qui n'instrumentalise pas la langue au service de la communication d'un sens qui serait déjà là, mais d'un sujet qui se crée dans le langage, qui est effet de langage (voir les travaux désormais classiques de Benveniste et de Lacan). Il s'agit d'un sujet divisé, étranger à lui-même (voyez Freud, repris par Lacan), dont la vérité advient dans l'aventure du texte, vérité dont il n'est pas maître et qui n'advient à son insu et au-delà de son éventuel projet de maîtrise, que dans le jeu (polysémie, polyphonie, ambiguïté, plurivocité, jeu du signifiant, du signifié, disposition de l'aire scripturale, etc...) que permet, que suscite la langue.



— du côté de la réception, une attention portée aux nœuds de l'altération, aux *entailles* que le lecteur devenu alors le seul sujet du texte, va parcourir, constituer en réseau (*Pointillage sémiotique* dirait Peytard), pour déployer (une partie de) la pluralité du texte par une *lecture-analyse*, une *déambulation tabulaire* qui n' « explique » pas le texte mais le met plutôt en relation avec lui-même ; l'inter-prête, c'est-à-dire le prête à lui-même.

Mais le lecteur est, lui aussi, sujet divisé et, dans son parcours des entailles, et de manière explicite dans une perspective analytique comme la mienne, c'est aussi sa propre vérité inconsciente qui va le guider dans la mise à jour de « pointillés sémiotiques ». Précisons que Jean Peytard, qui a toujours revendiqué dans son travail le principe d'une frontière entrouverte sur la psychanalyse, n'a, lui-même, que très peu fait le voyage.

Pour construire une telle sémiotique, ouverte à l'*autre*, il faut une idée de la langue et du rapport du sujet à cette langue. Cette idée est à l'opposé de celles qui voudraient faire de la langue un logiciel à communiquer une pensée qui s'encoderait sans reste dans les mots. Un instrument extérieur à lui-même qu'un sujet-conscience utiliserait pour réaliser des intentions logico-discursives préalablement claires, pour se dire lui-même, exprimer ce qu'il serait, et dire un monde transparent au langage. *Ma* sémiotique de l'altération ne peut à mon sens que s'articuler avec une idée de la langue telle que l'expose Jacqueline Authier-Revuz (*Ces mots qui ne vont pas de soi*, chapitres VII et VIII)

Quelle langue et quel sujet pour quelle sémiotique ?

Parce que l'ordre propre à la langue en tant que système différentiel (Saussure) ne correspond pas à l'ordre du monde et parce que la caractère du signe est d'être arbitraire, il n'y a pas coïncidence entre les mots et les choses. La langue est toujours dans une relation d'inadéquation avec ce qu'elle vise à nommer. La langue vise le réel, mais « le collimateur ne fonctionne pas bien » (Lacan). Ceci est également vrai pour le sujet qui ne peut jamais coïncider avec lui-même dans la langue. Il n'advient comme sujet qu'à s'inscrire dans la



langue en tant que « parlêtre » (Lacan), mais, en même temps, il ne peut que se manquer dans ce renvoi indéfini de signifiant en signifiant. Il est donc sujet à condition d'être parlant, mais, à parler, il est divisé, sans complétude ni coïncidence avec lui-même, du fait même qu'il est un être de langage. C'est dans cet écart, entre le monde et la langue, et au sein du sujet lui-même qui cherche à se dire, que se situe peut-être la littérature qui ne cesse d'inventer le monde (le réalisme stricto sensu est donc un projet impossible) et d'inventer le sujet dans une dimension imaginaire. C'est-à-dire de leurrer — leurrer n'étant pas à prendre ici négativement : il s'agit simplement de rappeler que le sujet ne coïncide jamais avec lui-même : il est en mouvement puisqu'il n'a pas de stabilité ontologique (voir la conscience chez Sartre), et les images qu'il se donne sont travaillées par des représentations inconscientes (Freud, Lacan).

Cette dimension de la langue est longuement exposée par Jacqueline Authier-Revuz dans le chapitre VII qu'elle consacre à « La non-coïncidence entre les mots et les choses ».

D'autre part, dans le chapitre VIII de *Ces mots qui ne vont pas de soi*, (« La non-coïncidence des mots à eux-mêmes ») elle montre que la langue est l'espace d'un jeu, d'une ambiguïté permanente qui la travaille au-delà des régularités que la linguistique y construit : c'est *lalangue* (Lacan) dans la langue. Ce « jeu des mots », loin de constituer un « défaut » de la langue qu'il faudrait résorber pour en faire quelque chose comme un logiciel producteur d'univocité, est la condition même de l'inconscient et le lieu d'expression de la vérité du sujet de l'inconscient qui trouve à se « mi-dire » dans le débordement de l'intention signifiante affichée par le texte.

Sémiotique différentielle et textanalyse

À partir de tout ce qui vient d'être dit, on voit comment le repérage des entailles textuelles peut (doit ?) être mis en relais avec une lecture psychanalytique du texte : à mon sens, le concept d'*entaille* ne prend sa véritable dimension qu'avec l'arrière-plan de l'inconscient qui élit ces entailles comme lieux privilégiés de son jeu. Toutes les analyses que Freud mène sur le mot d'esprit et sur les lapsus défendent et



illustre *a posteriori* cette conception de l'entaille. Sans cette hypothèse d'une surdétermination de l'entaille par l'inconscient, le rendement heuristique de ce concept me paraît démesurément coûteux, d'un rendement trop limité et d'un statut théorique fragile qui se risquerait de se limiter au seul registre de la parole ou du discours pris dans leur dimension interdiscursive et sociale (Bakhtine, Pêcheux, Bourdieu) sans pouvoir (vouloir) se fonder sur le socle de la langue en tant qu'ordre propre, ni sur l'inconscient comme énergie différentielle jouant des possibles du *système* de la langue. Jacqueline Authier-Revuz, dans les chapitres indiqués de son volumineux ouvrage, indique bien — même si elle se réclame par ailleurs de lui pour nombre de ses analyses — les limites du modèle de Bakhtine et des linguistiques du discours qui, pour le premier, sous-estime, voire ignore, l'inconscient, et pour les seconds, négligent l'ordre propre de la langue comme système.

Sans cette hypothèse, on manquerait donc l'occasion de mettre en relation un « pointillage sémiotique », une configuration linguistique chaque fois unique, avec ce qui la travaille, à savoir, aussi, une configuration inconsciente et les stratégies « déformantes » ou « ambiguës » qu'elles impriment au langage, grâce à *la langue*, dans l'économie de l'œuvre. On manquerait alors l'occasion de pouvoir rendre compte de la motivation de cette « déhiscence » sémantique, du caractère forcément accidentel des entailles, si l'on ne gardait à l'esprit le caractère inévitablement irrupitif des manifestations discursives de l'inconscient et de ses stratégies associatives qui font nécessairement bon marché de la logique et de l'ordre « secondaire » (*secondaire* par opposition aux *processus primaires* mis en lumière par Freud) du texte.

À partir de là on comprend comment l'élaboration d'un pointillage sémiotique, comment la « lecture-analyse », la « lecture tabulaire » de Peytard, procédant par « enchaînement » et « nouages » peut-être mis en relais avec les réseaux d'une lecture « analisante » (Migeot, 96, 99, 2004) qui construit et active sur toute la surface du texte un réseau d'indices. On comprend comment je peux construire la position de celui que j'appelle l'*analysant*, la position du critique dans son rapport au texte et dans son rapport aux figures de l'inconscient soulevées par



son écoute dans le texte : en effet l'interrogation sur le sujet dans la langue ne peut manquer de rebondir sur la question du statut du sujet de l'énonciation critique.

Le lecteur *analysant*, au fil flottant de la lecture puis de l'écriture critique, va donner contour aux traces d'un sujet inconscient. Mais ce sujet de l'inconscient a un statut labile et occasionnel, voire peut-être transitionnel (entre moi et le texte): précisons qu'il n'est pour moi ni celui de l'auteur, ni celui du texte, il est un mixte de texte et de lecture. Il ne peut apparaître que dans l'acte lectoral où un sujet critique se constitue en (re)constituant - écoutant - interprétant le texte et, le cas échéant, en produisant à son tour un texte, acte dont on peut pressentir la parenté avec la situation de transfert au sein de laquelle l'interprétation fait sens. C'est dans le moment de l'interprétation où le texte et moi, lecteur, nous entre-prêtons ses signes que, d'une part, relançant le réseau des entailles du texte, je fais advenir une figure de son *autre*, et que, d'autre part — mais c'est tout un — j'émerge moi-même comme sujet inconscient du texte. On retrouve sans doute là les deux faces du *transfert* et sa double énonciation : celle du texte, lettres en souffrance, et la mienne qui s'invente dans leur reprise interprétative.

J'advieus donc en tant que sujet dans cette parole (Saussure) qui fait se déployer une autre parole et dans ce moment fécond de l'interprétation où un fragment de ma vérité inconsciente rencontre l'une des figures de celle que le texte tient en réserve.

Quelle langue et quel sujet pour quelle didactique ?

Vers une sémio-didactique du texte littéraire

Cette direction de recherche sur le texte (Textanalyse, sémiotique différentielle) contribue conjointement à nourrir ma réflexion et ma pratique en ce qui concerne une seconde ligne de travaux — sémio-didactique —, qui vient la compléter par une élaboration méthodologique relative à l'enseignement de la littérature — notamment dans la perspective du Français Langue Étrangère sur laquelle j'ai eu à réfléchir dans le cadre de mes enseignements au CLA (Centre de Linguistique Appliquée de Besançon).



Il me semble en effet que les quelques linéaments que je viens d'exposer au sujet de la lecture du texte littéraire ne peuvent manquer d'avoir des répercussions sur des questions de didactique. Il convient sans doute de comparer la conception de la langue que j'ai évoquée dans quelques-uns de ses aspects avec J. Authier-Revuz, avec celle qui peut sous-tendre les positions dominantes de la didactique⁷ (du FLE) aujourd'hui. Trop souvent la langue y est réduite à un simple instrument de communication. C'est alors un outil, indépendant de celui qui l'utilise — lui-même supposé sujet plein et présent à lui-même — outil qui doit être acquis comme on acquiert un service ou un bien. Les seules questions jugées pertinentes ont tendance à se déplacer alors vers l'ingénierie des langues ou les technologies éducatives. Le paradigme du sujet apprenant est remplacé par celui des moyens de l'apprentissage. Celui du développement du sujet par celui du marché.

Or, rentrer dans le système et l'univers d'une langue-culture étrangère est une expérience qui va bien au-delà de l'usage et de la maîtrise de nouveaux objets dont les « référentiels de compétences » dresseraient la liste. Il s'agit d'une expérience ontologique où le sujet que nous sommes est remis au travail. Il s'agit, en somme, de retisser du sujet dans la langue étrangère, enjeu qui dépasse de très loin le modèle de la transaction qui ferait de l'apprentissage de la langue étrangère l'emplette d'un produit (par exemple un répertoire d'actes de parole) que des techniciens informés voire informatisés — les didacticiens — vous emballeraient proprement. En effet, c'est tout le jeu des images constitutives de ce qu'on peut appeler l'identité qui est remis en cause par un apprenant qui s'en trouve dépouillé dans la langue cible. Il attend de l'enseignant qu'il lui renvoie une nouvelle image de lui-même et qu'il lui offre par la langue cible un espace vivant où se créer, plutôt qu'une assistance technique dans une

⁷ Le terme même de « didactique », qui connaît la fortune que l'on sait, est sans doute à lui seul un indice de la domination d'un certain modèle selon lequel l'idée de transmission, c'est-à-dire de relation intersubjective, est évacuée au profit d'un modèle purement instrumental et technique où seule la question des outils, des compétences et des savoir-faire est pertinente. Ici, didactique rime avec « bureautique » ou « robotique ».



autorégulation de processus cognitifs que personne n'a jamais pu mettre en évidence de manière décisive.

À partir de là on comprend comment le texte littéraire conçu comme « laboratoire de langage » (Barthes/Peytard), comme espace de la langue mise au travail, comme espace de jeu (au deux sens du mot : *avec* et *dans* la langue), comme prêt à porter identificatoire, peut faire cause commune avec l'idée d'un sujet « effet de langage » qui se constitue par un investissement des formes verbales. Comment aussi une pratique du jeu littéraire peut permettre de renouer avec la *créativité* dont parle Winnicott dans les processus transitionnels, créativité qui a été requise lors de l'acquisition de la langue maternelle et qui nous a permis d'avoir l'illusion de parler en notre nom, créativité qui peut être remobilisée pour l'apprentissage d'une langue étrangère.

Je me bornerai ici, pour ne pas conclure, à indiquer que ces positions débouchent sur des orientations didactiques pratiques innovantes mettant la littérature (par sa lecture et son écriture) au cœur du rapport d'un sujet à la langue étrangère. Orientations pratiques que je ne développerai pas ici car il me faudrait alors entamer une seconde communication



Éléments bibliographiques :

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline : *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Larousse, 1995
- BELLEMIN-NOËL, Jean : *La Psychanalyse du texte littéraire*, coll. « 128 », Nathan, 1996
- BELLEMIN-NOËL, Jean : *Vers l'inconscient du texte*, coll. « Quadrige », PUF, 1996
- BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966
- ECO, Umberto : *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1992
- ECO, Umberto : *Lector in fabula*, Grasset, 1985
- FREUD. S. : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], Gallimard, coll. « Idées » (1930)**
- LACAN, Jacques : *Ecrits*, Seuil, 1966
- MIGEOT, François : *A la fenêtre noire des poètes, lectures bretoniennes*, Annales de l'université de Franche-Comté - Les Belles-Lettres, Coll. «Linguistique et sémiotique » n° 610, 1996,
- MIGEOT, François : *Lire avec Freud*, (Ouvrage collectif (sous la direction de Pierre Bayard) : PUF, "Écritures", 1998. voir le chapitre : « *La Nausée*, le mal de père ».
- MIGEOT, François : *Entre les lames, lectures de Robbe-Grillet*. Annales littéraires de l'université de Franche-Comté- Les Belles-Lettres. Coll. "Linguistique et sémiotique", n° 37, 1999.
- MIGEOT, François : *Recherches pédagogiques*, « *La littérature en classe de français* » (Revue de l'Association Marocaine des Enseignants de Français) n° 9, 2003
- MIGEOT, François : *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet* (Ouvrage collectif F. Migeot, éditeur), Annales littéraires de l'Université de Franche-comté, P.U.F.C. 2004.
- PEYTARD. Jean. et Alii. : *Littérature et classe de langue*, Hatier, coll. « LAL » (1982)



PEYTARD, Jean : *Syntagmes 4*,. De l'évaluation et de l'altération des discours - sémiotique, didactique, informatique. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, PUFC, 1992

PEYTARD, Jean : **Semen 8**, *Configurations discursives* : « D'une sémiotique de l'altération », Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. « Linguistique et sémiotique n° 19 », 1993

PEYTARD, Jean : *Syntagmes 5*, *Sémiotique différentielle de Proust à Pérec*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, PUFC, 2001,



Entre écriture et lecture : quelle approche pour le texte polyphonique ?

Ledia DEMA
(Université de Lyon Lumière 2)

Notre communication s'inscrit dans la perspective de ce colloque en reprenant notamment la question « Quelle sémiotique pour le texte littéraire ? »

En effet, la mise en œuvre des concepts, des modèles et des procédures sémiotiques est soumise dans le contexte de la création littéraire à la singularité du texte. Résultant d'une énonciation particulière, le récit littéraire invite à adapter les stratégies d'analyse. Ainsi, les différentes dimensions du discours que la sémiotique a privilégiées dans l'œuvre littéraire : énonciative, figurative, narrative et passionnelle s'y articulent à chaque fois de manière spécifique.

L'objectif de cette communication sera de réfléchir plus particulièrement sur une approche sémiotique adaptée à un texte littéraire qui présente une particularité énonciative. Nous nous proposons de travailler sur la construction du sens dans *Chronique de la ville de pierre* d'Ismail Kadaré, auteur contemporain albanais. Cet ouvrage se présente sous la forme d'un roman polyphonique en raison du morcellement du texte et de son instance d'énonciation.

Notre communication se déroulera en deux temps : tout d'abord nous verrons certains choix que l'énonciateur peut faire dans un texte littéraire en fonction de l'effet qu'il veut produire ; choix dont nous verrons ensuite une illustration à travers l'analyse de corpus que nous proposerons.



Dans le cadre de ce travail, nous tenons à souligner que nous allons nous consacrer à la seule dimension énonciative car il nous semble qu'elle est la plus appropriée dans l'étude des textes polyphoniques. Liée à la position du sujet, cette dimension peut rendre compte de l'organisation du sens dans un texte en apparence fragmentaire.

Dans cette dimension, le sujet est présupposé par la manifestation du discours ; il peut être reconstituable à partir des traces qu'il y dépose et il peut être accessible à travers les instances de délégation qui en simulent la présence à l'intérieur du texte (p.ex. : le narrateur, l'observateur, les interlocuteurs) ; Le sujet d'énonciation peut enfin être repérable par des opérations énonciatives comme le débrayage et embrayage, la focalisation, le point de vue et la perspective.

Les choix de l'énonciateur

La conception sémiotique du discours est envisagée comme une interaction entre production (par un sujet énonciateur), d'une part, et saisie (ou interprétation, par un autre sujet énonciateur) d'autre part. Les stratégies que l'énonciateur met donc en place dans un texte littéraire sont évidemment à examiner dans le cadre de la relation qu'il entretient avec son énonciataire.

En effet, selon Ducrot, ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications que le premier apporte au deuxième, mais « tout autant les manœuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre ». (Cité par Adam 1990 : p.186)

Un large éventail de choix énonciatifs dépend de l'énonciateur en fonction de l'effet recherché. Les artifices organisateurs du récit s'organisent aussi bien au niveau général qu'au niveau local : moyens grâce auxquels l'auteur parvient à « contrôler son lecteur », de façon à lui faire partager son système de valeurs.



Ainsi, la disposition textuelle constitue au niveau global, une stratégie de l'énonciateur. Souvent, une nouvelle forme textuelle correspond à un changement de point de vue et *vice versa*, comme nous allons le voir dans notre corpus.

Au niveau local, nous pouvons citer trois techniques :

1. Le changement de perspective et de point de vue, c'est-à-dire la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte.

Greimas et Courtés définissent la perspective comme l'« ensemble de procédés utilisés par l'énonciateur pour faire varier l'éclairage, c'est-à-dire pour diversifier la lecture que fera l'énonciataire, du récit ». Le choix de perspective détermine l'ordre des valeurs mises en scène dans le texte. Chaque perspective est porteuse d'une certaine représentation du sens.

2. La condensation ou l'expansion de l'information narrative qui est faite en fonction des valeurs thématiques auxquelles l'énonciateur veut faire adhérer l'énonciataire : passer ainsi d'un plan d'ensemble à un gros plan est une manière d'attirer sur celui-ci toute l'attention de l'énonciataire, de lui montrer l'importance que l'énonciateur lui veut attribuer.

3. Le choix d'un pronom personnel. Selon, Glowinski, « les structures de signification du récit non personnel où les personnages sont évoqués par le moyen du pronom de la troisième personne « il » (...), sont radicalement différentes de celles d'un récit pris en charge par un narrateur personnel » (Glowinski 1992 : p.230).

Analyse de corpus

Le roman que nous avons choisi « *Chronique de la ville de pierre* » raconte la vie quotidienne d'un jeune enfant albanais dans sa ville natale à l'époque de l'alternance de l'occupation grecque et italienne pendant la deuxième guerre mondiale. Le corpus que nous allons étudier nous décrit en particulier l'installation, puis



l'évacuation de l'aérodrome militaire, suivi de l'arrivée et du départ de ces armées d'occupations.

Ce n'est pas par hasard, si nous avons choisi d'analyser « *Chronique de la ville de pierre* » dans une perspective énonciative. Sa particularité réside en effet dans sa construction même. Le découpage du livre et sa disposition intra-textuelle suggèrent plusieurs types de discours :

- *le récit autobiographique est fait à la première personne par un enfant qui est en même temps narrateur et personnage. Ce récit est réparti en 18 chapitres et constitue le pilier de la narration.*
- *les passages en italiques très fréquents dans le texte (16).*
- *les fragments de chronique intercalés et juxtaposés aux pages du récit principal (10).*
- *les rubriques intitulées « à défaut de chronique » qui sont prises en charge par un des personnages secondaires du livre surnommée la vieille Sose (2).*

Il est à souligner que chacun de ces types de discours est séparé par une page blanche. Le corpus que nous avons sélectionné rend compte de cette diversité.

La disposition textuelle que nous venons d'évoquer n'est pas habituelle en effet puisque les découpages textuels ne correspondent pas seulement à des chapitres et des paragraphes, mais à d'autres formes comme les passages en italiques et les fragments de chronique.

Ces différents modes de découpage de l'objet textuel disent quelque chose de l'énonciation et de l'acte énonciatif. Nous partons du principe que dans un récit, les acteurs, temps, espaces sont focalisés à partir du sujet d'énonciation. Les décisions et stratégies mises en œuvre ainsi que les conséquences qui en découlent sont donc à rapporter à l'énonciation et à son sujet.

En effet, comme la disposition textuelle, l'instance de l'énonciation ne se présente pas non plus de façon homogène dans



tout le roman. Elle se diffracte dans plusieurs énonciateurs internes dont nous allons voir maintenant les différentes caractéristiques :

Tout d'abord, dans les chapitres VIII et IX un narrateur principal mais dédoublé. Pourquoi ce dédoublement? Parce que nous sommes tout simplement en présence d'une autobiographie romancée qui présente la particularité suivante : une instance narrative remplit une double fonction, à savoir :

1. Un narrateur personnage qui joue un rôle dans l'histoire.
2. Un narrateur scripteur qui prend en charge la narration du récit.

Ensuite, un narrateur paradoxalement absent des passages intitulés « Fragments de chronique » mais dont l'énonciateur peut être vaguement identifié.

Enfin, un narrateur secondaire assumé par un personnage accessoire qui apparaît dans le passage intitulé « à défaut de la chronique, propos de la vieille Sose ».

L'analyse que nous proposerons de notre corpus ne sera pas exhaustive. Nous nous contenterons d'observer certains des choix énonciatifs. Notamment :

- > Le choix de perspective,
- > Le choix de focalisation et de point de vue
- > Le choix de condensation ou d'expansion de l'information narrative.

Mais aussi :

<Les pronoms personnels (je-tu/il) qui nous renseignent sur le narrateur.

<Les temps des verbes qui positionnent celui qui parle par rapport à ce qu'il dit.

<Les déictiques qui renvoient à l'organisation et à la construction de l'espace.



A partir de ce corpus, nous allons tout d'abord comparer les différents types de discours qui sont juxtaposés dans le roman ; voir ensuite quel est l'effet produit par la juxtaposition de ces différents types de récit ; Nous constaterons enfin que cet effet sera obtenu en fonction de l'énonciation et des choix énonciatifs opérés par l'énonciateur.

Afin de faciliter la lecture de notre corpus, nous y avons apporté les caractéristiques propres à chacun des extraits : à savoir, le type de narrateur, de focalisation et de perspective. Nous avons également mis en gras quelques éléments linguistiques pertinents à notre analyse.

Chapitre VIII

Ce chapitre évoque alternativement la joie puis la tristesse de l'enfant suite à l'installation et à l'évacuation militaires de l'aérodrome.

Ce passage nous intéresse car il est l'exemple même de ce que Genette appelle la narration homodiégétique. C'est la forme narrative de base dans laquelle le narrateur est interne au récit ; nous y trouvons un emploi systématique des temps du passé et de la première personne.

Le « je » représente le centre de la perception. Ce sujet capte des sensations du monde narratif, qu'elles soient visuelles ou auditives et nous les fait parvenir (cf. : exemples mis en gras : « Je montai, je mis le verre de lunette, j'y découvrais »).

Nous sommes en focalisation interne. Le point de vue et la perspective adoptés sont ceux du narrateur personnage : il découvre son espace et se découvre à travers lui.

C'est un narrateur extradiégétique qui raconte une histoire en récit premier.



Passage en italiques

Ce passage reprend le motif principal amorcé à la fin du chapitre VIII : celui de la « tristesse ». Il est construit comme un résumé des « états d'âme » et des événements qui se déroulent pendant une période non déterminée.

C'est toujours notre narrateur personnage (première personne du singulier) qui raconte, mais d'une « autre manière ». Ce fragment en italiques apparaît plus éloigné de l'instance de la narration qui le prend en charge que celle du chapitre VIII.

En effet, le narrateur prend ici ses distances par rapport à l'histoire, en nous proposant la façon dont il vit la disparition de l'aérodrome, d'où un récit quelque peu flou et subjectif. Le récit attire ici l'attention sur le narrateur et pas sur l'histoire.

L'idée de distance est soutenue par le dispositif du temps, de l'espace, et des acteurs.

« *Espace rempli de pluie* », « *Là-bas* », « *à l'horizon* », « *sur quelque plateau* », sont des termes débrayés par rapport à l'instance de la narration, ce qui crée un effet de distance spatiale. Cet effet est renforcé sur le plan temporel par l'utilisation de termes comme « *nostalgie* », « *parfois* », « *autrefois* » qui suggèrent également la même idée de distance.

Nous pouvons mettre en évidence une opposition : Ce qui dans le chapitre VIII était très « concret » : sanglots, larmes, devient dans cette partie en italiques « nostalgie ». Cela nous amène à penser qu'une « vraie » distance temporelle existe par rapport au récit.

Dans le dernier paragraphe, la figure du « sommaire » qui consiste à raconter en un paragraphes quatre jours dans l'histoire sans détails d'actions ou de paroles nous fait passer en effet du jour même de l'évacuation de l'aérodrome (fin du chapitre VIII) à quatre jours après (début du chapitre IX). Cette forme de raccourci constitue en quelque sorte une tentative de dédramatisation de la scène à forte



intensité dramatique et sur laquelle se suspend le récit au huitième chapitre (l'enfant s'effondre en larmes).

Fragment de chronique (n° 1)

Ce fragment reprend le dernier paragraphe du passage en italique précédent en insistant sur les conséquences de l'occupation des forces armées grecques.

Ce passage est l'un des plus intéressants du point de vue de l'énonciation. Conçu comme un « collage », il commence par des points de suspension, ce qui rend vraiment l'idée d'un « fragment ». Ce « fragment de chronique » n°1 n'a rien à voir avec le récit ni avec le passage en italiques. Il en est indépendant et diffère complètement d'eux.

Un effet de sens est produit justement par la juxtaposition de phrases pour lesquelles il n'y a pas d'énonciateur manifesté ou figuré dans le texte. Des « voix », certes, mais qui viennent d'où ? Et pour qui ? Nous pouvons en identifier quelques-unes, notamment celles qui correspondent aux phrases où apparaissent les pronoms personnels.

Les pronoms personnels de la première personne qui y figurent (« *j'ordonne* », « *je proclame* »), ne désignent plus notre narrateur personnage qui n'est plus ici concerné, mais le commandant grec de la ville, Katantzakis.

Au niveau de la temporalité du récit, nous trouvons l'emploi du présent et du futur « *Le lek albanais et la lire n'ont plus cours. La seule monnaie légale sera dorénavant la drachme grecque. Le délai [...] est fixé à une semaine.* » Toutefois, des formes au passé composé apparaissent également : « *Hier on a ouvert les portes de la prison* ».

Les indications temporelles de ce passage s'articulent autour de « *dorénavant* » et « *à partir d'aujourd'hui* », porteurs d'une perspective de changement radical. Le repérage du présent de l'énonciation se révèle ici difficile, étant donné qu'il s'agit de phrases



collées. Nous pouvons seulement imaginer qu'ils prennent comme point de départ l'arrivée au pouvoir des forces grecques.

Notons l'utilisation de phrases courtes et nominales à la fin du passage : « *Naissances. Mariages. Décès* » qui ont pour effet de ne manifester aucune marque de la présence du sujet énonciateur. Aucun narrateur ne le prenant en charge, ce fragment se veut, par conséquent, « objectif » et constitue un autre témoignage, impersonnel par rapport aux autres formes textuelles que nous avons étudiées.

Comme le nom l'indique, les « fragments de chronique » imitent dans leur forme de signification une rubrique de la presse écrite dans la juxtaposition et le collage de phrases brèves ; cette analogie de style souligne l'aspect informatif, purement référentiel qui contraste fortement avec la subjectivité des passages précédents.

Fragment de chronique (n° 2)

Il est construit sur le même modèle que le premier, avec la seule différence qu'il s'agit cette fois des conséquences de l'occupation italienne. Nous pouvons imaginer comme énonciateur de ce passage le commandant italien de la ville, Bruno Arcivocale.

Un effet de sens est produit par la juxtaposition des deux « fragments de chronique » qui soulignent l'alternance et le caractère éphémère des occupations successives, renforcé également par la brièveté de ces fragments.

Chapitre IX

Le début de ce chapitre reprend de façon beaucoup plus détaillée le va et vient incompréhensif des mouvements de troupes italiennes et grecques après l'évacuation de l'aérodrome jusqu'à leur départ définitif.



Ce texte est l'illustration par la cataphore sémantique de la reprise et de l'expansion détaillée des informations données précédemment. L'utilisation qu'on y trouve de nombreuses expressions temporelles : « *La première semaine de novembre* », « *La deuxième semaine de novembre* », « *quatre jours après l'évacuation de l'aérodrome* », « *à deux heures du matin* », « *au bout de trente heures* », « *six heures après* » contribuent à la construction d'un récit « objectif » et « réel » marqué par le morcellement temporel et la précision des descriptions.

Nous sommes ici en focalisation externe : les événements sont rapportés par un observateur que l'on ne peut pas identifier dans le texte, mais que nous pouvons reconnaître comme étant le narrateur scripteur, c'est-à-dire l'enfant devenu adulte. Grâce à l'avance cognitive et le don d'ubiquité dont il jouit, il décrit par des tournures impersonnelles des événements qui sont placés devant nous comme sous l'oeil d'une caméra.

Propos de la vieille Sose (à défaut de la chronique)

Ce passage est pris en charge par un personnage secondaire du livre, celui de la vieille Sose. Elle est convoquée à jouer un rôle d'informateur et de remplacer les « vrais » « fragments de chronique ».

Elle apporte une autre vision de la guerre. Ainsi, son témoignage se veut une sorte de prédiction de l'avenir : « *nous aurons un hiver rude* », « *avant la chute des premières neiges sur les monts, la guerre contre la Grèce sera terminée* ». Elle fait partie de la classe des personnes âgées, symbolisant la « voix » de la sagesse, et c'est à ce titre là qu'elle est chargée de jouer ce rôle.

Il s'agit d'un témoignage imprégné de subjectivité à l'inverse de la « vraie » chronique objective que se veulent être les autres « fragments de chronique ».



Construit comme un collage, plusieurs « rubriques » d'informations peuvent être décelées dans ce passage : tout d'abord les nouvelles « internationales », puis les nouvelles « régionales » et enfin les « faits divers ».

Il y a une prise en charge explicite du passage par la vieille Sose, alors que nous n'avons pu déceler la présence d'un énonciateur unique dans les « fragments de chronique ». La manière de rapporter les informations est également différente. Les « vrais » « fragments de chronique » sont caractérisés par le ton autoritaire de ceux qui les prononcent. En revanche, les propos de la vieille Sose sont tenus sur un ton plus familier.

En résumé nous pouvons retenir quatre points :

1. différents types de narration qui dérivent des différents découpages :
subjective (chapitre VIII) (propos de la vieille Sose) / objective (chapitre IX) (fragments de chronique).

D'un côté un narrateur et un personnage secondaire qui s'affichent émotionnellement ; nous sommes alors en présence de perspectives étroites, constamment subjectives et restreintes à leurs propres expériences.

De l'autre, une narration qui se veut « objective » : récit précis et détaillé, créant une impression référentielle par un observateur anonyme, difficilement saisissable.

2. Le narrateur personnage est posé parfois par embrayage (chapitre VIII) et parfois par débrayage (italiques) en installant ainsi un effet de rapprochement ou de distance par rapport à l'instance d'énonciation.

3. Différentes focalisations sont présentes dans les découpages : interne (chapitre VIII, propos de la vieille Sose)/ externe (chapitre IX).



4. Différentes perspectives (enfant /autorités / personnage secondaire). Par conséquent, la chronique est vue d'angles différents et opposés. Elle devient ainsi une chronique à plusieurs « chroniqueurs ».

Conclusion :

Au terme de cette analyse, nous souhaitons revenir sur l'utilisation des différentes formes textuelles notamment celle des « fragments de chronique ». Pourquoi ces formes sont là ? A quel titre sont-elles convoquées ?

Nous savons que dans un roman à la première personne, le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, donc nous ne pouvons pas nous référer à son autorité. Or, ce qui importe le plus à l'énonciateur c'est d'être cru et compris, d'où son recours dans le roman au style journalistique qui représente la « voix officielle » des gouvernements d'occupation mis en place. C'est à ce titre que ces « fragments de chronique » viennent illustrer et rendre crédible, renforcer et garantir le récit du narrateur et amener le lecteur à croire.

Cet ouvrage apparaît dans sa totalité comme un montage de textes. Les différentes formes textuelles que nous avons analysées sont autant de découpages qui introduisent à chaque fois de nouvelles perspectives. Nous pouvons les interpréter comme une des stratégies de l'énonciateur afin d'introduire une pluralité de « voix » dans le roman. Des « voix » qui s'entremêlent, se complètent, s'opposent aussi pour donner de la guerre une image d'ensemble.

Avec « *Chronique de la ville de pierre* » nous sommes donc en présence d'un roman polyphonique où les voix énonciatives qui s'y manifestent se complètent en formant entre elles un système cohérent de regards croisés.

Par là même, ces « voix » contribuent à la construction de la signification de l'œuvre. et c'est bien grâce à l'exploitation de la dimension énonciative que nous les avons identifiées, en mettant ainsi en évidence la construction particulière de cet ouvrage.



Ledia Dema – Université Lumière Lyon 2
CHRONIQUE DE LA VILLE DE PIERRE
ISMAIL KADARE
(Annexe)

(extrait) Chapitre VIII

§ Narrateur

personnage/focalisation interne/
perspective « enfant »/récit
subjectif.

Je montai quatre à quatre au deuxième, pour mieux voir. **Je** mis le verre de lunette à l'un de mes yeux et m'assis près de la fenêtre. Le spectacle que **j'y** découvrais était magnifique. Le terrain se remplissait d'avions. Leurs ailes blanches et luisantes miroitaient cependant qu'ils se mouvaient lentement pour se ranger l'un à côté de l'autre. **Je** n'avais rien vu d'aussi captivant de mon existence. C'était plus beau qu'un songe.

Toute la matinée **je** suivis attentivement le va- et -vient sur l'aérodrome : l'atterrissage des avions, leurs évolutions et leur alignement sur la piste. [...] L'aérodrome se vidait. Puis **j'**entendis le bruit puissant du grand appareil et mon cœur ralentit ses battements. C'était la fin, la fin irrémédiable. Il s'éleva lourdement, tourna son bec vers le nord, et, ailes déployées, s'en fut. A jamais. De l'horizon couvert d'une brume étouffante

qui l'engloutit, me parvint une dernière fois son halètement familier, déjà lointain, étranger. Ce fut tout. Subitement, le monde fut plongé dans le silence.

Lorsque **je** lançai mes regards vers la rivière, je vis qu'il ne restait plus rien. C'était une plaine ordinaire sous la pluie d'automne. L'aérodrome n'était plus. Mon rêve était fini. [...]

Narrateur personnage/récit
subjectif /débrayage
(distance).

*Qu'était cette **nostalgie** répandue dans l'espace rempli de pluie ? **Là-bas**, la plaine abandonnée était criblée de petites flaques d'eau. **Parfois je** croyais entendre son bruit. **Je** courais à la fenêtre, mais ne découvrais à l'horizon que les inutiles nuages. Peut-être l'a-t-on abattu et languit-il maintenant sur quelque plateau avec les squelettes de ses ailes repliés sous lui ? **J'ai vu une fois** dans la plaine les longs membres d'un oiseau mort. Ses os étaient grêlés, lavés par la pluie. Une partie en était recouverte par la boue.*



Ledia Dema – Université Lumière Lyon 2
CHRONIQUE DE LA VILLE DE PIERRE
ISMAIL KADARE
(Annexe)

Où pouvait-il bien se trouver ?

Sur la plaine, autrefois rattachée au ciel, voguait maintenant parfois quelque lambeau de nuages.

Un jour, on y reconduisit des vaches. Elles se mouvaient lentement, tâches brunes silencieuses, cherchant les derniers brins d'herbe sur les bords de la piste en béton. Pour la première fois, j'éprouvai de la haine pour ces bêtes.

La ville, lasse et morose, avait changé plusieurs fois de mains. Italiens et Grecs y alternaient. Sous l'indifférence générale, on changeait de drapeau et de monnaie. Rien de plus.

Fragment de chronique (n°1)

§ Narrateur absent /récit objectif /perspective « autorités » .

...l'échange des monnaies. Le lek albanais et la lire italienne n'ont plus cours. La seule monnaie légale sera dorénavant la drachme grecque. Le délai pour le change est fixé à une semaine. Hier on a ouvert les

portes de la prison. Les détenus, après avoir remercié les autorités grecques, s'en sont allés chacun pour son compte. **J'ordonne, à partir d'aujourd'hui, l'abolition du black-out. Je** proclame l'état de siège. La circulation est interdite de six heures du soir à six heures du matin. **Le commandant de la ville : Katantzakis. Naissances. Mariages. Décès.** D. Kasoruhu, I. Grapshi ont la joie d'annoncer la naissance de leurs fils.

Fragment de chronique (n°2)

§ Narrateur absent / récit objectif /perspective « autorités » .

...donne : le rétablissement du *black-out* pour toute la ville. **J'ordonne** la suppression de l'état de siège. **J'ordonne** la remise en service de la prison. Tous les anciens détenus sont sommés de rentrer en prison pour purger leur peine. **Le commandant de la ville, Bruno Arcivocale.** Hâtez-vous d'échanger votre argent. La drachme grecque n'a plus cours. Les seules monnaies légales sont le lek albanais et la lire italienne. Liste des tués



Ledia Dema – Université Lumière Lyon 2
CHRONIQUE DE LA VILLE DE PIERRE
ISMAIL KADARE
(Annexe)

(...)Avdo Babaramo **sera** frappé d'une amende dès la réouverture de la mairie, pour s'être servi du canon sans l'autorisation des autorités. **On dit** qu'avant la chute des premières neiges sur les monts, la guerre contre la Grèce **sera** terminée. La bru des Kalajj **est** de nouveau enceinte. Les brus des Puse, elles, le **sont** toutes deux en même temps, et dans leur neuvième mois, comme si elles s'étaient concertées. La vieille Hava a pris le lit. " Je ne passerai pas l'automne ", dit-elle. La malheureuse Qazimé est finalement morte, elle aussi. **Que la terre lui soit douce !**



Entre écriture et lecture : quelle approche pour le texte polyphonique ?

Ahmed Ounane

(Chargé de cours au Département des Langues Latines, membre du Laboratoire de Création d'Outils Pédagogique en langues Etrangères, Université d'Oran).

La transmission des messages se fait essentiellement grâce aux signes, la plupart du temps linguistiques. La littérature se présente comme l'un des terrains les plus fertiles qui permettrait à l'homme de Lettres de semer les signes comme il le désire.

Dans cette communication, j'ai choisi de parler d'un roman de Juan Goytisolo parce que celui-ci est peu connu en Algérie ; pourtant il est très réputé pour son engagement et son soutien aux peuples opprimés. Romancier espagnol de l'avant-garde, il a toujours critiqué sévèrement les sociétés et dirigeants injustes en général et la société espagnole en particulier; son action engagée lui a valu l'exil pendant le régime du *Caudillo* Francisco Franco. Il partage son temps entre Paris et Marrakech. Il a visité l'Algérie avant et durant la décennie noire, réalisant une série de documentaires sur le désert algérien pour la télévision espagnole et écrivant ensuite un livre intitulé: « *l'Algérie dans la tourmente* ». Auteur et journaliste prolifique, son œuvre est riche et diversifiée ; elle est aussi traduite en plusieurs langues.

L'écriture de Goytisolo apparaît comme un phénomène caractérisé par une singularité à part; la pluralité du signe est apparemment un but précieusement recherché chez cet écrivain engagé. Loin du contexte du discours, la sémiotique peut revêtir un caractère figé. C'est pourquoi il faudrait la traiter sous des aspects pratiques qui mettraient en exergue la pertinence avec laquelle elle est définie.

Dans cette intervention, j'ai choisi d'appliquer les principes de la sémiotique littéraire au roman *La quarantaine* de Juan Goytisolo car le décodage de ce texte hermétique, par le biais d'une lecture au pluriel, pourrait nous mener à la reconstitution des significations



possibles et plausibles. L'auteur est en quête d'une idéologie de la représentation, qui lui est spécifique à mon avis, une espèce d'évolution vers une recherche sémiologique du signe identitaire perdu.

En effet, *La quarantaine* est un espace littéraire complexe. L'auteur met en évidence son génie créateur, faisant usage d'un style plein de finesse et d'humour sarcastique -qui le caractérisent d'ailleurs. Dans le but de chercher les aspects polyfacétiques de cette œuvre, et puisque le texte n'est tout compte fait qu'un prétexte, il faudra analyser les grandes lignes qui pourraient mettre en exergue les ambitions et préoccupations de l'écrivain, objectif difficile à atteindre vu l'espace et le temps réduits octroyés à cette communication.

Dans la lecture critique à travers l'espace mouvant de ce roman, on peut émettre plusieurs hypothèses de décodage. Vu la nature du texte, je ne ferai pas une lecture linéaire, sinon en méli-mélo, si j'ose dire, suivant le besoin contextuel.

En premier lieu, on peut opter pour une lecture sociologique de *La quarantaine*. Avec un esprit progressiste, le narrateur se trouve compromis face à un monde ambivalent: d'un côté la force dominante représentée par Dieu -Tout Puissant- et les Anges, exécuteurs des ordres, et de l'autre l'élément dominé, représenté par l'être humain. De là, on peut passer à l'intertextualité islamique. L'influence du soufisme est évidente et les éléments eschatologiques sont omniprésents. Le procédé est hybride; les éléments soufis - orthodoxes ou hétérodoxes- se superposent aux éléments psychanalytiques. Par ailleurs, l'écriture devient un simple jeu et le plaisir d'écrire se transforme souvent en une écriture sur et autour du plaisir: "l'érotisme des mots" de Roland Barthes devient "des mot sur l'érotisme". D'où surgit la lecture psychanalytique de l'œuvre. En effet, celle-ci contient des indices incontestablement confirmés. Le protagoniste commence à assouvir sa libido à la manière des petits adolescents en 1943, à l'âge de douze ans. Cela coïncide exactement avec la biographie de l'auteur (1943-12 =1931: date de naissance de Juan Goytisolo).

On peut déboucher sur des propos à la fois intentionnés et inconscients. Le signe est parfois rebelle, difficilement décrypté.



L'aventure est double: aventure du protagoniste et aventure du signe, des mots.

Le nombre de sens que peut contenir un texte équivaut au nombre de lectures possibles, en l'occurrence une infinité ; puisque le problème de transparence se pose, aucun lecteur n'est capable de reproduire tous les sens d'un discours ni «consommer» tous les signifiants d'un texte. Le discours de Goytisolo s'inscrit dans cette gamme de messages littéraires flexibles qui peut être réécrit plusieurs fois par un même lecteur.

Il s'agit principalement d'un voyage onirique dans le terrible monde intermédiaire de la tombe. La mort subite d'une amie incite l'auteur à suivre son exemple à travers l'imagination et l'écriture :

*« ...incité a cela par la disparition
subite d'une amie et le désir de
renouer avec elle la délicate
relation à travers l'écriture » (9)¹*

Il l'accompagne dans la période de sa quarantaine tombale où l'âme du défunt possède un corps subtil comme celui qu'on a dans les rêves fugitifs. A cheval entre les deux mondes celui d'ici bas et celui de l'au-delà, accompagné dans une visite guidée, il se lance sur les traces de Dante² et Abou al 'Ala' al Ma'arri³ pour reconstituer un monde de contraste et d'horreur ultra terrestres, illustré par des peintures du «Bosco» et des gravures de Gustave Doré. L'ambiance de désolation est soudainement –et progressivement- remplacée par les horreurs de la guerre des quarante jours –première Guerre du Golf- durant lesquels l'auteur a écrit son roman. Il en a fait quarante jours ou quarante textes ou épisodes qui illustrent ce voyage singulier à l'étonnant et inconnu royaume des ténèbres.

Trois grandes lignes thématiques pourraient constituer l'éventail principal qui tracerait l'esquisse du premier décodage : la peur de la

¹ Les pages entre parenthèses renvoient aux citations appartenant au roman original : Goytisolo, Juan, *La cuarentena*, Narrativa Mondadori, Madrid, 1991 (j'ai procédé personnellement à la traduction des passages cités)

² Alighierre, Dante, *La divina Comedia*, ediciones Fraile, Madrid, 1995.

³ Al Ma'arri, Abou al 'Ala', *Rissalat al Ghofrane*, Dar al Qalam, Beyrouth, sans date.



mort, la mystique érotique liée à l'intertextualité islamique et l'action engagée du narrateur (et automatiquement celle de l'auteur).

Dans ce voyage erratique, il superpose les temps, les espace, les actants, les événements, les cultures. Le rêve devient pour l'auteur une source particulière d'illumination spirituelle. Dans ce contexte, le thème de la mystique érotique reste le moyen idéal qu'il utilisera pour atteindre la purification de son âme.

Goytisoló commence par déterminer explicitement les principales sources d'influence qui constituent la matrice centrale et complexe à partir de laquelle il va élaborer les quarante chapitres sporadiques du fabuleux voyage.

La solidité de l'œuvre s'appuie sur son expérience personnelle (événements vécus, humeurs, voyages...) (09), nourris de sa fertile imagination et enrichis par les écrits et expériences de ses grands et illustres maîtres de la purification et de l'érudition tels que Ibn 'Arabi, Dante, Asín Palacios et le maître Miguel de Molina.

*“Au moment où je m'apprêter à
élaborer matériellement l'œuvre,
je mourus” (9).*

C'est ici que commence véritablement l'aventure onirique du narrateur-protagoniste. La mort littéraire lui permet ainsi de justifier l'évolution narrative “chaotique”. Cette mort lui permet de réaliser des peintures paradoxales, moribondes, horribles et douloureuses.

Inanimé, dans un espace temporel effacé, le protagoniste ordonne “mentalement” l'écriture du texte et commence sa course infernale chevauchant alternativement entre les deux Mondes comme on l'a déjà précisé. A l'hôtel, il prend l'ascenseur, puis il vole dans un avion vers la Turquie, pays des derviches tourneurs de l'ordre soufis de Jalal Eddine ar-Roumi. Cette succession de mouvements ascendants au début du roman constitue l'insinuation à une espèce d'“escalade” o “mi'rāy”, chose qui peut être vérifiée à travers le texte. Par ailleurs, ce texte sera clôturé par le narrateur qui prendra une deuxième fois un autre ascenseur, bien que vers une autre destination, fermant ainsi le cercle qu'il venait d'ouvrir. En fait, le mouvement en cercle unira les deux dimensions, les deux espaces en un seul, qui deviendra l'espace de la fusion. Celle-ci ne pourra être que la fusion des soufis



en extase ; d'où possibilité d'élargissement de la création narrative de l'auteur. La multiplicité des questions traduit la perplexité du protagoniste, mais en même temps elle permet de renforcer le souvenir (sous forme de flash-back) de la vie de ce bas monde.

Les contraintes interprétantes nous obligent à garder tantôt la superposition, tantôt le parallélisme des deux plans ou espaces. Ainsi, la vision apocalyptique de la guerre du Golf pousse le narrateur à observer cette perspective du double plan superposé:

-Plan terrestre (réel) = Guerre du Golf.

-Plan ultra-terrestre (imaginaire, onirique)= résurrection, Jour du Jugement Dernier.

Avec cette dichotomie : enfer terrestre/enfer ultra-terrestre, auteur-narrateur verse une forte dose d'exaspération avant-gardiste contre les système politiques, maudissant les consciences, corrompus, « pourris » (terme utilisé par l'auteur). Il n'hésite pas à montrer son anticonformisme effréné contre ces individualistes insensibles.

D'autre part, il est connu que Juan Goytisolo produit souvent des coupures dans son processus narratif. Ces ruptures sont là pour déstabiliser le lecteur qui n'arrive pas à décrypter la textualisation du premier coup; mais aussi pour l'éveiller, le préparer a une nouvelle idée, une nouvelle vision, un fait surprenant ou devant un sentiment très fort.

L'aventure onirique continue, et c'est là même que commence à apparaître la peur du narrateur, rassuré par son guide qui essaie de le calmer, de diminuer l'impact de sa crainte:

“N'aie pas peur, dit-elle. Nous n'avons pas bougé. Tu ne t'es pas encore adapté”. (17)

Cette peur du narrateur n'est qu'un prétexte; Il s'agit de la peur de l'auteur même. Le narrateur-protagoniste constitue l'*alter ego* de l'écrivain dans toute l'œuvre, comme le signalent Javier Escudero⁴ y

⁴ Escudero, Javier, *La preocupación ante la muerte en el último Juan Goytisolo*, in “La torre”, revista de la Universidad de Puerto Rico (San Juan), año VIII, N° 30, P.210.



Luce López-Baralt⁵ dans leurs études sur *La quarantaine* de Goytisolo. Nombreux sont les passages qui traduisent fortement ce sentiment de la peur ressentit par le narrateur vis-à-vis de ce monde occulte de la tombe, espace méconnu du «barzakh»⁶ -terme utilisé par l'auteur. Si l'on voudrait dresser une liste de paradigmes en l'occurrence, elle s'avérerait trop exhaustive. On peut citer en parallèle le fameux et intéressant article de J. Goytisolo : "*Le Caire. Ville des morts*"⁷, où l'auteur passe une nuit entière dans un cimetière de la capitale égyptienne. Le texte représenterait alors le point culminant des réminiscences du subconscient de Goytisolo.

Il montre incontestablement son adhésion à l'ambiance orientale pleine de piété, quiétude et sérénité représentée par les éléments mystico-religieux de l'Islam par opposition à un Occident, froid et dénué de miséricorde, plein d'

«...images d'églises avec un Dieu de pierre, Christs blessés et chimériques, douloureuses et vaines cérémonies sanglantes, communions stériles, sentiments morts !» (20)

c'est là un signe identitaire qui montre non pas la conversion de la personne, mais de son pauvre âme profondément blessée par les uns et satisfaite par les autres.

Les premiers à avoir causé cette éviction sont les proches, puis la société, toute une culture occidentale suffocante, qui serait responsable de tous ses maux. De l'autre côté, il y a ses « amis » des pays du Sud et de l'Orient qui lui enlèvent cette frustration aliénante. La réminiscence des grands-parents traduit l'envie insatiable de communication, devant un dialogue impossible, enterré dans le cimetière symbolique. Le narrateur n'est nullement satisfait de cette lamentable condition ; l'ironie avec laquelle il décrit ces grands-parents s'avère très représentative :

⁵ López-Baralt, Luce, *Narrar después de morir: La Cuarentena de Juan Goytisolo*, in Nueva Revista de Filología Hispánica (sobretiro), Centro De Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México, Tomo xliii, 1995, n° 1, p.60.

⁶ Dans la tradition islamique, c'est la période qui dure depuis l'enterrement du mort jusqu'au jour de la résurrection.

⁷ Goytisolo, Juan, "*Le Caire. Ville des morts*", in « Quimera » n° 73, p.57



la grand-mère : « créature raisonnable sans raison »
le grand-père : « il lit un journal daté zéro de Stalingrad »

A la rencontre des deux anges examinateurs, le protagoniste les représente très différemment de l'image qu'ils ont dans la tradition islamique. La créativité « goytisolienne » dépasse l'imagination ordinaire. Ils sont loin d'être des créatures dont l'aspect puisse être effrayant, angoissant. Il oppose la sérénité qu'il ressent à la terreur qu'il éprouve par rapport aux effroyables méthodes de torture de l'Inquisition.

L' *alter ego* de l'auteur présente avec sagacité son œuvre, s'exaltant à la manière de son maître Ibn 'Arabi qui considère son encyclopédie *Al-Foutouhat al-Makkiyya* ("Les illumination de la Mecque") comme une œuvre finalisée, sacrée (*Tawqifiyya*)⁸. Le germe de la fabrication textuelle est par-dessus la simple image; en effet, le protagoniste s'apprête à rencontrer son maître soufi par le biais d'une forte image allégorico-réaliste, image de miséricorde particulière qui surgit quand le feu allumé par les Anges est paradoxalement suave et procure la joie et la douceur. La rencontre de l'âme du narrateur avec le maître n'est point ordinaire; c'est une union métaphorique et réelle en même temps. C'est l'union mystico-érotique. Il l'invite à le suivre, la voyant pure, mais aussi nue, prête à s'unir de ces deux façons possibles.

A ce niveau narratif profond, on peut lire entre les lignes qu'ici se produit la vraie union du narrateur avec son maître, union des deux âmes, union libidineuse qui culmine en euphorie avec la référence : « je bus l'héritage de la perfection lactée », référence à la connaissance surnaturelle symbolisée par le lait, mais en même temps cosmique et extatico-sexuelle.

⁸ Qui aurait une valeur similaire aux Écritures Saintes. Selon Ibn 'Arabi cette oeuvre lui fut révélée, c'est son livre sacré" : " L'essentiel de ce que renferme cet ouvrage est constitué de ce que Dieu m'a révélé lorsque j'accomplissais les tournées rituelles autour de Sa noble Maison ou lorsqu'assis dans l'enceinte sacrée je le contemplais" (Futūhāt, 1/ 10).



A certains moments le narrateur paraît écarté : “celui qui écrit l’œuvre est mis à part (...) congédié”, dira Maurice Blanchot⁹. Dans la confusion des pronoms, et démultiplication spontanée des perspectives de narration, le dialogue devient un monologue ouvert de l’*alter ego* de l’auteur-narrateur qui signe sa philosophie de la transcendance.

Le narrateur implique son propre texte dans les événements en tumultes:

“ *Sauvez au moins mes bouillons et les notes de ce texte*” (30).

C’est une façon de générer la polysémie discursive qui met au même plan aux quatre composantes actives en interactions, en l’occurrence: auteur, narrateur, texte et lecteur. C’est une façon d’appliquer l’idée de l’union au texte: c’est une union littéraire multidimensionnelle: temps, espace, créatures, tous ne font qu’un. C’est le slogan de l’union universelle à laquelle aspire l’*alter ego* de l’auteur; multiplicité et unité, deux faces de la même monnaie.

Goytisolo essaye tout simplement de symboliser sa littérature dans cet entrecroisement infini de signes, d’actants –avec ou sans voix, mosaïque, où se multiplient les ressources sémiologiques et allégorico-symboliques pour ne pas éteindre cette énergie vitale et de l’auteur et du lecteur.

La cuarentena est donc un outil de la cosmovision goytisolienne qui essaierait de transcender par le moyen du texte et sa projection illimitée.

Le processus de création littéraire immortalise le protagoniste et son créateur en même temps dans ce perpétuel mouvement circulaire. L’ingéniosité du montage littéraire de ce texte reste en fin, une voie purgative grâce à laquelle le narrateur se libère définitivement.

⁹ Blanchot, Maurice, *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p.10.



Bibliographie :

1. Al Ma'arri, Abou al 'Ala', *Rissalat al Ghofrane*, Dar al Qalam, Beyrouth, sans date.
2. Alighierre, Dante, *La divina Comedia*, ediciones Fraile, Madrid, 1995.
3. Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p.10.
4. Escudero, Javier, *La preocupación ante la muerte en el último Juan Goytisoló*, in "La torre", revue de la Universidad de Puerto Rico (San Juan), año VIII, N° 30.
5. Goytisoló, Juan, *La cuarentena*, Madrid, Mondadori, 1991.
6. Goytisoló, Juan, "Le Caire. Ville des morts", in « Quimera » n° 73, p.57
7. Luce López-Baralt, *Narrar después de morir, La cuarentena de Juan Goytisoló*, NRFH, Tome XLIII, El Colegio de México, 1995, núm.1, pp.59-124.



***TEACHING FICTION IN AN EFL CLASSROOM:
A SEMIOTIC APPROACH***

**Mekioussa AIT-SAADA
Maître-assistante
Département d'Anglais
Université Hassiba Benbouali de Chlef**

Introduction

“Difficult, inaccessible; boring; what is the interest...” these, are, however, the recurring views of most students, who undertake studies of English as a foreign language, about studying literature. What they expect, in reality, from their studies is mainly to learn an appropriate use and usage of language as a linguistic tool for communication. Besides, these negative feelings seem to be much bred by the current observations about the place given to literary studies. Indeed, a less privileged place is left to the latter since modern society gives greater importance to scientific and technological advances for what it expects from education is to provide jobs to its learners, namely to make them autonomous persons.

Still, this is also the purpose of literary studies but at another level. In fact, since the complexity of the literary text lies mainly in its literariness- or defining features as Jakobson says- among which the mode(s) of manipulating language by writers and the multiple interpretations the literary text may arouse in the reader(s), learners have the possibility to consider the different embedded ways by which meaning(s) is(are) imparted; such an activity gives them the opportunity to identify the features of language in other contexts, not necessarily academic, and therefore makes them autonomous. This is because studying literature, on the other hand, teaches learners a



literary methodology, viz. to read, to think, to analyse, and to write critically about works of fiction.

This is what we would like to attempt to evince in this paper, via a semiotic analysis of a short story, 'The Sisters' from the collection *Dubliners*, written by James Joyce. To find the story's theme, we propose R.Barthes's mythical signification or denotation versus connotation. Thus, we would like to see the merits of semiotics in the teaching of literature and for enhancing learners' literary competence. But before that, we should clarify, first, what the teaching of literature and literary competence imply.

I/Linguistic versus Literary Competence

Literary competence (Hasan, 1989: 104) is a notion introduced by Culler in 1975 by analogy with Chomsky's 'linguistic competence' that was first coined in 1965¹. Chomsky's reference to an average linguistic competence- that consists mainly of the ability to produce and understand 'syntactically acceptable sentences' underlying, therefore, types of competence in other aspects of language such as the stylistic, the connotative, and so on- is also true of literary competence. In other words, this competence is a 'partial' one that can be subdivided into different competences, as many as the available institutional literary genres, styles, forms of expression (verse, prose, ..etc.) and so forth. On the other hand, literary competence differs from other kinds of competence in that it comprises two discrepant capacities, that of producing literary works, and that of understanding them (Di Girolamo, 1981: 85-90). It is, of course, this second sense that concerns or interests us.

According to Hasan (1989: 104-5) the acquisition of a literary competence is reached thanks to the fruitful exposure to *studies* of literature as a consequence of explicit methods of such inquiry, which will result into the ability to study literature (author's emphasis). But

¹ According to Di Girolamo (1981:85), 'literary competence' is a notion that was put forward by the formalists in the sense of a 'competence of a grammar of deviations'. The first to have defined it in this sense was Beirwisch (1965), and it was adopted by others, though sometimes with little discrepant meanings, such as Ihwe (1970), Van dijk (1972 b), Corti (1976) etc.



before considering these explicit methods that Hasan suggests, one cannot deny that, in the case of teaching literature in an EFL classroom, having a certain linguistic competence has a pivotal role to play since it can enhance learners' comprehension of a literary work while engaging with its linguistic units. This is because the way writers use language to create a world of fiction is what makes it an artistic work in contrast to the ordinary use of language².

This means that a literary text is not only about content but above all about form. Indeed, Jakobson (1960) defines the poetic function as being an orientation to the form of the message itself (Widdowson, 1987: 242). The important role of form consists of determining the structure and the kind of response fictional texts evoke since one has always to refer content back to the concepts which manifest it (Steirle, 1980: 103). So, reading literature differs from ordinary reading; and an important aim of teaching literature is to make learners' acquire a literary competence that comprises an ability to understand above all *how* the language of literature means not simply *what* it means.

II-Reading Literature

As advanced above, the primary concern of teaching literature is the acquisition of a certain literary competence particularly in the field of reading, namely reading interpretively or critically, as Johnson remarks (1985: 140): "Teaching literature is teaching how to read ... how to read what the language is doing, not guess what the author was thinking." She adds that what is 'inside' the text is not necessarily understood unless reference to 'outside' discourses such as philology, history, biography, and so forth is made. She also stresses that the relevance and authority of these external and internal resources should be evaluated or tested since this is what training in reading must be as well (ibidem: 148).

² Here, the reference is made to the formalists' opposition between the practical and the aesthetic function of language, which reflects the opposition between the standard and the literary language (Di Girolamo, 1981: 21). Slavic formalism, in fact, defines literary language in terms of deviation, or 'écart' to use Valéry's expression, from standard language (ibidem: 15).



On the other hand, reading literature should not be seen solely as reading for information or for the isolation of facts that reveal content or the author's message as provided by the teacher. This is, unfortunately, what most learners think the study of literature is about. As a result, they do not attempt to make their own interpretations by looking at the way language is used by writers to carry the different imbedded meanings. This means that there is a distinction between private reading or reading for pleasure and reading for academic purposes in the study of literature. For the former, a sufficient knowledge of language is needed. For the latter, to understand means necessarily scrutiny (Hasan, 1989: 103). This implies, therefore, that as teachers we should be primarily concerned with providing learners ways of considering the use of language in literary works so as to make them autonomous readers who would be capable of providing their own interpretations and of revealing the content by themselves instead of waiting for the teacher's own interpretation of the work which is to be regurgitated during an examination. This is because teaching, as Widdowson (1985: 184) claims, is a means of promoting learning, namely to develop proficiency as a pedagogic objective. In the context of teaching literature, the pedagogic objective is to make students know how to (do something) read, or to develop in them the capacity of interpreting literature as a use of language, which is a precondition of studying it (ibid.: 194).

In short, the study of literature presupposes particular processes of reading in order to interpret the texts via a close scrutiny of the linguistic units. To interpret implies criticism, which means that there should be resort to literary theory and literary criticism. These go hand in hand for the basis of practical criticism is literary theory, and the absence of a work of art entails the non-existence of the activity of criticism. In this activity, basic questions concerning the philosophical, psychological, functional, and descriptive nature of a text are asked (Bressler, 1994: 3). Furthermore, it is only a clear, well-defined, and logical theory that will help readers to develop a method through which "they can establish principles that enable them to justify, order, and clarify their own appraisals of a text in a



consistent manner” (ibidem: 4). In this light, semiotics, the science that studies signs, can be viewed as a helpful method for readers since it is a science concerned with identifying the conventions and operations via which literature, as a signifying practice, makes its apparent effects of meaning (Culler, 1981: 48).

III-Semiotics and the Teaching of Literature

In the foregoing lines, we stated that achieving a literary competence, according to Hasan, is done thanks to the fruitful exposures to studies of literature by means of ‘explicit’ methods. As a matter of fact, we would like to show how a semiotic study of Joyce’s ‘The Sisters’ can be viewed as an explicit method to use for any narrative fiction. Indeed, Semiotics, as a branch that studies signs and their significations, has much contributed to the study of “the most complex of sign systems [which is] literature” because of the free work of implicit complexities of signifying processes as well as the indeterminacy of meaning in literary works (Culler, 1981: 35). What a semiotics of literature attempts to discover is the conventions behind meaning construction.

Indeed, Hasan (1989: 98) observes that: “The art of verbal art consists of the use of language in such a way that this second order semiosis becomes possible”, i.e. an important feature of a literary work is the ability of its language to carry two levels of meanings; to arrive at this second level is what makes this work an artistic creation. To reach that second level, one should find in the text the significant contrast or what is known as foregrounding, which is going to lead to the construction of hypotheses about second-order semiosis (ibidem: 104).

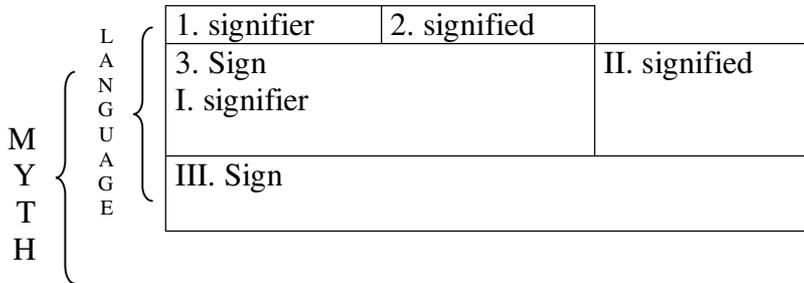
1. Symbolic Articulation versus Barthes’s Mythical Signification

Hasan (1989: 99) states that: “one of the reasons that verbal art can never be dissociated from the community in which it was created is precisely because the stratum of theme is closest to a community’s ideology.” Barthes’s ideology or “myth”, which is the complex system of images and beliefs constructed by a society so as to sustain and validate its own being, functions as a *second-order* semiotic



system. Myth operates by taking a previously established sign- the total association of signifier with signified- which is full of signification, and “draining” it until it becomes an “empty” signifier that should be called the *form*, to which a signified is added, and that should be called the concept (Barthes quoted by Hawkes, 1977: 131)³.

In *Mythologies*, Barthes defines ideology as being the condition of false consciousness. This definition presumes, then, the existence of a reality outside ideology “to which we would have direct access were it not for the ruling class” (Silverman, 1983: 30) or the group who exercise power. Thus, Barthes’s *secondary* or mythical signification, which is the association of form and content, is shown in the diagram below:



³ It should be reminded here that before Barthes, it is the Danish Louis Hjelmslev who was the first to propose an approach to language as well as to the study of symbolic systems or semiology that he called “Glossematics”. He converted Saussure’s distinction between Form and Substance into a theory of Expression Plane versus Content Plane. The Expression Plane is but the outer appearance or expression of language (phonetics, phonology, and lexicology), that is sound, whereas the Content Plane is the world of thought manifested or conveyed in language or where meaning lies. Louis Hjelmslev, who stated that the study of literary fact should be one of the aims of a linguistic theory (Di Girolimo, 1981:3), formulated the model with which Barthes works in *Mythologies* in the following way: “...it seems appropriate to view connotators as content for which the denotative semiotics are expression, and to designate this content and expression as a *semiotic*” (Silverman, 1983: 26). The discrepancy, however, between Hjelmslev’s model and Barthes’s appropriation of that model lies in the way by which Barthes complicates it when he identifies connotation with the operation of ideology or ‘myth’.



For him, the process of signification traditionally termed as “denotation” and “connotation” works in the same way. That is, the signifiers of connotation- which is the use of language to mean something other than what is said- are made up of the signs of the denoted system- the system of the primary meaning (Hawkes, 1977: 132-3); and a central characteristic of the “literary” or “aesthetic” use of language is connotation. So, literature is like connotation a “second-order signifying system” superimposed upon the “first-order” or system of language (ibidem: 134).

2- The Ideology of the ‘The Sisters’

Following Hasan’s suggestion, the significant contrast found in ‘The Sisters’ is implied in the presentation of the main characters of the story, namely the anonymous boy, and the priest Father Flynn. Indeed, one is old (‘the old chap’, ‘Father Flynn...aged sixty five’ and the figurative images ‘*ancient* priestly garments [and] their green *faded* look’) (our emphasis), and the other is young (‘the boy’, ‘the youngster’, ‘a child’.)

On the other hand, it seems that the descriptions of space and time in the story are interrelated, and that they correlate with the main characters’ movements. In fact, There is a kind of divergence in the boy’s movements, namely from dark, closed spaces to open, lighted ones and back again to the dark closed spaces. The open and light spaces connote freedom and hope respectively; whereas the dark and closed spaces have the opposite connotation. It is only in the open space, which connotes freedom, that the boy could remember the dream, “the disguised representation of a repressed wish” (Jackson, 2000: 62). It is the boy’s wish for freedom, which, through a method of amplification, becomes the Irish people’s wish for freedom.

As far as space and time in relation to the priest’s movements are concerned, one notices an almost static description. The priest is, in fact, always depicted in obscure and closed spaces. His room and even the smallest details suggested in such objects in the room such as the packet, the black snuff-box, and even the coffin and the confession-box in the Church connote closure and obscurity. All these signify a lack of movement due to ‘the paralysis’, a word mentioned in the first lines of the story. This paralysis is explicitly mentioned in



the priest's physical arrest through the description of both his postures and gestures ('sitting in his arm-chair', 'his hands trembled too much', 'his stupefied doze'). But it is also expressed, implicitly, via a hyperbolic use of stative verbs that describe unconscious processes of cognition or perception ('I thought', 'I knew', 'I saw', 'I understood', 'I remembered'); syntactically, these verbs resist progression; they may connote, as a result, a lack of movement. To know the kind of paralysis the author deals to in reality, one needs a historical account of the context in which the story was written.

In the story, there is reference to the date 1895. Though it denotes the date of the priest's death, it connotes, however, a historical time as well. Indeed, the year 1895 is a landmark in Irish history, and more precisely on Irish political scene. That year witnessed the victory of the Conservatives and their allied Liberal Unionists. Consequently, it was no more a question of a Home Rule. The chief goal of that Home Rule movement had been an autonomous Ireland, at least in internal affairs, so as to obtain independence from the United Kingdom. Unfortunately, that nationalist movement split because of its leader's divorce, Parnell, in 1890. A divorce strongly prohibited by the Catholic Church. As a result, the movement lost its weigh ending thus with its defeat in the 1895 elections (Guiffan, 1989: 65-67). The result was then a total state of disillusion, of "confusion" and of paralysis among Irish people. Thus, the priest's death connotes the death of the Irish people's hope or wish for an independent Ireland. This constitutes, in fact, Joyce's strong rejection of the predominant ideology in his country at that time. As he states:

My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because the city seemed to me to be the centre of paralysis (Stewart, 1957: 11).



Conclusion

To develop in learners a capacity of reading interpretively by moving beyond initial meaning and an ability of taking a critical stance is the goal of teaching literature given the host possibilities of interpretations a literary work can offer. With the aid of the different available literary theories and approaches, such as the semiotic

approach, learners would have the opportunity to develop a critical mind while engaging with the features of literary texts that always offer levels of meanings. The goal of a semiotic approach is, in fact, to describe the conditions of literary signification along Saussure's model of linguistic signification, namely the relationship between what is implied in contrast to what is apparent. As Silverman (1983: 26) states: "literature is a prime example of a second order signifying system since it builds upon language".

The benefit of studying literature is that it teaches learners how to analyse and write critically about works of fiction. In foreign language learning, teaching literature has the educational value of promoting an understanding of the nature and use of language in other instances, not necessarily academic, as in an advertisement or in newspaper pages. The competence acquired in the field of literature can also be beneficial while listening to a political discourse where learners would have to delve underneath the actual message in order to extract the hidden ideology.



Bibliography

- Bressler, C.E. 1994. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, Prentice Hall Englewood Cliffs, New Jersey.
- Di Girolamo, C. 1981. *A Critical Theory of Literature*. The University of Wisconsin Press.
- Guiffan, J. 1989. *La Question d'Irlande*, Edition Complexe.
- Hasan, R. 1989. *Linguistics, Language and Verbal Art*, Oxford: O.U.P.
- Hawkes, T. 1977. *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen.
- Jackson, L. 2000. *Literature, Psychoanalysis and the New Sciences of Mind*, Longman.
- Johnson, B. 1985. "Teaching Deconstructively" in Atkins, G.D. & Johnson, M.L. (eds.). *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature*, University Press of Kansas. pp. 140-148.
- Showalter, E. 2003. *Teaching Literature*, Blackwell Publishing.
- Silverman, K. 1983. *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press.
- Steirle, K. 1980. "The Reading of Fictional Texts" in Suleiman, S.R. & Crosman, I. (eds.). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press. pp. 83-105.
- Stewart, J.I.M. 1957. *James Joyce*, Longman: Green & Co.
- Toolan, M.J. 1997. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Routledge.
- Widdowson, H.G. "The Teaching, Learning and Study of Literature" in Quirk & Widdowson (eds.). 1985. *English in the World: Teaching and Learning the Language and Literatures*. C.U.P./ British Council. pp. 180-194.



III. Transcodage

**L'APPRENANT TRANSCODEUR
(POUR UNE SEMIO-DIDACTIQUE DE
L'ALTERATION)**

**Djamel KADIK
(Centre Universitaire Yahia Farès de Médéa)**

Le discours est un interdiscours, nous sommes toujours confrontés aux discours d'autrui que nous rapportons, traduisons, expliquons...Le signe ne renvoie pas uniquement à son objet, il renvoie aussi à d'autres signes.

Quant à l'apprenant, il n'est pas seulement un sujet parlant, il est aussi un interprète, un traducteur. Dans notre cas, il ne s'agit pas du vieux démon : thème et version mais plutôt d'un exercice qui consiste à initier nos apprenants à arpenter les passerelles entre les codes, à transformer les messages d'un code en un autre. Il ne s'agit pas ici de la traduction au sens habituel du terme mais d'une traduction dans le rapport de la langue naturelle avec d'autres codes scripturaux et non linguistiques.

I- Approche théorique

I-1 L'interprétant de Peirce :

Nous pensons que l'originalité de la théorie du signe de Peirce ne réside pas seulement dans la définition célèbre du signe : « *quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre* », elle est aussi dans cette conception qui considère le signe, dans sa définition même, comme acte continu de génération d'équivalences sémantiques et comme acte discontinu de passage d'un signe à un autre. Le signe ne renvoie pas exclusivement à son *objet*, il renvoie aussi à un autre signe, à d'autres signes plus exactement. On le sait, La conception du signe selon Peirce dépasse celle de Saussure qui met en rapport le *signifiant* et le *signifié*. L'*interprétant* est un élément essentiel de cette définition :



L'interprétant pourrait être identifié avec le signifié car il est défini comme *ce que le signe produit dans le « presque-esprit » qu'est l'interprète* ; mais il a été compris aussi comme la définition du représentamen (donc la connotation-intension). Toutefois l'hypothèse qui semble la plus féconde consiste à voir dans *l'interprétant une autre représentation qui se réfère au même objet*. Autrement dit, pour établir ce qu'est l'interprétant d'un signe il faut le nommer à travers un autre signe qui, à son tour, a un autre interprétant que l'on peut nommer à travers un autre signe et ainsi de suite. Cela donne lieu à un processus de *sémiosis illimitée* qui, bien que paradoxal, est le seul qui garantit la fondation d'un système sémiologique capable de rendre compte de lui-même, exclusivement par ces propres moyens.¹

Mais au-delà du signe, monade abstraite, création scientifique pour les besoins d'analyse, il y a aussi le message, signe-message ou combinaison de signes. *Le sujet parlant* est souvent interprète ou traducteur au sens large du terme, il explique son propre message ou celui des autres. Certes, il ne faut pas confondre *interprète* et *interprétant*, mais toujours est-il que c'est le sujet parlant qui est le créateur des interprétants, le signe est abstraction, il n'existe pas en dehors du message.

A chaque instant le message du sujet parlant renvoie à un autre message non seulement en le citant, en le parodiant mais aussi en essayant de trouver, chaque fois, de nouvelles interprétations, de nouvelles équivalences sémantiques, faut-il dans ce cas élargir le concept d'intertextualité à des messages non linguistiques ? ou élargir le concept de Revuz *l'interdiscours* à des pratiques sémiotiques qui dépassent le linguistique ?

Face à la prétention – spontanée ou reconduite sur le plan théorique – du sujet à être autonome d'un sens qu'il communique par la langue, des approches théoriques diverses ont mis à jour que toute parole est *déterminée en dehors* d'un sujet, et que celui-ci « est parlé plutôt qu'il ne parle »²

¹ U. ECO, *La structure absente*, Paris : Mercure de France, 1972, pp.65-66.

² J. AUTHIEZ-REVUZ, « Hétérogénéité (s) énonciatives », *Langages*, mars 1984, N° : 73, p.75



La traduction, l'interprétation, le métalangage constituent aussi des formes d'*hétérogénéité, constitutive ou montrée*, dans un discours, n'importe quel discours. Mais nous pensons également que le sujet parlant peut saisir des discours entiers, « achevés » disait Bakhtine, pour les approprier, les citer, les interpréter et les traduire dans cette confrontation continue avec les discours d'autrui dans la vie des messages.

I-2 L'équivoque du terme *traduction*

Dans toute situation de communication, nous sommes souvent en train de *traduire*.

Mais le terme de *traduction* est un terme équivoque. Dans sa définition première et habituelle, il s'agit de transposer un message d'une langue naturelle vers une autre. Le texte traduit (le texte d'arrivée) est supposé être équivalent au texte à traduire (le texte source). Il s'agit donc d'une *déverbalisation* puis d'une *réexpression* dans une autre langue si nous utilisons des néologismes:

La traduction est une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes [...]³

Cette conception de la traduction semble incontestée, mais à cette conception d'autres s'y ajoutent qui ne sont pas toujours le fait de mettre deux messages en équivalence dans deux langues différentes.

Déjà chez André Besse, nous trouvons une conception de la traduction qu'il considère à l'intérieur d'un seul système linguistique, il utilise le terme de *traduction intralinguale* en parlant de cette activité qui met un mot ou une expression en équivalence avec un autre mot ou une autre expression dans une même langue :

Les méthodologies modernes déconseillent la traduction, interprétations des signes de la langue étrangère par les signes de la langue maternelle, pour lui préférer un autre type de traduction, qui consiste à interpréter les signes de la langue étrangère au moyen d'autres signes de cette même langue. Cette traduction fait appel à des

³ E. CARY in M. LEDERER, *La traduction aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1994, p.11



procédés tels que l'utilisation des synonymes ou paronymes, des antonymes, des circonlocutions, des définitions ou des paraphrases [...] Les dictionnaires unilingues ne font, en dehors des exemples ou des citations, que des traductions intralinguales.⁴

Mais le terme de *traduction* s'élargit, dans son acception, pour désigner une mise en équivalence par un acte de transformation d'un code linguistique en un autre code non linguistique et vice versa. Cette conception se trouve chez Hjelmslev qui considère la langue naturelle comme un système qui permet de traduire tous les autres codes contrairement aux autres codes qui ont un usage restreint. Cette conception est mentionnée par Greimas :

On reconnaît généralement aux langues naturelles un statut privilégié par rapport aux autres sémiotiques du fait qu'elles sont seules susceptibles de servir de langues d'arrivée, lors du processus de traduction, à toutes les autres sémiotiques, alors que le contraire n'est que rarement possible⁵

Parfois même le terme de traduction recouvre celui de paraphrase, ce dernier est une forme de traduction (intralinguale) et donc une mise en équivalence de deux énoncés.

I-3 Transcodage et reformulation:

Peut-être préférons-nous ici un terme moins équivoque *transcodage*. Pour ce dernier terme nous empruntons ici une première définition, celle de Jean Peytard :

On sait que cette opération recouvre l'activité par laquelle un « agent transcodeur » transforme un premier objet en un autre, généralement en l'amenant à gagner un autre domaine que celui de son origine⁶

Nous citons aussi une autre définition, celle de Greimas :

On peut définir le **transcodage** comme l'opération (ou l'ensemble des opérations) par laquelle un élément ou un

⁴ H. BESSE, « Problèmes de sens dans l'enseignement d'une langue étrangère », *Langue Française*, N° : 8, décembre 1970, p.63

⁵ A.J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique (dictionnaire raisonné de la théorie du langage)*, Paris : Hachette, 1993 (1979)

⁶ J. PEYTARD, « Sur le transcodage (du scriptural à l'iconique, du poème au tableau) » *Semen 7 Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 1992, p.119.



ensemble signifiant sont transposés d'un code dans un autre, d'un langage d'un autre langage. Si le transcodage obéit à certaines règles de construction déterminées, selon un modèle scientifique, il pourra équivaloir alors à un métalangage.⁷

Cette conception jette un peu plus de voile et paraît inclure chaque mise en équivalence sémiotique, en revanche cette ambiguïté est prometteuse pour notre expérience puisqu'elle englobe les deux activités exercées par nos apprenants: analyser d'abord métatextuellement les messages mixtes et monocodiques et transformer le code d'un message. Mais nous préférons un usage plus restreint du terme transcodage : passage d'un message d'un code à un autre. Ce passage obéit aux règles du code du message d'arrivée.

Dans notre cas, le transcodage dépasse l'acception du terme traduction dans son acception habituelle et rejoint l'acception scientifique plus équivoque de ce terme. Il désigne toute transformation (et mise en équivalence) d'un message d'un code en un autre qu'il soit linguistique ou non linguistique. Ce transcodage peut être une transformation d'un message monocodique en un message pluricodique : transformer un roman en film. Il peut être l'acte contraire : transformer un message pluricodique en un message monocodique, un film transformé en roman. Dans d'autres cas, c'est le fait de transformer un message pluricodique en un message pluricodique plus riche ou moins riche en multiplicité de codes : une bande dessinée en dessins animés, une pièce de théâtre en film...etc.

Notons que deux termes (transcodage et reformulation) sont essentiels pour nous ici. La reformulation concerne le code linguistique, le travail sur le discours d'autrui et même du discours de soi par un acte linguistique de transformation intralinguale, elle est plutôt une transformation qui affecte la parole d'autrui ou de soi par le sujet parlant ou le sujet écrivant. Il s'agit de reformuler un énoncé linguistique (écrit ou oral) appartenant à un genre discursif dans un autre genre discursif ayant ses contraintes propres comme on va le voir à propos du récit écrit et de la bande dessinée.

I-4 De l'altération :

⁷ A.J. GREIMAS, J. COURTES, *Sémiotique*, Paris : Hachette, 1993, p.399.



Mais l'équivalence n'est jamais totale. L'invariant sémantique trans-sémiotique se réalise à travers la multiplicité des codes, il subit cette altération signalée par Jean Peytard :

L'intérêt n'est pas dans l'affirmation d'un sens (même si de cela est fait l'exercice quotidien de notre vie), mais dans la « déhiscence sémantique », geste essentiel, par quoi le sujet déclare sa singularité, dans une pratique indéfinie de différences. Dans cet « acte significateur » (comme l'écrit Tullio di Mauro) par le quel on « dit autrement », on « fait autrement », et ce faisant/disant, on tâche de produire un sens, lui-même objet de « dire/faire autrement ». Dans le jeu incessant d'une **Altération**.⁸

Cette altération est le fait du sujet parlant (et sémiotisant) qui teinte toute traduction, reformulation, ou transcodage, de sa singularité.

II- Approche didactique:

II-1 Considérations didactiques :

L'acte *d'apprendre* une langue est un acte sémiotique : ce n'est pas seulement *s'exprimer/comprendre* à l'écrit et à l'oral, c'est aussi *transcoder, reformuler*. L'apprenant n'est pas seulement un sujet parlant, il est aussi et surtout un sujet *sémiotisant* si on nous permet ce néologisme.

L'enseignement des langues étrangères n'a pas perdu de vue l'acte de *transcoder* – même si le terme n'existait pas toujours – un message d'un système dans un autre. Cependant, il n'a donné que rarement des objets sémiotiques entiers pour les faire *traduire* en langue naturelle : *commenter* une icône ou un ensemble d'icônes semble l'exercice généralement proposé.

Lorsqu'on enseigne une langue, on insiste généralement sur les quatre habiletés : compréhension orale/compréhension écrite, expression orale/expression écrite. On oublie souvent les passerelles, les passages entre l'écrit, l'oral et le sémiotique, on oublie que l'apprenant est toujours en état de *traduire*, dans tous les sens des

⁸ J. PEYTARD, « D'une sémiotique de l'altération » *Semen* 8, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1993, p.145



mots *traduire* et *interpréter*. Apprendre une langue est un acte sémiotique total qui conjugue plusieurs codes ; l'écrit et l'oral essentiellement mais également un engagement total du corps, du situationnel et de l'iconique, en simultanéité avec le verbal certainement mais aussi dans ce qui nous intéresse ici : les transformations successives et diachroniques d'un code en un autre. Le langage est certainement un interdiscours au sens des linguistiques contemporaines, mais il est aussi un « *intermessage* » si on nous permet ce néologisme, en donnant au terme *message* le sens sémiotique que U. Eco lui a donné, on est toujours en train d'interpréter, de traduire...de donner des équivalences sémantiques dans la diversité des codes, et même dans un seul code: *transcoder* et *reformuler* sont de ce fait deux activités essentielles.

Notre expérience que nous allons relater dans ce qui suit s'inscrit dans cette conception qui est la nôtre, c'est-à-dire insérer toute activité littéraire en classe dans une approche intégrée dans laquelle l'apprenant est sollicité à *créer* des objets littéraires et de s'exprimer en langue et d'activer le processus métalinguistique et métatextuel.

II-2 Cadre didactique de l'expérience :

Dans cette communication, nous essayons, en plus de l'exposition théorique que nous avons entamée ci-dessus, de donner les lignes d'une recherche expérimentale que nous avons menée avec des étudiants, des étudiants de 2^{ème} année de licence⁹. L'objectif de cette expérience didactique est de transformer une bande dessinée en un récit écrit : un effort de *désiconisation* d'un récit qui se verbalise en se transformant d'une succession d'images fixes et de répliques en un récit monocodique composé uniquement de l'écrit. Ce dernier doit combler le vide que laisse l'absence d'images. L'apprenant doit exercer sa compétence linguistique (et textuel) : description, cohérence/cohésion textuelle, connecteurs, utilisations des temps verbaux...etc. Par ailleurs, il doit reformuler *le discours direct* des

⁹ L'expérience a tenu compte du niveau des étudiants qui ont un bagage linguistique et culturel non négligeable et qui sont destinés, dans la majorité des cas et une fois leur formation terminée, à enseigner le français.



répliques de la bande dessinée en encadrant celui-ci suivant les contraintes de l'écrit ou en le transformant en discours transposé et/ou narrativisé. Le texte de départ est donc une bande dessinée et le texte d'arrivée doit être un récit écrit.

Mais cette exploration didactique ne peut être efficiente que par un travail heuristique mené préalablement avec le formateur : analyse de la spécificité générique de la bande dessinée, analyse aussi des entailles scripturales, énonciatives et linguistiques du récit écrit. En fait, deux *interprétants* ont été demandés aux étudiants : un commentaire (ou des commentaires) des étudiants avec l'assistance du formateur et un travail, plus *créatif*, de transcodage et de reformulation.

Afin de réaliser l'expérience avec les apprenants, nous avons choisi trois supports icono-graphiques. Dans le travail heuristique en classe, nous avons choisi un extrait d'une B.D.¹⁰ et un récit écrit¹¹ qui semble être un transcodage d'une B.D., en effet, le personnage principal du récit écrit est *Mickey*, mais l'image accompagne le récit comme illustration de certaines scènes, elle n'est pas une présence obligée génériquement comme c'est le cas de la B.D. Enfin le dernier support proposé est une autre B.D., elle constitue le message à transcoder.¹²

Comme toute activité didactique, notre expérience est un cadre simulé d'un processus qui se situe en dehors de la classe.

En didactique des langues, les situations sont des artefacts, des objets construits sur la base d'éléments extraits de la réalité. Ce n'est pas le réel en prise directe mais une « réalité » fabriquée. L'élaboration passe par une réduction du donné brut et repose sur un nombre limité de caractéristiques pertinentes – ou jugés telles – nécessaires au fonctionnement de la situation.¹³

¹⁰ «L'élève Ducobu» in *Le Journal de Mickey*, Hebdomadaire N°2579, 21 novembre 2001. L'extrait est en même temps placard publicitaire et récit. Nous avons abordé le message publicitaire en le distinguant de la B.D. proprement dite.

¹¹ WALT DISNEY, *Faux billets, vrais voleurs*, Hachette/Disney, 2000, chapitre 1, pp.5-11

¹² « Les profs », p.28 in *Le Journal de Mickey*, N° : 2649, 26 mars 2003.

¹³ . G. GSCHWIND-HOLTZER, *Analyse sociolinguistique de la communication didactique*, Paris : Crédif/Hatier, 2002 (1981), p.30



Les deux B.D choisies sont tirées d'un environnement scriptural qui n'est pas celui de la classe : voisinage avec d'autres B.D., appartenance à un genre de messages qui paraît périodiquement et qui a ses lecteurs spécifiques qui n'ont pas les mêmes objectifs que le lecteur apprenant. Rappelons toutefois que la première B.D. est un extrait qui a subi déjà une transposition mais qui n'altère pas l'attente du lecteur bédéiste, puisqu'il s'agit d'un extrait tiré d'un album et inclus dans un périodique.

L'apprenant se trouve devant une photocopie qui connote déjà l'effacement de certains paramètres physiques du support d'origine. Par ailleurs, l'apprenant se trouve devant un support qu'il n'a pas choisi, l'activité médiatrice du formateur est patente puisqu'il est le pourvoyeur du support.

Le support paraît détaché donc de son environnement scriptural (photocopies des B.D. et du récit écrit) mais également du circuit d'échange écrit qui ne prévoit pas une éventuelle didactisation.

En outre, le scripteur de la B.D. (et l'éditeur aussi) n'ont pas les mêmes objectifs que l'apprenant dans la communication didactique, des objectifs didactiques se superposent aux objectifs des acteurs *authentiques* dans la communication littéraire de la B.D. et du récit écrit. Dans le cas de l'expérience didactique, il s'agit plutôt d'une théâtralisation de la communication littéraire (ou paralittéraire). Donc des rôles apparaissent sur la scène didactique : le formateur d'abord, il est le pourvoyeur de l'expérience et transmetteur du savoir et des textes objets d'analyse et du texte de départ pour le transcodage. Il y a aussi l'apprenant qui joue le rôle de récepteur du texte de la B.D. et du savoir heuristique sur ces genres de textes, il lui est demandé aussi d'exercer des activités de transcodage. Son activité didactique se situe en classe, et la réception se déroule avec ses pairs. L'activité de transcodage se déroule hors de la classe sans faire disparaître la contrainte didactique. Tout cela manifeste aussi une certaine transposition d'une activité qui se situe hors de la classe.

Il s'agit donc d'une transposition, d'une mise en scène didactique dans laquelle les apprenants jouent les rôles de transcodeurs avec des finalités qui se superposent à l'activité du transcodage : apprentissage



des codes sémiotiques, appropriation de la langue avec ses aspects linguistiques et typologiques.

L'apprenant est sollicité afin de créer deux interprétants. L'un des deux interprétants est métalinguistique, peut-être fallait-il dire *métasémiotique* puisqu'il s'agit de commentaires sur des objets signifiants ayant plusieurs codes comme la B.D., et de considérer aussi le texte écrit comme occupation sémiotique de la page. Mais dans les commentaires le linguistique prime, cela va de soi. Quant au deuxième interprétant, il est intersémiotique à travers le transcodage et la reformulation : transformation du code du message.

Dans le travail du commentaire réalisé en groupe et en classe, plusieurs messages se côtoient utilisant plusieurs codes presque simultanément (des messages mixtes selon la dénomination de Peytard). L'exposé oral du formateur, les répliques orales également des apprenants, l'écriture sur le tableau et sa lecture, la lecture silencieuse et oralisée d'un support graphique ou icono-graphique : tout cela contribue à la familiarisation des apprenants avec la B.D. et le récit écrit en transposant des savoirs savants issus de certaines disciplines comme la narratologie, la sémiotique de l'écrit et de l'image, la linguistique textuelle... Remarquons un fait anecdotique dans notre expérience et qui mérite d'être signalé, lorsque les apprenants avaient lu oralement la BD, c'est-à-dire en transcodant l'écrit selon les contraintes de l'oral, ils étaient obligés de la transformer en *scène*, chaque apprenant avait assumé oralement un tour de parole d'un personnage de la B.D.

Dans cette découverte de la B.D., et en didactisant un certain savoir, nous avons insisté auprès des apprenants que celle-ci est un message, une actualisation de deux codes au moins, l'iconique et le scriptural qui coexistent et interagissent simultanément et congénitalement dans l'espace paginal.

Ce texte est fictif : ensemble de signes qui montre en renvoyant, en remplaçant un *objet*, qui n'existe pas souvent ou n'a jamais existé. La définition de Peirce des icônes appliquée au texte fictif paraît douteuse : « *ces signes qui peuvent représenter leur objet à travers une « similarité ou en vertu des caractères même de l'objet* » le personnage comme signe et comme icône n'apparaît représenter que lui-même ou un simulacre : un être sans entrailles disaient les structuralistes ? Pas exactement, c'est oublier que n'importe quel



signe informe de ce qui est absent. Mais cet *absent*, c'est le lecteur qui le crée de toute pièce en s'appuyant sur le message du scripteur ou du scripteur dessinateur.

Le lecteur de la B.D. est envahi par l'histoire, il sait pertinemment qu'elle est identique à toute fiction qui instaure ce contrat générique entre auteur et lecteur sur la « non sincérité » des actes de langages inclus dans la B.D. (rappelons que ce ne fut pas toujours le cas à travers l'Histoire, et que le lecteur n'est pas toujours cartésien, même aujourd'hui), mais comme tout joueur (au sens psychanalytique du terme), il s'introduit « sérieusement » mais agréablement dans cet univers fictif.

Sur le plan sémiotique, la B.D. est un message fictif qui conjugue deux codes : linguistique par le biais de l'écrit et iconique à travers le dessin. Il est une occupation du champ paginal icono-graphique, succession d'images qui « figurativise » des personnages et des espaces en les montrant et inscription des répliques selon l'ordre du scriptural mais en s'insérant dans la codification générique de la B.D. (bulles, appendices...), ces répliques affichent souvent leur dépendance vis-à-vis de l'oral (onomatopées, intonations mise en valeur par la graisse et la dimension des lettres...). La réplique du personnage se déploie dans l'espace paginal délimitée par des bulles, signale sa provenance par des artifices, des indices : appendices indiquant la provenance de la parole qui cache son caractère écrit.

Le même travail heuristique a été réalisé sur le récit écrit en tenant compte de la spécificité de ce genre de textes. Nous avons insisté, au cours de l'analyse du récit, sur le sémiotique du récit écrit en abordant l'aire scripturale de la page avec ses entailles, titres, paragraphes... Les aspects linguistiques et langagiers ont fait aussi l'objet d'apprentissage : temps verbaux, connecteurs et séquences typologiques comme la description, la narration, le dialogue...

De ce fait, il a fallu didactiser un savoir linguistique, sémiotique et narratologique pour permettre aux apprenants de se familiariser avec deux genres différents : la bande dessinée et le récit écrit.

Dans l'activité du transcodage, il y va autrement, le travail de l'apprenant se situe en dehors de la classe et il peut l'assumer



solitairement. Son activité consiste dans l'activité sémiotique de faire passer un message mixte, iconique et scriptural vers un message monocodique, le récit écrit. Cette activité nécessite une désiconisation puis une verbalisation : les signes iconiques se transforment en signes linguistiques écrits. Ce passage nécessite aussi un travail de reformulation d'une *écriture-théâtre* si nous empruntons une terminologie de Peytard, vers une *écriture-récit*, de la *mimesis* vers la *diegesis* : discours rapporté, transposé et narrativisé. Ce travail exige aussi une mise en page, une nouvelle aire scripturale : la réplique du personnage est entourée d'un voisinage uniquement scriptural contrairement à la réplique du personnage dans la B.D.

Ce travail de désiconisation puis de verbalisation demande des nouvelles présences : description, temps grammaticaux, connecteurs, signes de ponctuation...etc., en fait une traduction d'un ensemble de signes en un autre qui a ses propres contraintes. Le lecteur éventuel des productions des apprenants n'a que des signes qui informent de *l'absence*, il n'a aucune « monstration » si nous utilisons un terme qui paraît comme un barbarisme.

En procédant au transcodage, l'apprenant a besoin de plusieurs savoirs-faire, de type linguistique d'abord : temps verbaux, connecteurs..., de type discursif aussi : narratif, descriptif, de type scriptural ensuite : mise en page, paragraphes, signes de ponctuation, phrases en incises...., une maîtrise des entailles scripturales si j'emploie le terme de Peytard. Il a besoin aussi de reprendre la structure narrative qui constitue *l'invariant*. Cet invariant est l'histoire en tant que telle que la sémiotique narrative s'est évertuée à démonter les mécanismes : *situation d'équilibre – transformation – rétablissement de l'équilibre*. Cette structure narrative véhicule un contenu narratif lui aussi invariable : un professeur qui se trompe de classe en distribuant les notes, une scène qui n'a rien de normal et qui stimule le rire. Le texte écrit constitue l'interprétant, c'est-à-dire l'équivalent sémantique de la bande dessinée, les deux messages ont un même *objet* qui est *l'histoire*. Mais cet *objet* n'a pas d'existence en dehors de sa sémiotisation par la bande dessinée. Une sémiotisation qui se conforme aux contraintes de ses deux codes, iconique et scriptural, synthétisés génériquement. Le travail interprétatif de l'apprenant nécessite une somme d'activités textuelles



qui débouchera sur la création d'un texte écrit. Le texte de départ est pour lui une succession d'images, la progression n'est pas assurée seulement par le signe écrit linguistique, mais aussi par des postures kinésiques qui se succèdent et se transforment à travers le déroulement des images fixes. Le travail de textualisation linguistique sollicitera plusieurs savoirs-faire de l'apprenant. Une progression qui prendra plusieurs facettes, à thème constant, linéaire et dérivé : le vu se transforme en raconté. Un travail d'anaphorisation qui apparemment n'existe pas dans le message iconique, ce dernier reprend le personnage en transformant ses postures et l'expression de son visage. L'apprenant a besoin aussi d'un trésor lexical qui lui permet de transformer ce qu'il voit, à partir de la succession des images, en une description que l'on considère comme un dévidement lexical à partir d'un thème : dans notre cas le professeur, les élèves, l'espace de la classe qui sont *montrés* dans la B.D. L'activité interprétative nécessite aussi un savoir-faire linguistique : temps verbaux narratifs qui suivent la succession et la transformation des images, des connecteurs qui accompagnent les successions et les transformations narratives...etc. Un autre savoir-faire est aussi demandé, de type scriptural : mise en page, paragraphes, alinéas, et tirets et entre guillemets pour le discours rapporté.

La narration peut être à la 3^{ème} personne, elle peut être aussi à la 1^{ère} personne dans ce travail qui n'est pas seulement de transcodage linguistique mais de transformation générique d'un texte-théâtre vers un texte-récit, si nous amendons légèrement la terminologie de J. Peytard.

II- 3 Impact de l'expérience :

Remarquons au début que nous avons senti lors de la lecture des produits des apprenants une réelle maîtrise du transcodage en tant que passage d'un code à un autre, mais les moyens linguistiques et scripturaux chez les apprenants font parfois défaut : par exemple mélange du passé composé, du présent narratif et de l'imparfait dans certains textes, non maîtrise de l'utilisation des connecteurs, disposition inadéquate des paragraphes dans le texte et parfois méconnaissance de la fonction conventionnelle des caractères des lettres (italiques par exemple). Cela nécessite un travail de longue



haleine qui dépasse le cadre d'une seule expérience afin de combler les insuffisances linguistiques et scripturales des apprenants. Cela dépasse aussi le cadre du module « sémiologie » dans lequel s'est insérée cette expérience. Mais ces observations ne doivent pas nous faire oublier que certains produits ont démontré non seulement une conscience accrue de l'activité du transcodage mais aussi une réelle maîtrise du code linguistique et scriptural dans le texte transcodé.

Ceci dit, on pourrait élaborer un module entier ou une unité didactique avec programme nécessitant des apprentissages sémiotiques mais aussi linguistique, narratologique et textuel. Le module (ou une unité didactique à élaborer) ne sera pas basé sur l'apprentissage d'une discipline (sémiologie, linguistique...) mais sur une activité sémiotique : le transcodage. Le formateur doit avoir une certaine connaissance des disciplines, mentionnées ci-dessus à grand trait.

Pour Peytard, chaque altération produit une déhiscence. Le produit reformulé ou transcodé affiche discrètement ou explicitement sa différence. L'altération n'est pas seulement au niveau de la singularité de chaque genre qui utilise un code ou plusieurs, mais aussi dans l'appropriation individuelle de la langue par chaque sujet parlant. Chaque apprenant (ou un groupe d'apprenants) produit un texte différent au niveau de la textualisation au-delà des moyens linguistiques et typologiques offerts par la langue et disponibles à tous.

Si le transcodage et la reformulation sont des formes d'équivalence, celles-ci ne sont jamais donc totales. Des altérations apparaissent dans plusieurs endroits des textes transcodés et qui manifestent la singularité du transcodeur. Citons ici quelques exemples. Au niveau de la titraison, certains étudiants ont préservé le même titre qui figure dans la B.D. mais d'autres ont créé de nouveaux titres ; des noms propres par exemple qui connotent l'influence de la culturalité du texte à transcoder, « Madame Guizot, Madame Bachelard, Madame Sévigné...), mais ces titres manifestent aussi une certaine distance ironique vis-à-vis de la culture du texte, certains personnages historiques « sérieux » se trouvent dramatisés dans une situation narrative provoquant le rire, par le fait même d'emprunter leurs noms pour les donner au personnage principal. Certains apprenants ont



laissé libre cours à leurs imaginaires en créant des sortes de métonymies : « *Madame de la Note, Madame Colère...* ». Cela montre une certaine singularité du texte de l'apprenant que le transcodage ne permet que difficilement.. Certains titres ont révélé aussi un commentaire du parcours narratif du personnage de la B.D., « La mésintelligence » est un exemple de ces titres.

Sur le plan narratif, les étudiants ont majoritairement utilisé la 3^{ème} personne dans le transcodage de la B.D. , peut-être cela est-il dû à une pure convention narrative où on narre souvent à la 3^{ème} personne ou peut-être est-il la conséquence de la distance culturelle entre la culture de l'apprenant et celle du texte à transcoder qui ne permet pas l'appropriation facile du texte par l'usage de la narration à la 1^{ère} personne ? Mais cela n'a pas empêché certains étudiants d'utiliser la narration à la première personne dans des exemples rares.

Au niveau de l'histoire, cette singularité dans le texte transcodé se manifeste dans l'ancrage spatio-temporel chaque fois différent: « C'était le matin le professeur Anna [...] » « C'était le samedi, le jour de rendre les copies des étudiants de .1^{ère} A.S... » Notons que ce dernier exemple connote l'intrusion du vécu culturel du transcodeur, en effet la semaine commence le samedi en Algérie.

Au niveau de la description, la singularité des apprenants peut apparaître aussi, description en intension qui néglige le détail ou description en extension qui essaie de donner plus de détail. Dans tous ces cas, et devant l'unicité du texte source, les apprenants utilisent un lexique différent.

Nous avons essayé dans cette communication d'exposer les notions d'altération, de traduction, de transcodage et de reformulation dans leurs aspects sémiolinguistiques. Cet effort théorique a été suivi d'une mise en pratique didactique sous forme d'expérience. Il s'agit d'exercer les apprenants à transcoder les messages et de leur permettre d'utiliser le langage verbal dans ses dimensions variées et communicationnelles. L'analyse et la créativité ne sont pas séparées dans cet effort de saisir l'expérience littéraire dans ses aspects multiformes. L'apprenant lit, commente et écrit à partir d'un objectif principal qui est le transcodage.



**LA PROBLEMATIQUE DE LA TRADUCTION
JURIDIQUE : QUELQUES ASPECTS SUR LA
TRADUCTION DES TERMES JURIDIQUES EN
ROUMAIN**

Adriana SFERLE

Université Paris III Sorbonne Nouvelle, France
Et Université Tibiscus de Timișoara, Roumanie

RÉSUMÉ

Le droit étant un phénomène social, traduire un texte de loi signifie transposer un produit dans une autre culture. Ce sont là des caractéristiques faisant de la traduction juridique une opération aux difficultés multiples. Concernant la traduction juridique du français au roumain et vice-versa, vu la compatibilité des deux systèmes juridiques, ainsi que la forte influence française sur la pensée et la terminologie juridiques roumaines, il y a une correspondance des concepts et notions juridiques. Toutefois, actuellement les traducteurs rencontrent de nombreuses difficultés liées à la traduction et l'adaptation des termes du droit communautaire, difficultés dues au fait que ces termes désignent des concepts nouveaux pour la société roumaine.

La traduction juridique possède des caractéristiques qui la distinguent d'autres formes de traduction. Dans le domaine scientifique, la traduction est favorisée par le fait que la terminologie y est généralement univoque ; elle peut souvent être exprimée à l'aide de symboles qui excluent toute ambiguïté. Les symboles chimiques et les formules mathématiques, par exemple, ont une représentation



universelle, ils ne sont pas affectés par des questions de contexte ou de langue. Les concepts et la terminologie du droit, contrairement à ceux d'autres disciplines comme la chimie et la physique, qui s'équivalent plus ou moins universellement dans toutes les communautés selon le niveau de connaissance de la matière, ne correspondent que partiellement d'une société à une autre.

Le langage juridique étant l'une des langues de spécialité les plus complexes, sa traduction est par conséquent complexe elle aussi. La langue est le véhicule d'expression du droit, soumis à un grand nombre de règles sur les plans stylistique, syntaxique, sémantique et lexical qui sont fixées au sommet de la hiérarchie du système juridique. Il s'agit d'une langue dotée d'un caractère particulier que tous les usagers du domaine se doivent de respecter.

La traduction juridique doit tenir compte des éléments qui constituent le tissu du droit. À l'instar d'un véritable tissu, le droit est composé d'éléments ayant des effets les uns sur les autres : le droit est un phénomène social véhiculé par une langue qui est, elle aussi, un phénomène social ; le droit dicte la norme à l'aide d'une langue qui a été au préalable soumise à des normes que le droit a lui-même établies. Par ailleurs, le droit étant un phénomène social, traduire un texte de loi signifie transposer un produit dans une autre culture. Ce sont là des caractéristiques faisant de la traduction juridique une opération aux difficultés multiples.

Le jurilinguiste Jean-Claude Gémar établit une typologie des problèmes inhérents à la traduction juridique. Il considère que les problèmes fondamentaux de la traduction juridique découlent des facteurs suivants :

- le caractère normatif ou contraignant du texte juridique, qui laisse une marge de manœuvre très étroite au traducteur quant au choix des ressources linguistiques existantes (le traducteur doit savoir distinguer ce qui constitue une servitude juridique qu'il doit respecter de ce qu'il peut utiliser librement) ;
- le discours (ou langage) du droit, son jargon, ses techniques, ses mécanismes, ses institutions et ses notions, et les autres



phénomènes propres à ce domaine ; le fondement terminologique du droit qui est très vaste ;

- la diversité socio-politique des systèmes juridiques, la variété et la diversité des systèmes juridiques en présence ;
- les éléments conditionnant le problème de la documentation, le domaine du droit qui se caractérise par la grande abondance de termes polysémiques qui sont difficiles à transposer en raison des conditions socioculturelles et socio-économiques des sociétés ;
- la nécessité de suivre une approche pluridisciplinaire du droit - le traducteur juridique doit avoir reçu une double formation (juridique et linguistique). La traduction dans ce domaine exige également des connaissances en économie, en sociologie, en histoire, voire en philosophie ; le droit commercial, par exemple, exige des notions de fiscalité¹.

L'une des difficultés principales en traduction juridique provient de la diversité des systèmes juridiques. Jean-Claude Gémard va jusqu'à dire que *la seule vraie grande difficulté* de la traduction juridique est la diversité des systèmes juridiques en présence.

Les études de droit comparé montrent que pour des raisons historiques, linguistiques, sociales et culturelles, les concepts et les notions des différents systèmes de droit, ainsi que leur portée juridique, sont généralement différents. Dans le contexte particulier de la traduction juridique, l'acceptabilité de l'équivalence juridique doit tenir compte du type de texte à traduire et de sa fonction dans la culture réceptrice. Le type de texte à traduire détermine en grande

¹ J.-C. GÉMAR, *La traduction juridique et son enseignement*, « Meta », vol. 24, no 1, mars, 1979, pp. 35-63. Voir également J.-C. GÉMAR, *La traduction juridique ou le double défi : droit et (ou) langue ?*, in "Proceedings : 1st International Conference on Specialized Translation", Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Museu de la Ciència de la Fundació « La Caixa », Barcelone, 2000, pp. 22-28 ; J.-C. GÉMAR, *Le langage du droit au risque de la traduction. De l'universel et du particulier*, « Français juridique et science du droit », Bruxelles, Bruylant, 1995, pp. 123-154 (Textes présentés sous la direction de G. SNOW et J. VANDERLINDEN).



partie l'acceptation de l'équivalence fonctionnelle et la responsabilité du traducteur face à son texte. La responsabilité du traducteur, notamment du traducteur juridique², et les conséquences de l'erreur de traduction, varient selon qu'il s'agit d'un texte de loi, d'un contrat, d'un accord international ou d'un texte de la doctrine du droit. Pour assimiler une notion étrangère, il suffit de trouver, dans un but plus ou moins pratique, ce que cette notion signifie dans la langue étrangère et ensuite parfaire les termes ou les concepts dans sa propre langue.

Pour exemplifier, on peut comparer la terminologie utilisée dans les textes du droit international dans plusieurs langues. L'anglais, qui est devenue la principale langue de communication internationale peut constituer une source de difficultés, car il véhicule des concepts de *Common Law*. Si pour la terminologie technique, on peut recourir à une langue véhiculaire unique comme l'anglais, sans le risque de produire des erreurs, pour la terminologie juridique l'approche est différente : il faut traduire « le concept », car, comme le remarque Jacques Mauro « chaque pays [...] a son Droit avec des mots juridiques uniques et irremplaçables »³.

Beaucoup d'erreurs de traduction sont dues à ce qu'on appelle *faux amis* existant dans les deux langues (langue source et langue cible). C'est l'exemple du terme *contrat* en français et *contract* en anglais, traduit en roumain par *contract*⁴. La notion de *contract* ne

² I. KITAMURA, *La traduction juridique : Un point de vue japonais*, « Les Cahiers de Droit », Québec, vol. 28, no 4, décembre, 1987, pp. Pour la responsabilité du traducteur juridique, voir également Virginia CANO MORA et al., *¿Qué hace exactamente el traductor jurídico?*, « Livius », 1994, pp. 29-30.

³ J. MAURO, *Au carrefour des droits et des langues : la langue applicable au contrat, le risque linguistique*, in « Gazette du Palais », 1988/1.214, *Apud* S. CHATILLON, *Droit des affaires internationales*, Éditions Vuibert, Paris, 1999, 2e édition, p. 181.

⁴ En roumain *contract*, au pluriel *contracte*, selon le *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine* (« acord încheiat, ca urmare a înțelegerii intervenite între două sau mai multe persoane fizice sau juridice, pentru crearea, modificarea sau stingerea unor drepturi și obligații în relațiile dintre ele ; act, înscris ce consemnează acest acord ; convenție. *Contract de muncă* = contract încheiat de un salariat cu o întreprindere sau cu o instituție, prin care cel dintâi se obligă să



recouvre pas toujours la même réalité. Si les définitions données dans les droits romano-germaniques sont proches, il y a des différences entre celles-ci et les définitions de droits anglais et américain, spécialement au niveau des typologies des contrats. Dans le droit français « le contrat est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent, envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose » (*Code civ.*, art. 1101). C'est une définition qui se rapproche des définitions du *contrat* : en droit espagnol « el *contrato* existe desde que una varias personas consienten en obligarse, respecto de otra u otras, a dar alguna cosa o prestar algún servicio » (*Code civ.*, art. 1254) ; en droit italien « il *contratto* è l'accordo di due o piu parti per costituire, regolare o estinguere tra loro un rapporto giuridico patrimoniale » (*Code civ.*, art 1321). En droit allemand, le contrat est un acte juridique et il se forme par l'acceptation de l'*offre* selon le code civil allemand (« Der *Vertrag* kommt durch die Annahme des Antrags zustande »)⁵.

Le contrat est défini dans le droit anglais comme « un accord de volontés donnant naissance à des obligations qui sont juridiquement obligatoires ou reconnues » ("The *contract* is an agreement giving rise to obligations which are enforced or recognized by law") et dans le droit américain comme « une promesse pour la violation de laquelle le droit accorde une réparation, ou dont l'exécution est reconnue comme une obligation juridique » ("A *contract* is a promise for the breach of which the law gives a remedy, or the performance of which the law in some way recognizes a duty")⁶.

On traduit *contrat bilatéral* (roum. *contract bilateral*) par *bilateral contract* en anglais et *contrat unilateral* (roum. *contract unilateral*) par *unilateral contract*. Pourtant, dans les droits anglo-saxons, *bilateral contract* désigne un contrat dans lequel chaque partie s'engage l'une envers l'autre, chacune étant l'auteur d'une

presteze în favoarea celei din urmă o anumită muncă în schimbul unui salariu. – Din fr. **contrat**, lat. **Contractus**, DEX, s. v.) a été emprunté au français.

⁵ S. CHATILLON, *Droit des affaires internationales*, Op. cit., pp. 165-166.

⁶ *Ibid.*, p. 166.



promesse, alors que *unilateral contract* est un accord aux termes duquel quelqu'un souscrit un engagement en contrepartie de l'exécution de quelque chose, plutôt que d'une simple promesse d'exécution, *contract* étant en principe un échange des promesses faites en contre partie l'une de l'autre. En droit français, le contrat peut être *bilatéral (synallagmatique)* ou *unilatéral, à titre onéreux* ou *à titre gratuit*, en droit anglais ou américain, le contrat – *contract* est nécessairement *synallagmatique* et *à titre onéreux*⁷.

Ainsi, concernant la traduction / rédaction des textes du droit international, comme les contrats de commerce international, afin d'éviter les fautes de traduction de certains termes, parfois presque inévitables, il est recommandable d'employer des concepts aussi neutres que possible, évoquant le moins possible des mécanismes de droit interne. On peut signaler à ce sujet la terminologie utilisée dans les conventions de l'Organisation des Nations unies, dont les six langues officielles sont : l'anglais, l'arabe, le chinois, l'espagnol, le français et le russe, par exemple la Convention de Vienne (1980) sur les contrats de vente internationale de marchandises. Il est utile aussi de définir les termes susceptibles d'être ambigus.

Le terme français *jurisprudence* traduit en roumain avec *jurisprudență* et désignant « l'ensemble des décisions de justice qui précisent ou complètent les lois et les règlements » (lat. *jurisdictio* « dire le droit ») se traduit en anglais avec *case law* « decisions of the Court ». Le terme anglais *jurisprudence* a le sens de « philosophie du droit ».

Des termes comme *force majeure* « situation extérieure, imprévisible et inévitable, qui excuse quelqu'un de ne pas remplir ses obligations », *offre* « proposition faite en vue de conclure un

⁷ *Ibid.*, p. 181 et 166 pour la classification des contrats dans le droit des affaires internationales. Le terme *synallagmatique* est l'équivalent savant de *bilatéral* (du grec ancien). *Onéreux* (> lat. *Onerosus, onus, oneris* charge, poids") est l'antonyme de *gratuit*, ayant le sens de « qui appelle la contrepartie, qui comporte une charge », il y a donc des *contrats à titre onéreux*, tout contrat synallagmatique, comme par exemple les contrats de vente, de bail, etc. et *contrats à titre gratuit*, par exemple : le prêt, la donation, etc. – voir aussi P. LERAT, J.-L. SOURIOUX, *Dictionnaire juridique. Terminologie du contrat avec des équivalents en anglais et en allemand*, Conseil international de la langue française, Paris, 1994, pp. 57-60.



contrat », *bonne foi* « fait d'exécuter un contrat, en croyant le respecter » appartenant au domaine des contrats, n'ont pas exactement la même signification en français qu'en anglais⁸. Traduit par *forță majoră, ofertă, bună credință*, ces termes ont gardé en roumain les sens exactes du français. Ainsi, le terme *bonne foi* est employé dans les versions françaises des *Principes d'Unidroit relatifs aux contrats du commerce international* (1994, art. 1.7) et des *Principes du droit européen du contrat* (1994, art. 1.106), de même les versions anglaises emploient l'expression de *good faith and fair dealing*, qui est l'équivalent de la *bonne foi* dans les droits de *common law* ; les versions allemande et italienne utilisent le terme *Treu und Glauben* et le terme *buona fede*, qui sont en droit allemand et un droit italien les concepts équivalent à ceux de *bonne foi* et de *good faith and fair dealing*. Dans la version espagnole, la traduction littérale de l'expression anglaise est utilisée : *buena fe y lealtad negocial*, bien que l'emploi du terme *buena fe* soit courant dans les textes de droit espagnol.

Concernant l'expression *force majeure*, elle est employée dans les textes de la *Convention de Vienne* (1980, art. 79.1) et des *Principes d'Unidroit* (1994, art. 7.1.7), avec les traductions all. *Höhere Gewalt*, esp. *fuerza mayor*, it. *forza maggiore*, tandis que le texte des *Principes du droit européen du contrat* (1994, art. 3.108) utilise, avec le même sens, l'expression *exonération résultant d'un empêchement* (angl. *excuse due to an impediment*).

Le concept d'*offre* ne désigne pas la même chose dans tous les droits nationaux. Ainsi, en droit français une proposition faite à des personnes indéterminées (exposition de marchandises dans une vitrine, annonce dans un journal, etc.) représente en principe une *offre*. En droit anglais ou en droit allemand, elle constitue une invitation à faire une offre : *Invitation to treat, Aufforderung zur Offerte*, cf. au lat. *Invitatio ad offerendum*. La définition commune proposée par les *Principes d'Unidroit* (1994, art. 2.2) et la *Convention de Vienne* (art. 14.1) prévoit que « une proposition de conclure un contrat constitue une offre si elle est suffisamment

⁸ Voir les observations faites par S. CHATILLON, *Droit et langue*, pp. 692-697.



précise et si elle indique la volonté de son auteur d'être lié en cas d'acceptation ». En même temps, la *Convention de Vienne* (1980, art. 14.1) précise que l'offre est en principe adressée à une ou plusieurs déterminées.

Actuellement, il y a pour de nombreuses difficultés concernant la traduction et l'adaptation des termes du droit communautaire, difficultés dues au fait que ces termes désignent des concepts nouveaux pour la société roumaine. Le terme *acquis communautaire*⁹ même n'est pas traduit en roumain, il est employé en français ou des fois sous la forme *acquis comunitar*. *Acquis* (vb. *acquérir* „a dobândi”) n'est pas traduit en roumain. En espagnol et italien *acquis comunitario* a été remplacé par *acervo comunitario*.

Parmi d'autres termes, traduits et adaptés en roumain par la voie de l'emprunt ou du calque nous signalons : roum. *angrosist* (< fr. *grossiste*) „intermédiaire de la chaîne de distribution qui achète le produit en grande quantité au producteur et le revend en plus petites quantités aux distributeurs ou aux détaillants”, roum. *detailist* (< fr. *distributeur*) « entreprise située au bout de la chaîne de distribution, qui peut normalement acheter un produit à un grossiste afin de le

⁹ L'acquis communautaire correspond au socle commun de droits et d'obligations qui lie l'ensemble des États membres au titre de l'Union européenne. Il est en évolution constante et comprend: la teneur, les principes et les objectifs politiques des traités ; la législation adoptée en application des traités et la jurisprudence de la Cour de justice ; les déclarations et les résolutions adoptées dans le cadre de l'Union ; les actes relevant de la politique étrangère et de sécurité commune ; les actes convenus dans le cadre de la justice et des affaires intérieures ; les accords internationaux conclus par la Communauté et ceux conclus par les États membres entre eux dans le domaine des activités de l'Union. Outre le droit communautaire proprement dit, l'acquis communautaire est donc constitué de tous les actes adoptés au sein des deuxième et troisième piliers de l'Union, ainsi que des objectifs communs fixés par les traités. L'Union s'est donnée pour objectif de maintenir intégralement l'acquis communautaire et de le développer. Les pays candidats doivent accepter cet acquis communautaire avant d'adhérer à l'Union. Les dérogations à l'acquis sont exceptionnelles et de portée limitée. Pour intégrer l'Union, les pays candidats se trouvent dans l'obligation de transposer l'acquis dans leurs législations nationales et de l'appliquer dès leur adhésion effective. Voir : <http://europa.eu.int/scadplus/leg/en/cig/g4000a>.



vendre au consommateur final »; quelques termes de cette catégorie proviennent de l'anglais, mais par rapport à ceux provenant du français, leur nombre est assez limité : roum. *plata de penalități periodice* (< angl. *periodic penalty payment*, trad. en fr. *astreinte*), roum. *piața relevantă* (< angl. *relevant market*, trad. en fr. *marché en cause*), parfois mêmes des anglicismes, comme : roum. *how-know* (< angl. *how-know*, trad. en fr. *savoir-faire*) « connaissances précises détenues par une personne physique ou une entreprise sur un produit ou procédé de fabrication, souvent obtenues par des travaux de recherche et de développement importants et coûteux »¹⁰.

Concernant la traduction juridique du français au roumain et vice-versa, vu la compatibilité des deux systèmes juridiques, ainsi que la forte influence française sur la pensée et la terminologie juridiques roumaines, il y a une correspondance des concepts et notions juridiques. Les actes juridiques de l'Union européenne sont établis en plusieurs langues et le traducteur a la possibilité de s'appuyer sur plusieurs versions. Dans la majorité des cas, pour la traduction et en même temps de l'adoption de la législation européenne, les juristes et les traducteurs roumains recourent aux textes rédigés en français.

¹⁰ Ces termes appartiennent au domaine du droit de la concurrence – Voir *Glossaire des termes employés dans la politique de concurrence de l'Union européenne* : <http://www.consiliulconcurenței.ro/pdf/GLOSARUETABEL.pdf>.



Bibliographie

BUSUIOC, Ileana, „Dinamica terminologiei acquis-ului comunitar în limba română”, in vol. *Dinamica limbii române contemporane* (dir. Gabriela PANA-DINDELEGAN), Editura Universității din București, 2004.

CORNU, Gérard, *Linguistique juridique*, Montchrestien, Paris, 1990.

CORNU, Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, Association Henri Capitant, Quadrige/PUF, Paris, 6-ème édition [1987, première édition].

CHATILLON, Stéphane, *Droit et langue*, in « R. I. D. C. », 3-2002, pp. 687-715.

CHATILLON, *Droit des affaires internationale*, Éditions Vuibert, Paris, 1999, 2e édition.

***, *Dictionnaire juridique / Law Dictionary français-anglais / English-French*, Dalloz et Chambers Harrap Publishers Ltd, 2004.

GÉMAR, Jean-Claude, « La traduction juridique et son enseignement », *Meta*, vol. 24, no 1, mars, 1979, pp. 35-63.

GÉMAR, Jean-Claude, *La traduction juridique ou le double défi : droit et (ou) langue ?*, "Proceedings: 1st International Conference on Specialized Translation", Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Museu de la Ciència de la Fundació « La Caixa », Barcelone, 2000, pp. 22-28.

GÉMAR, Jean-Claude, « Le langage du droit au risque de la traduction. De l'universel et du particulier », *Français juridique et*



science du droit, Bruxelles, Bruylant, 1995, pp. 123-154, textes présentés sous la direction de G. SNOW et J. VANDERLINDEN).

GUILLIEN, Raymond, VINCENT, Jean, (dir.), *Lexique des termes juridiques*, Dalloz, Paris, 14-ème édition [1970 la première édition].

HANGA, Vladimir, *Mic dicționar juridic*, ediția a II-a, Editura Lumina Lex, București, 2005.

KITAMURA, Ichiro, *La traduction juridique : Un point de vue japonais*, « Les Cahiers de Droit », Québec, vol. 28, no 4, décembre, 1987, pp.

LA TRADUCTION JURIDIQUE : Histoire, théorie(s) et pratique, Actes du Colloque international organisé par l'École de traduction et interprétation de l'Université de Genève et l'Association suisse des traducteurs, terminologues et interprètes, février 2000, à l'Université de Genève : <http://www.tradulex.org/Actes2000/sommaire.htm>.

LERAT, Pierre, SOURIOUX, Jean-Louis, *Dictionnaire juridique. Terminologie du contrat avec des équivalents en anglais et en allemand*, Conseil international de la langue française, Paris, 1994.

LERAT, Pierre, SOURIOUX, Jean-Louis, *Le langage du droit*, PUF, Paris, 1975.

SELESKOVITSCH, Danica, LEDERER, Mariane, *Interpréter pour traduire*, Didier Érudition, Paris, 1984.

SPARER, Michel, *Peut-on faire de la traduction juridique Comment doit-on l'enseigner ?*, in « Meta », XLVII, 2, 2002, pp. 266-278.

Sites Internet :

<http://europa.eu.int/scadplus/leg/en/cig/g4000a>.

<http://www.consiliulconcurrentei.ro/pdf/GLOSARUETABEL.pdf>.

<http://www.tradulex.org/Actes2000/sommaire.htm>.



***LA TRANSFORMATION TELEVISUELLE :
MAUPASSANT VU PAR SANTELLI***

Florence HENON

IUT de Chartres

Université d'Orléans

Laboratoire GREC/O, Université Bordeaux 3

Présidente d'honneur de l'Association
des Enseignants de Communication en IUT (AECIUT).

De nombreuses études ont été consacrées au problème de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma, voire à la télévision. La transformation qu'elle réalise et les principes de fonctionnement auxquels elle fait appel, n'ont pas été énormément étudiés. En général, on se contente de comparer les structures narratives en mettant en exergue les changements que le réalisateur effectue par rapport au texte littéraire. Mais de telles analyses sont réductrices et insuffisantes. Pour éviter cette erreur, j'ai abordé l'adaptation d'un point de vue sémiotique et pragmatique. Il nous permettra de tenir compte à la fois de la singularité des textes et des différences structurelles. La transformation cinématographique et/ou télévisuelle est le passage d'une structuration de contenus verbaux en une structuration de contenus audiovisuels. L'analyse sémiotique comparée semble adéquate et je lui ai ajouté la dimension pragmatique qui, elle, considère les textes télévisuels devenus émissions dans leur contexte de production et de diffusion. Je ne retiens que ce qui sert à rendre compte des opérations de transformation.

De plus, j'analyse le passage d'un corpus de nouvelles littéraires (l'ensemble maupassantien) à un corpus ou à une collection de treize téléfilms (l'ensemble santellien) et l'insertion télévisuelle du premier ensemble dans les logiques de programmation du média. Je décris les deux corpus et je construis les relations qu'ils entretiennent entre eux.



Avec la sémiotique, je traite le double niveau des structures de surface et des structures profondes, l'étude des phénomènes de l'énonciation,

la description des univers de fiction des deux créateurs, leur vision de monde puis j'appréhende les dimensions esthétique et contextuelle chez Maupassant et Santelli (RetD). Différents problèmes se sont posés. Le choix du terme : adaptation, transformation ou transsubstantiation ? L'intertextualité et l'hypertextualité dans le passage d'une vision de monde à une autre vision de monde ; la parenté formelle entre les textes littéraires et les téléfilms et enfin la question du genre. J'ai adopté les problèmes suivants :

Les médias différents.

Trois périodes dans la diffusion télévisuelle des téléfilms (1972-86-89).

L'importance de l'adjonction dans l'ensemble des téléfilms.

La présence d'une autre construction, d'un système différent. Le passage d'un système à un autre système avec l'image de Maupassant proposée par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut.

1.1 Du livre au téléfilm :

Mon choix d'étudier les adaptations des nouvelles de Maupassant par Santelli, Tréfouël, Baslé et Dhénaut s'explique non seulement par le média, la télévision mais aussi par l'intérêt qu'une telle entreprise présente : un auteur littéraire est considéré par quatre téléastes. En ce sens, il ne s'agit pas d'une transformation simple, c'est-à-dire de la transformation d'un seul texte qui aboutirait à un seul téléfilm. Dans mon travail, un seul téléfilm renvoie ou peut renvoyer à plusieurs nouvelles de manière plus ou moins importante. C'est cet aspect de la transformation télévisuelle qui m'a attirée, plus que les seules opérations de la transformation télévisuelle.

Analyser le passage d'un corpus de nouvelles littéraires à un corpus ou à une collection de téléfilms, il s'agit de rendre compte de deux réalités : la transformation audio-visuelle (l'ensemble santellien) d'un corpus littéraire (l'ensemble maupassantien) et l'insertion télévisuelle



du premier ensemble dans les logiques de programmation du média. Pour parler des transformations audiovisuelles opérées par le téléaste, à chaque fois et au préalable, j'ai étudié les nouvelles littéraires. A chaque fois que Claude Santelli parlait de ses téléfilms et de Maupassant, il mettait en avant sa fidélité vis-à-vis de l'auteur.

Or, on sait très bien que l'affirmation de fidélité dans le passage d'une vision de monde à une autre reste un faux problème. Sans remettre en cause la totalité des déclarations de Santelli, seule, l'analyse rigoureuse des deux corpus permet de retisser les fils de la transformation santellienne.

Entre le 26 mars 1881 et le 15 mars 1889, Maupassant publie dans les journaux ses nouvelles. Celles qui m'ont intéressée ont vu le jour pendant cette période. De 1972 à 76, le téléaste Claude Santelli présente aux téléspectateurs français son auteur fétiche, Guy de Maupassant. Il réalise six films et nous fait découvrir six admirables portraits de femme. Dix ans plus tard, en 1986, le téléaste devient directeur de la collection L'Ami Maupassant. Il adapte quatre nouvelles, en réalise trois et confie la mise en scène des trois autres à Jacques Tréfouël, assistant de Santelli au cours de la première série, Hervé Baslé et Alain Dhénaut. L'accueil est à nouveau formidable de la part des téléspectateurs et des professionnels. Il existe un dialogue à distance entre ces deux créateurs, Guy de Maupassant et Claude Santelli, relation qui s'inscrit dans une confrontation de visions de monde.

« Je crois avoir commencé à l'approcher un peu, à le percer, à l'aimer vraiment, quand j'ai découvert son pays : ce plateau cauchois qui s'étend de la Seine aux falaises de la Manche, de la rivière des canotiers aux grandes plages de galets mélancoliques. Entre les deux, un pays rude, battu des vents (...). Il y a là tout le trésor riche et douloureux où l'auteur a puisé la matière de ses quatre cents contes »1.

« Je l'ai découvert de façon charnelle. J'ai retrouvé les paysans, les femmes, les champs, les châteaux qui l'avaient inspiré »2.



Il existe indéniablement une parenté entre le travail de Santelli (R et D) et celui de Maupassant. On rencontre la même brièveté, textes et téléfilms sont des œuvres courtes.

Avec Maupassant, le texte écrit se présente en une ou plusieurs page (s) comme un livre-objet que le lecteur peut manier comme il veut. Il a donc la possibilité de le lire, puis de le poser et de le reprendre quand il le désire. Le temps et le rythme lui appartiennent totalement

même si l'écrivain impose à son récit un rythme et une chronologie interne. La lecture du texte écrit confronte trois séries temporelles : le temps diégétique c'est-à-dire celui de l'histoire racontée, le temps de l'ordre narratif qui épouse ou bouscule le premier temps de la vitesse de lecture qui module l'ensemble. De plus, le récit écrit permet le retour en arrière, le bond en avant ou la lecture en diagonale. Il peut encore se lire en des lieux divers. Le récit écrit s'insère dans un espace variable, celui de la page (pour le quotidien ou le magazine) et celui du livre. La narration est souvent découpée en parties (L'héritage comporte huit parties) voire en sous-parties simplement numérotées. Les chapitres tranchent dans la continuité narrative et, à l'intérieur de ceux-ci, il y a aussi une répartition du texte en paragraphes avec des passages compacts ou aérés. De plus, d'autres éléments viennent intégrer l'espace du récit en livre, c'est-à-dire la préface, la post-face, l'avant-propos, l'avertissement, les notes, la bibliographie etc... qui composent le paratexte. Si le livre ne donne que du langage, le téléfilm fait appel à des images mouvantes, à du langage écrit, à des bruits, à des musiques et à des paroles. Il sollicite différentes facultés de perception chez le spectateur. De plus, il se déroule sous les yeux du spectateur en un temps dont ce dernier n'est pas maître, qu'il ne peut ni avancer ni reculer. L'influence de la littérature sur le cinéma entraîne la reproduction de certains traits caractéristiques du récit écrit. De nombreux films et téléfilms proposent aussi bien la division en parties ou en chapitres : le film à épisodes, celui scindé en deux parties ou encore celui découpé en chapitres en référence au cinéma muet, au théâtre ou à la littérature. Voir un film ou un téléfilm nécessite une démarche différente. En



effet, cela signifie percevoir de la langue écrite (le générique, les intertitres, les fragments de journaux, de lettres...), de la langue parlée (les dialogues), des signes gestuels, des images (le décor, l'aspect physique des personnages, les gros plans, les plans d'ensemble, les mouvements des personnages, des caméras, le montage...) et des sons (les bruits et les musiques). Toutes ces perceptions se font simultanément. Quand nous analysons un téléfilm nous constatons qu'il existe des codes spécifiquement télévisuels et d'autres non spécifiquement télévisuels : la musique du générique, les textes écrits, les paroles dans leur contenu, les mimiques et les gestes des acteurs

que nous pouvons retrouver dans la vie quotidienne, les vêtements comme signes sociaux, les bruits divers, les rôles de chaque personnage, les thèmes de la narration. Décrire un récit filmique, téléfilmique, c'est donc actualiser ces différents éléments en codes, conventions, pratiques plus ou moins traditionnelles.

Selon Barthes, le texte se présente comme une pratique signifiante, une productivité et un intertexte. Le sujet, l'Autre et le contexte social interviennent alors dans l'étude de la signification. Le texte travaille la langue, c'est pourquoi le signifiant est important. L'intertexte révèle la portée de la culture antérieure et environnante. Selon Linda Coremans : « *le texte se définit comme un appareil produisant du sens à travers une organisation sémiotique cohérente qui s'intègre à un cadre communicationnel, ou comme un objet dynamique qui n'acquiert sa forme définitive que dans les relations qui s'établissent entre les interlocuteurs, comme le résultat d'un travail sur des textes antérieurs ou existant autour de lui* »(6). L'analyse d'un texte doit donc tenir compte de son intertextualité, car le texte comporte toujours des codes, des frames, des scénaris (7) qui circulent à l'intérieur d'une communauté donnée à un moment déterminé de l'histoire et qui sont réorganisés à chaque texte nouveau. Par ailleurs, nous devons nous intéresser aussi au texte en tant qu'objet dynamique dont la structure sémiotique n'est jamais définie une fois pour toutes. Le texte a une certaine cohérence sémantique qui se caractérise par une cohésion et une évolution. Les structures narratives sont un



facteur de cohérence important car un texte suit une trame qui permet au lecteur de formuler une suite logique d'actions selon des codes. Ceux-ci épousent un ordre logique et temporel qui entraîne des contraintes. Dans un film ou un téléfilm, la narration se situe à plusieurs niveaux. L'histoire se raconte à travers des images, des paroles et de la musique. En revanche, un roman se déroule sur un seul niveau, celui de la chaîne verbale. Un récit propose forcément les actions et les événements les uns après les autres. Un film ou un téléfilm peut présenter des actions simultanées à l'intérieur d'un plan. La cohérence textuelle se fait aussi de l'identification des parcours sémantiques ou des isotopies. Notre corpus, maupassantien et santellien regroupe trois isotopies :

L'isotopie sentimentale.

L'isotopie sociale.

L'isotopie existentielle.

C'est ce qui clarifie la compréhension du message que propose le texte. La transformation télévisuelle d'un texte littéraire entraîne des différences et des ressemblances avec le texte d'origine car il est, entre autre, le résultat d'une interprétation personnelle de l'œuvre littéraire. Les différences se situent à certains niveaux et les ressemblances permettent un effet de reconnaissance du texte littéraire. Le texte télévisuel devient de ce fait, le lieu d'un procès où s'échange et où se produit du sens. La confrontation du texte transformé et du texte transformant se déroule en fonction des grands mécanismes sémiotiques. A partir d'une situation référentielle semblable, la transformation télévisuelle d'un texte littéraire réalise des changements où interviennent les contraintes paramétriques, contextuelles et/ou intertextuelles. Par rapport au texte littéraire, la transformation télévisuelle offre des différences, liées à la matérialité spécifique de chaque film.

1.2 Les problèmes posés et les difficultés :

Souvent le problème de la transformation a été posé dans une perspective de hiérarchie au profit du texte littéraire. Trahison,



fidélité, ressemblance sont alors les maîtres mots. La transformation se définit par le passage dans un système à cinq matières : deux matières visuelles (images, inscriptions visuelles) et trois matières sonores (voix, bruits, musique). Ces matières entrent dans des combinaisons multiples et complexes selon un double parcours horizontal/vertical, ce dernier combinant lui-même images et sons. Le terme de transformation me paraît dans ce cas le plus qualifié, cependant transsubstantiation aurait pu être utilisé. La transformation télévisuelle pose deux problèmes : l'intertextualité (relation de citations) et l'hypertextualité (relation de dérivation). Pour répondre à cela, j'ai analysé la transformation entre récits écrits et récits télévisuels à l'aide d'outils et de méthodes issus principalement de la sémiologie et de la narratologie.

Des questions de format et de classification générique se posent. Il y a une parenté formelle entre les textes littéraires et les téléfilms : il s'agit d'écrits courts (entre trois et cinq pages), de recueils de nouvelles brèves et de téléfilms courts, d'une collection de téléfilms rapides (60 mns). La nouvelle représente une excellente base de récit télévisuel car elle concentre le maximum d'émotions et de temps. A propos de la question de genre, il faut mentionner rapidement les problèmes attachés à la distribution entre genres littéraires et genres télévisuels. Depuis trois siècles voire depuis Aristote, la question pour savoir ce qu'est un genre littéraire est étroitement liée « qu'est-ce que la littérature, voire la poésie avant le XVIII^{ème} siècle ? ». Au XVIII^{ème} siècle, un conte est un récit plaisant, fictif ou merveilleux. Au XIX^{ème} siècle, chez Flaubert et Maupassant, le conte alterne avec nouvelle et définit un récit bref. Le feuilleton, la série de téléfilms et la collection sont des genres télévisuels fictionnels. « *La mise en série est une opération de développement diégétique par de nombreux possibles autour d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant. Dans le premier cas, cela donne Maigret, Colombo, Kojak, Starsky et Hutch, Baretta, Zorro ou Rintintin, des personnages qui ne vieillissent pas. Dans le second, L'Ami*



*Maupassant, Suspicion, Médecins des hommes, ou la série de documentaires Les grands fleuves, des ensembles qui reposent sur une perspective globale. (...) Quel que soit le nombre de ses numéros, la série compose un ensemble de mondes possibles fondés chacun sur un programme narratif de base et reliés entre eux par des stratégies de variation. (...) Affectant toutes les formes d'art, la sérialité repose sur un certain mode de fonctionnement symbolique »*³. La série, comme le feuilleton a des invariants au niveau taxinomique (registre, genre), sémantique (axiologique), spatial (schéma), temporel (trame), narratif (matrice, macrostructure), discursif (figures, thèmes et motifs). Il peut y avoir quelques variantes car la série est un système d'éléments fondé sur la logique de la déclinaison, qui relève de la typologie et de l'anthologie. Les collections sont souples et sécables (selon l'actualité, la grille des programmes peut interrompre la collection). « *Les séries sont des œuvres de fiction construites à partir d'une situation donnée et de quelques personnages pivots, immuables, autour desquels évoluent un certain nombre de personnages*

*secondaires auxquels il appartient de donner l'impression que le nouvel épisode diffère du précédent, alors que le schéma narratif est le même. Une série nous donne l'impression de découvrir une histoire nouvelle (en fait toujours la même), alors que tout le plaisir vient précisément de la fidélité à un procédé narratif. La série, en ce sens, répond au désir des enfants d'entendre toujours la même histoire, à notre besoin d'être rassuré par le retour de l'identique, très superficiellement modifié »*⁴. La saga est une série déguisée car même s'il s'agit de l'histoire d'une famille, même si les personnages vieillissent, l'histoire se répète et tous les membres de la famille vivent les mêmes épreuves (lutte pour le pouvoir, argent, amour, haine, adultère, vie, mort ...). Le genre du téléfilm est atypique, paradoxal car il hésite entre la culture éditoriale, qui régit le livre ou le film et la culture de flot, qui gouverne la télévision. La première le rapproche de l'œuvre unique et la seconde, de la déclinaison sérielle. L'Ami Maupassant, produit par « Hamster production » et l'ensemble des téléfilms santelliens correspondent à une collection.



Aborder des médias différents, passer d'un texte littéraire écrit par un seul auteur à un ensemble de téléfilms réalisé par plusieurs téléastes qui ont connu aussi bien des relations de synergie que parfois des désaccords voire des contradictions. Ainsi, Claude Santelli et Hervé Baslé n'ont pas eu la même approche de la nouvelle Aux Champs que le dernier a réalisé seul. Il existe trois périodes dans la diffusion télévisuelle des téléfilms. 1972, 1986 et 1989. Ces dates correspondent à des changements dans le monde de l'audiovisuel. La programmation de la collection L'Ami Maupassant a nécessité une programmation longue dans le temps car elle regroupe plusieurs téléfilms. Pour l'ensemble des téléfilms, les téléastes ont systématiquement fait appel à l'adjonction. Au fil des transformations, les téléastes construisent quelque chose de différent parce qu'ils passent de l'écrit à la télévision et aussi ils désirent que ce soit différent. Claude Santelli affirme que malgré ces adjonctions, il reste fidèle en profondeur à l'univers imaginaire de Maupassant. Dire qu'on a simplement ajouté des noms, des personnages, des lieux ou déclarer qu'il a transporté dans le pays de Cau des nouvelles qui se déroulaient sur la côte d'Azur ou en Auvergne, tout cela pour rester

fidèle à Maupassant : est-ce crédible ? Claude Santelli est sans doute fidèle à Maupassant en fonction de l'idée qu'il se fait de cet auteur. Il se veut fidèle tout en reformulant le monde de Maupassant à travers une quête de cohérence idéale. C'est ainsi qu'il réduit spatialement l'œuvre maupassantienne dans le pays de Cau. Cette réduction à un noyau, à une cohérence peut se qualifier de nucléaire. Mieux vaut considérer que nous sommes en réalité, en présence d'une autre construction et peut-être d'un système différent. Et si ressemblance il y a, il nous faudra sans doute la chercher jusqu'au niveau des structures profondes, ce niveau figural profond, et interroger jusqu'à la forme de l'expression (la lumière, la composition). Nul doute que les réalisateurs ont essayé de construire quelque chose qui soit de l'ordre de l'écriture et ont voulu systématiquement une transformation guidée par des principes qui fassent quelque peu système. La problématique fondamentale qui nous intéresse est celle de la



transformation télévisuelle spécifique à Santelli car cette transformation ne passe pas d'un texte à un autre texte mais d'un ensemble de nouvelles qui n'appartiennent pas au même recueil, d'un ensemble construit, à un autre ensemble construit composé selon un certain nombre de principes que nous pouvons appeler systématiques. L'image de Maupassant que nous proposent Santelli, et les autres téléastes Tréfouël, Baslé et Dhénaut passe d'un système à un autre système. J'ai expliqué ce que signifie en profondeur ce système, pensé selon une certaine logique.

1.3 Spécificité de la réception télévisuelle :

L'adaptation ou la transsubstantiation télévisuelle apporte des différences, qui tiennent à la taille de l'image télévisée (le petit écran), à la profondeur relative de cette image, sa luminosité aussi bien qu'à l'insertion dans une programmation. La télévision se nomme communément « le petit écran » en comparaison avec le cinéma « le grand écran », cela entraîne pour l'image télévisée des changements. En effet, à l'inverse de l'image cinématographique, l'image télévisée rassemble tout dans le centre de l'image. Donc, en réalisant son téléfilm, le téléaste est obligé d'en tenir compte. Les dimensions restreintes de la télévision ne se gèrent pas comme celles du grand écran. De même, la profondeur très relative de l'image entraîne

davantage de gros plans plutôt que des plans d'ensemble. Les plans larges passent peut-être moins bien à la télévision qu'au cinéma. Le traitement de la lumière diffère du cinéma à la télévision car les lumières sombres passent très difficilement au petit écran. Ces différences sont très importantes car elles modifient l'approche d'un réalisateur qui en tient obligatoirement compte. La situation de la télévision diffère de celle du cinéma. En effet, le téléspectateur se trouve dans une tout autre atmosphère face au petit écran. Il est chez lui, dans son univers domestique et familial. Plus de grande salle obscure à partager avec des inconnus, les yeux rivés sur l'écran géant, mais une pièce meublée que le téléspectateur connaît bien et qui remplit d'autres fonctions (cuisine, salon, chambre à coucher). L'écran est réduit et il présente plusieurs chaînes que le téléspectateur



que le téléspectateur choisit librement. Il a d'ailleurs la possibilité et la liberté d'éteindre sa télévision quand bon lui semble. Rien ne lui est imposé. Il peut même avoir une autre activité en regardant le petit écran (manger, feuilleter un magazine, repasser etc...). Beaucoup d'émissions ou de téléfilms sont coupées par des spots publicitaires qui ont un rôle à jouer face aux téléspectateurs (les influencer pour qu'ils consomment). Cependant, le téléspectateur peut zapper ou ne pas regarder ces publicités et revenir après leur passage. Les conditions de réception du téléspectateur changent totalement de celles du spectateur et cette différence est importante. De plus, la taille de l'image varie considérablement par rapport à celle du cinéma. L'écran est réduit et réducteur. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas avoir les mêmes plans qu'au cinéma. La lumière passe différemment à la télévision et les images très sombres des scènes nocturnes sont rendues difficilement au petit écran. La grille télévisuelle joue aussi un rôle avec les horaires de diffusion. Tous les téléfilms de notre corpus sont passés à une heure de grande écoute c'est-à-dire le soir après le journal de vingt heures.

Histoire vraie, le 05/05/1972, 20h35, Chaîne 1.

Histoire d'une fille de ferme, le 16/06/1973, 20h35, Chaîne 1.

Le port, le 21/11/1973, 20h35, Chaîne 1.

Madame Baptiste, le 29/03/1974, 20h35, Chaîne 1.

Le père Amable, le 22/11/1975, 20h35, A2.

Première neige, le 17/04/1976, 20H35, A2.

L'enfant, le 08/04/1986, 20h40, TF1.

Hautot père et fils, le 16/04/1986, 20h40, TF1.

Berthe, le 23/04/1986, 20h40, TF1.

Aux champs, le 07/05/1986, 20h40, TF1.

L'héritage, le 14/05/1986, 20h40, TF1.

La petite Roque, le 21/05/1986, 20h40, TF1.

Mademoiselle Fifi, le 15/12/1989, 20h40, TF1.

1.4 De la paléo à la néo télévision :



Nous avons vu que le corpus santellien a été réalisé et diffusé à différents moments, en 1972, en 1986 puis en 1989. Ces trois dates sont importantes car l'institution télévisuelle a évolué et changé au cours de ces trois périodes. En effet, en reprenant l'expression de Casetti, Odin et Umberto Eco, 1972 concerne « *la paléo-télévision* » et 1986-89, « *la néo-télévision* » (7). La paléo-télévision s'appuie sur un projet d'éducation culturelle et populaire qui peut se comparer à un contrat pédagogique dans lequel les téléspectateurs sont des élèves. Trois traits caractérisent cette télévision :

Transmission des savoirs.

Communication vectorisée c'est-à-dire dirigiste avec son destinataire.

Séparation et hiérarchisation des rôles.

Chaque émission fonctionne selon un contrat de communication spécifique. Les émissions sont réparties par genres et par ciblage de public particulier. Le téléaste Claude Santelli se situe dans la paléo-télévision car il désire aussi informer, éduquer et distraire. « *La chose la plus accomplie que j'ai pu faire, c'est l'adaptation de plusieurs nouvelles de Maupassant. Je ne crois pas que les Maupassant, tels que je les ai conçus, avec une priorité de l'acteur, avec un minimum de dialogues, parce que je voulais sortir d'un décalque littéraire des œuvres, avec une plongée dans les décors réels les plus concrets possibles, auraient pu être différents au cinéma. (...) Parce que c'est le service public ; Parce qu'il y a une tradition. Jamais personne ne m'a discuté un acteur, une réplique (...) La télévision c'est un outil, avant tout* »(8).

Le passage de la paléo-télévision à la néo-télévision ne s'est pas produit du jour au lendemain. L'année 1974 reflète une cassure car l'ORTF éclate en sept sociétés et la publicité, peu ressentie jusqu'alors, va jouer un rôle. La deuxième série de téléfilms sur Maupassant correspond à la néo-télévision qui rompt avec le modèle pédagogique de la paléo-télévision. Cette nouvelle ère introduit notamment le processus d'interactivité, la concurrence exacerbée par



l'audimat, la mixité du système télévisuel etc.... Les trois grands rôles sont :

Celui de mandant avec multiplication des programmes à la demande.

Celui du participant.

Celui d'évaluateur de la performance de l'invité.

Le téléspectateur a abandonné son statut d'élève pour celui d'acteur. Tout tourne, tout s'organise autour de lui. Cette nouvelle télévision se veut un espace de convivialité, une prolongation de la vie quotidienne. Elle désire entretenir une relation de proximité avec son public et elle passe du discours institutionnel à un discours individuel. On parle de temporalité quotidienne et l'espace est celui du quotidien. La grille des programmes n'a plus de moments privilégiés pour une émission particulière. Nous assistons à une dispersion des émissions qui sont rediffusées, sur certaines chaînes, plusieurs fois dans la même semaine. Les grands rendez-vous n'existent plus et les programmes se suivent sans solution de continuité. Nous avons donc un effet de flux. La néo-télévision vise tout public et invite ses téléspectateurs à vibrer au rythme des images et des sons.

1.5 Conditions de programmation :

La loi du 7 août 1974 entraîne obligatoirement une situation de concurrence surtout entre TF1, Antenne 2 et FR3. La programmation s'en ressent et change. La recherche d'harmonie n'est plus le propos majeur mais bien la concurrence. La télévision française fonctionne de manière dispersée et elle ne permet plus la cohérence d'ensemble. Chaque société a ses spécificités. Dans les années 1977, « *TF1 donne la part relative la plus grande aux journaux quotidiens, aux dramatiques et téléfilms, aux pièces de théâtre, aux variétés, aux*

émissions de jeunesse et, bien-sûr, aux émissions religieuses qui ne sont programmées que sur ce canal. Antenne 2 est celle des trois sociétés qui consacre le pourcentage de son temps le plus élevé aux émissions littéraires, aux feuilletons et séries, aux jeux et aux sports.



*FR3 a la part relative la plus importante consacrée à la catégorie divers de l'information, à l'information régionale. Cette société et aussi celle qui programme, proportionnellement, le plus d'émissions documentaires et artistiques et, bien-sûr, le plus de films » (9). Les téléfilms de notre corpus ont été diffusés par TF1 puis Antenne 2 pour le dernier de la collection, Mademoiselle Fifi. La dimension contextuelle et médiatique des téléfilms de Santelli met en évidence les conditions de production et de programmation, spécifiques à la télévision et l'accueil chaleureux du public. On peut lire dans les journaux «*onze semaines de bonheur pour mieux connaître Maupassant* », les pourcentages sont élevés (39,1%), la collection L'Ami Maupassant va de succès en succès, semaine après semaine. Une moyenne de dix millions de téléspectateurs prouve l'attention portée à ces téléfilms.*

1.6 D'une écriture à l'autre :

Le corpus transformé concerne des éléments de nouvelles et de romans de Maupassant, des références à des auteurs comme Flaubert, Hyusmans et des renvois au XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire un fait divers, une mode, la médecine de Charcot ... Le corpus transformant comprend d'autres nouvelles de Maupassant, des auteurs différents comme Dickens, Flaubert et Perrault, un peintre Degas, deux films Mariage, Le messager, et des références personnelles (le linge, Menton). La mise au point de ces deux corpus nous permet de constater une importante relation d'intertextualité. Grâce à l'analyse structurale et sémiotique, nous pouvons souligner le rôle énorme que joue la relation d'hypertextualité.

De Maupassant à Santelli R et D



Corpus-source Maupassant				Corpus-transformant Santelli R et D				
N°	Date	Recueil	Titre	N°	Dates	Reprise	Paratexte autorial	Interprétation
1	1881	<i><u>La maison Tellier</u></i>	<u>Histoire d'une fille de ferme</u>	2	1973-86	Importante	Flaubert : <u>Madame Bovary</u>	Maupassant : <u>Le remplaçant</u> Hyusmans : <u>Marthe, Histoire d'une fille</u>
2	1882	<i><u>Mademoiselle Fifi</u></i>	<u>Mademoiselle Fifi</u>	13	1989-92	Importante		Maupassant : <u>La folie, Le père Milon, Moiron et La peur.</u>
3	1882	<i><u>Contes du jour et de la nuit</u></i>	<u>Histoire vraie</u>	1	1972-86	Importante	Motif personnel : le linge, Degas.	
4	1882	<i><u>Clair de lune</u></i>	<u>L'enfant</u>	7	1986	Importante	Robert Altman : Le mariage	Maupassant : <u>une surprise, Ma femme.</u>
5	1882	<i><u>Contes de la bécasse</u></i>	<u>Aux champs</u>	10	1986	Importante		
6	1882	<i><u>Mademoiselle Fifi</u></i>	<u>Madame Baptiste</u>	4	1974-86-89	Importante	Motif personnel : le linge. Lewis Carroll : <u>Alice au pays des merveilles.</u> Joseph Losey : Le messenger.	Flaubert : <u>Madame Bovary.</u>



7	1883	<u>Le colporteur</u>	<u>Première neige</u>	6	1976-86	Importante	Motif personnel : Menton. Maupassant : <u>Lit 29.</u>	Maupassant <u>Une vie.</u>
8	1884	<u>Miss Harriet</u>	<u>L'héritage</u>	11	1986	Importante	Dickens : <u>Chrimas Carol</u>	Maupassant : <u>Mouche, L'âne et Une partie de campagne.</u>
9	1884	<u>Yvette</u>	<u>Berthe</u>	9	1986	Importante	Maupassant : <u>Châli</u>	Maupassant : <u>La chevelure</u>
10	1885	<u>La petite Roque</u>	<u>Le père Amable</u>	12	1986	Importante	Maupassant : <u>Les sabots</u>	
11	1886	<u>La petite Roque</u>	<u>Le père Amable</u>	5	1975-86	Importante		Maupassant : <u>La chevelure</u>
12	1889	<u>La main gauche</u>	<u>Hautot père et fils</u>	8	1986	Importante	Motif personnel : Le père	
13	1889	<u>La main gauche</u>	<u>Le port</u>	3	1973	Importante	Santelli : Le pays de Cau	

Corpus- source construit, transformé Maupassant	Corpus transformant Santelli R et D
1 <u>Histoire d'une fille de ferme</u> (1881, <u>La maison Tellier</u>). NS conservée.	1 <u>Histoire vraie</u> (1972 et 86). NS/Degas/motif personnel présent encore dans 4 et 5.
2 <u>Mademoiselle Fifi</u> (1882, <u>Mademoiselle Fifi</u>). NS conservée.	2 <u>Histoire d'une fille de ferme</u> (1973 et 86). NS/Flaubert (<u>Madame Bovary</u>)/ Maupassant (<u>Le remplaçant</u>)
3 <u>Histoire vraie</u> (1882, <u>Contes du jour et de la nuit</u>). NS Conservée.	3 <u>Le port</u> (1973). NS/ Santelli (pays de Cau).
4 <u>L'enfant</u> (1882, <u>Clair de lune</u>) NS conservée.	4 <u>Madame Baptiste</u> (1974, 86 et 89). NS/Flaubert (<u>Madame Bovary</u>)/ Lewis Carroll/ Film de Losey (<u>Le messager</u>).



5 <u>Aux champs</u> (1882, <u>Les contes de la bécasse</u>) NS conservée.	5 <u>Le père Amable</u> (1975 et 86). NS/ Int : Maupassant <u>La petite Roque</u> .
6 <u>Madame Baptiste</u> (1882, <u>Mademoiselle Fifi</u>) NS conservée	6 <u>Première neige</u> (1976-86). NS/ <u>Une vie</u> /motif personnel (Menton)/Maupassant <u>Lit 29</u> .
7 <u>Première neige</u> (1883, <u>Le colporteur</u>) NS conservée.	7 <u>L'enfant</u> (1986). NS/film d'Altmann (<u>Mariage</u>)/ Maupassant (<u>Une surprise, Ma femme</u>).
8 <u>L'héritage</u> (1884, <u>Miss Harriet</u>) NS conservée.	8 <u>Hautot père et fils</u> (1986). Tréfouël. NS/ motif personnel (père).
9 <u>Berthe</u> (1884, <u>Yvette</u>). NS conservée.	9 <u>Berthe</u> (1986) NS/ Maupassant (<u>Châli</u>).
10 <u>La petite Roque</u> (1885, <u>La petite Roque</u>). NS conservée.	10 <u>Aux champs</u> (1986) Baslé. NS
11 <u>Le père Amable</u> (1886, <u>La petite Roque</u>).	11 <u>L'héritage</u> (1986) Santelli et Dhénaut. NS/ Dickens (<u>Christmas Carol</u>)/ Maupassant (<u>Mouche, l'âne, Une partie de campagne</u>).
12 <u>Hautot père et fils</u> (1889, <u>La main gauche</u>). NS conservée.	12 <u>La petite Roque</u> (1896). NS/ Maupassant (<u>Les sabots</u>)
13 <u>Le port</u> (1889, <u>La main gauche</u>). NS conservée.	13 <u>Mademoiselle Fifi</u> (1989 et 92). NS/ Maupassant (<u>La folle, Le père Milon, Moiron, La peur</u>).

Il s'agit davantage d'une reconstruction à partir des nouvelles de Maupassant, donc d'une réécriture. La transformation entraîne inexorablement des changements, des expansions et une mise en système. Il est donc impossible de parler de fidélité mais nous pouvons, en revanche dire que nous sommes en présence d'une création d'écriture à part entière. En effet, la transformation santellienne relève d'une écriture et d'un style très personnels qui se retrouvent dans l'ensemble de la collection. Un travail complémentaire et en cours d'élaboration sur les transformations télévisuelles de Giono et de Colette, nous permettent déjà d'affirmer qu'il existe bel et bien un style santellien à part entière.



Bibliographie :

- (1) *Cinéma*, n° 348, le 28/04/1986.
- (2) TRA n° 2003, « *Chroniques de France* », le 09/06/1988.
- (3) N. Nel, «Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opéra, telenova : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *Cinémaction*, n° 57, 1990, P. 62-66.
- (4) J. Bourdon, Quaderni 4, « Proposition pour une sémiologie des genres audiovisuels », printemps 1988.
- (5) L. Coremans, *La transformation filmique*, collection Regards sur Image, Peter Lang, Bern, 1990, P. 21.
- (6) U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, P. 77-85.
- (7) Casetti et Odin, *Communications*, n°51, Seuil, 1990.
- (8) J. Beaulieu, *La télévision des réalisateurs*, La documentation française, INCA, Paris, 1984, P. 100.
- (9) M. Souchon, *Petit écran, grand public*, la documentation française, Paris, 1990, P. 147.



IV. Supports

*L'impact de la communication publicitaire
dans l'enseignement*

Stefanie Brandt

(Université de Nice Sophia-Antipolis (UNSA) au sein du CNRS
« Bases, Corpus et Langage »)

1 Pour commencer...

Certains disent qu'écrire de la publicité est un art aussi difficile qu'écrire un roman. Cela est vrai, car l'objectif premier du rédacteur de textes n'est pas de s'exprimer, mais d'informer et surtout de persuader quelqu'un, en l'occurrence le client. Voilà pourquoi l'action publicitaire est au cœur même du processus de communication : informer et persuader, c'est avant tout communiquer un message. Nous tenons à préciser que notre analyse est une approche synchronique de la publicité actuelle et n'approfondit donc pas la différence entre la réclame d'autrefois et la publicité d'aujourd'hui tout en admettant cette évolution. Par ailleurs, notre analyse ne cherche pas à démontrer un impact commercial ou des habitudes de consommation, mais seulement les images véhiculées par certaines publicités en particulier.

Dans un premier temps, le contexte ainsi que la démarche suivie pour l'élaboration de ce dossier seront exposés. Nous commencerons par aborder le rapport entre l'énonciation, la pragmatique et la communication publicitaire en mettant l'accent sur les différents niveaux de l'énonciation. Ensuite, nous essaierons d'éclaircir les éléments de cette communication argumentative en évoquant les fonctions du langage aussi bien au niveau linguistique qu'iconique. Enfin, du point de vue sémiologique, nous nous intéressons à la publicité en considérant l'objet d'étude comme un ensemble de signes dont nous décrirons le fonctionnement interne.



Dans un second temps, nous passerons en revue les éléments d'une campagne publicitaire afin d'en extraire leurs enjeux. Nos propos seront centrés sur l'analyse de la campagne publicitaire de *Gaz de France*, apparue durant l'année 2002, plus précisément sur un de leurs services proposés, intitulé *Prestige*. Nous allons comparer les différents médias¹ utilisés pour diffuser le message publicitaire, à savoir : la presse et l'affichage, la télévision et le cinéma, ainsi que l'Internet. Le langage publicitaire sera étudié comme un système cohérent, multiple et complexe dans lequel les différentes dimensions iconiques, verbales, sonores,... s'ajoutent l'une à l'autre ; elles sont en mouvement et en interaction constante et présentent non plus un simple mixage, mais plutôt une mixité afin de faire surgir un tout : le message publicitaire.

Enfin, notre analyse conduira à prendre en considération certains aspects particulièrement pertinents pour l'enseignement, tels l'utilisation de documents authentiques révélateurs des codes culturels et des diverses facettes de notre société, ainsi que l'utilisation de l'écrit et de l'image comme support ou illustration. L'étude de la publicité en tant que document authentique a pour objectif d'élaborer des stratégies d'apprentissage et d'orienter l'enseignement vers une perspective interculturelle en intégrant des approches interdisciplinaires qui permettent à l'étudiant d'appréhender le langage et les langues non seulement comme des codes mais aussi comme des objets culturels et sociaux.

1.1 ...un peu de théorie

En publicité, on se trouve face à une situation de communication - interaction très particulière. En premier lieu, un émetteur étant implicite prend la parole en payant pour chaque publicité. En second lieu, il s'agit d'une communication aléatoire, en ce qu'elle s'adresse à un récepteur qui ne l'attend pas et qui n'est pas toujours disposé à la

¹ Nous avons décidé de ne pas nous pencher sur la publicité radiophonique, car elle ne rentre pas dans le cadre de notre étude sémiologique de l'image.



recevoir. Ainsi, il faut interpellier instantanément ce dernier, autrement dit attirer son attention et susciter son intérêt pour qu'il lise le message ou pour qu'il ne change pas de chaîne. Pour aller plus loin, on pourrait dire que le message publicitaire s'inscrit dans le système d'énonciation, élaboré par Émile Benveniste² en tant que « l'appareil formel de la langue », que le locuteur s'approprie pour produire un énoncé - le message publicitaire. En se déclarant locuteur par des indices spécifiques et au moyen de procédés accessoires il implante l'autre en face de lui. Toute énonciation, explicite ou implicite, est une allocution, c'est-à-dire qu'elle postule un allocutaire, ce qui est bien le cas dans la publicité où le locuteur doit à travers des techniques plus ou moins reconnues élaborer un contact avec l'allocutaire. On parle de « discours » publicitaire, ce qui implique une structure linéaire. Si tout texte est un discours, au sens où il suppose un allocutaire, pour nous, le message publicitaire est un discours soumis à la structure pragmatique du discours qui y ajoute sa valeur d'acte de langage. Il s'agit d'une forme d'action sur autrui, et pas seulement d'une représentation du monde ; la problématique des actes de langage développée à partir des années 60 par des philosophes comme J.L. Austin ou J.R. Searle a montré que toute énonciation visant à modifier une situation a un caractère performatif. Ainsi, en nous appuyant sur la terminologie classique d'Austin d'un côté et celle de Ducrot de l'autre, nous parlerons de la *dimension* proprement *locutoire*³ du discours publicitaire, autrement dit l'action de produire un message. A cela s'ajoute que le discours publicitaire se compose de plusieurs constituants, le texte, l'image (et le son), entre lesquels il y a une interaction réciproque. Ensuite, nous parlerons de la *force illocutoire* du discours publicitaire qui se divise en deux actes, dont le premier a un caractère descriptif et informatif tandis que le deuxième se présente comme un acte directif généralement implicite. Une dernière dimension vient s'ajouter au discours publicitaire, l'*effet perlocutoire*⁴, c'est-à-dire le but visé qui n'est pas explicitement inscrit dans

² Emile Benveniste, 1974, "L'appareil formel de l'énonciation", in : *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard.

³ John Langshaw Austin, 1970, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr., Paris, Seuil.

⁴ Oswald Ducrot, 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.



l'énoncé, mais qui est en rapport direct avec la force de persuasion de la *dimension illocutoire* ; la description ou la définition du produit a l'intention de « faire croire » quelque chose à l'allocutaire et l'acte directif vise un « faire faire », plus précisément le « faire acheter ».

Le message du point de vue du manifeste publicitaire, ce qui veut dire le document dans sa matérialité même, recèle en lui-même l'image de la chaîne de communication que l'on pourrait schématiser en résumant les trois instances : l'émetteur réel (l'entreprise), le message supporté par le média et le récepteur réel, moi, le lecteur, le spectateur ou l'internaute. L'instance émettrice crée une énonciation illusoire pour dissimuler l'émission. Poursuivons, nous connaissons tous les expressions automatiques comme « Ne raccrochez pas », « Écoutez ». Ces procédés publicitaires visent essentiellement à accrocher, puis à retenir notre attention le temps que l'émetteur nous passe son message. Roman Jakobson⁵ appelle ce procès qui permet de s'assurer que le « courant passe » la *fonction phatique*. Cette fonction tend à regrouper tous les efforts faits par l'énonciateur pour établir et maintenir le contact avec l'énonciataire. Jakobson définit en tout six fonctions du langage en affirmant qu'elles ne s'excluent pas les unes les autres, mais que souvent elles se superposent. Trois d'entre elles sont du domaine de l'analogie, c'est-à-dire de la forme: expressive, conative et phatique. Les trois autres - référentielle, métalinguistique, poétique - sont du domaine du langage digital, c'est-à-dire du contenu. Le langage, avec ses différentes fonctions, va servir à construire un message orienté de manière à passer une information spécifique qui vise à entraîner un comportement prédéfini. Ce que Jakobson appelle la *fonction poétique* se trouve matérialisé dans la description du produit. Chaque fois que par des jeux de signifiants linguistiques ou visuels, des structures syntaxiques ou des mises en page, des rythmes ou des couleurs, une valeur ajoutée est donnée à un message il s'agit de la *fonction poétique*. La définition d'un objet de promotion est toujours impliquée dans un processus métaphorique. « La métaphore publicitaire est toujours définition, la définition publicitaire est

⁵ Roman Jakobson, 1973, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.



toujours métaphorique. »⁶ Une image publicitaire est construite pour créer l'illusion de l'analogon afin d'actualiser le message linguistique. Notons que le texte, avant même d'être un slogan, entretient plastiquement et psychologiquement une relation tout à fait particulière avec l'image: des mots comme les possessifs font de cet énoncé une énonciation, le « ici et maintenant » de la situation donnée iconiquement, car toute image est reçue au présent. Ces images discursives miment la communication ; le manifeste publicitaire va tout mettre en œuvre pour nous donner à croire qu'il n'est plus l'intermédiaire entre une firme et nous. Qu'il n'y ait plus cette distance entre l'émetteur et le récepteur matérialisée par l'existence de l'annonce même, qu'au contraire tout semble se passer dans l'instantanéité d'une communication transparente ; face à face sans écran, ni obstacle. Nous sommes dans le monde fictif de la relation en image, le mime de la *fonction conative*. Ainsi évanouis du monde de tous les jours, nous voici projetés dans l'espace du désir, un lieu utopique. La *fonction conative*, selon Jakobson, fait du récepteur (passif) un partenaire (actif) de communication, à l'origine lui-même de toute une rhétorique. Qu'il soit actif ou passif, acteur ou voyeur, le récepteur se voit convoqué sur le théâtre inexistant et pourtant régnant de la fiction. Des six fonctions du langage que Jakobson définit il nous reste à rajouter la *fonction référentielle* et la *fonction métalinguistique*. La première est une fonction purement informative; elle expose le contenu du message sans engager celui qui le donne ou celui qui le reçoit. La deuxième fonction consiste à utiliser un langage pour expliquer un autre langage, une terminologie particulière qu'il est nécessaire de traduire pour être compréhensible par des non-initiés. Dans tous les cas, l'argumentation publicitaire fonctionne de manière indirecte, influençant le récepteur par des moyens implicites. Ainsi J.M. Adam et M. Bonhomme⁷ proposent le terme de « dialogisme feint » pour caractériser le discours publicitaire qui correspond premièrement à un monologue dont l'émetteur est la firme parce que

⁶ Alain Bentolila, 1976, "Le chant du signe", in: *Communication et langages*, n°31, Paris.

⁷ Adam, Jean-Michel et Bonhomme, Marc, 1997, *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, fac. Linguistique, Paris, Nathan.



le récepteur n'a pratiquement aucune initiative ; mais il entremêle cet « être monologique » et un « paraître dialogique » parce que le récepteur est tributaire des manœuvres persuasives. Toute énonciation, même produite sans la présence d'un allocutaire, est en fait prise dans une interactivité constitutive ; elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son propre discours. Pourquoi ne pas parler d'un dialogisme entre l'image et le texte en les considérant comme deux énonciateurs présents dans le discours, des co-énonciateurs ?

1.2 La question du point de vue

Nos propos sont basés sur une comparaison de la publicité écrite, audiovisuelle et de la publicité en ligne, correspondant à cinq supports distincts : la presse et l'affichage d'une part, la télévision et le cinéma de l'autre et enfin, l'Internet. Pour la publicité écrite, nous parlerons de deux codes, le code iconique, celui de l'image fixe et le code linguistique, celui du texte. Cela nous amène au terme de la plurisémiotique qui parle des différents sens que peuvent contenir un texte et une image. Puis, au terme de l'intersémiotique, quand les deux fusionnent pour créer un sens - il y a là une fusion des deux codes qui donne un sens cohérent. Pour la publicité audiovisuelle, on parlera du code visuel qui se distingue en éléments iconiques et éléments textuels, et du code sonore, soit un énoncé acoustique soit un énoncé verbal.

Puis, en mettant l'accent sur la production de sens, nous allons étudier la question d'une rhétorique de l'image publicitaire et celle de l'iconisation de l'écrit. Ce que nous aimerions mettre en évidence, c'est qu'il faut aller plus loin que la notion d'*ancrage* dont parle Roland Barthes⁸. L'idée est que l'image en soi est polysémique, qu'elle n'a pas un seul sens par elle-même et que le texte oriente le récepteur vers une signification précise, voulu par le publicitaire. Selon nous, aussi bien dans le code linguistique que dans celui iconique, la connotation s'oppose à la dénotation. Les connotations sont des sens

8 Roland Barthes, 1964, "Rhétorique de l'image", in : *Communications et langages*, n°4, Paris, Seuil.



supplémentaires qui s'ajoutent au sens premier, le complètent ou le déforment de manière différente selon l'expérience et la culture du récepteur. L'appréhension des images est généralement considérée comme immédiate et totale; mais une telle perception quasi instantanée - par opposition à la lecture linéaire de la parole linguistique- renvoie trop facilement au mythe qui accompagne l'image, partant du principe que le sens de l'image surgit magiquement pour celui qui la regarde. L'image est également soumise à une succession temporelle et spatiale : la perception, l'identification et l'interprétation. Il y a surtout l'interaction réciproque entre message linguistique et iconique ; l'idée fondamentale vient de G. Péninou⁹. J. Durand¹⁰ a présenté les formes rhétoriques sous l'aspect d'une matrice avec un axe syntagmatique et un axe paradigmatique. Ses travaux ont d'ailleurs montré que toutes les figures de la rhétorique classique sont transposables à l'image. La rhétorique de l'image, comme celle du texte, est donc une manifestation supra-linguistique proche de cet « hors langage » dont parle U. Eco¹¹. Toute publicité contient une originalité des signes, pris individuellement, indépendamment de leur combinatoire; et une originalité de la rhétorique de ces éléments, pris dans une structure donnée. Par conséquent, il semble être indispensable de saisir la mécanique de ce processus. Il s'agit de trouver des imbrications qui sont certainement plus profondes que celles des mots et couleurs qui sont apparentes et visuelles. La rhétorique est un art vivant et omniprésent dont une des manifestations les plus claires est la publicité. Pour éclairer la rhétorique de l'image, nous allons fournir une terminologie en nous référant à C. Cossette¹² afin d'appliquer une approche structuraliste à l'image publicitaire. Si dans un premier temps, cette investigation tient

⁹ Georges Péninou, 1966, "Premières analyses sémiologiques sur l'expression publicitaire", in *Etudes de l'Institut de recherche et d'études publicitaires*, n° 16, Paris.

¹⁰ Jacques Durand, 1970, "Rhétorique et image publicitaire", in *Communication et langages*, n°15, Paris, p. 70.

¹¹ Umberto Eco, 1972, *La structure absente*, Paris, Mercure de France.

¹² Claude Cossette, 1973, "Vers une grammaire de l'image publicitaire", in: *Communication et langages*, n°19, Paris.



compte des structures superficielles (signifiants), dans un second temps, elle en infiltre et démantèle les structures profondes (signifiés).

Dans la publicité audiovisuelle, le son, l'image et le rythme ne sont pas juxtaposés, ils sont fusionnés. Aussi le message audiovisuel obéit-il au seul souci de cohérence de ses différents codes. Le message linguistique repose sur une rhétorique du textuel ou de l'oral. Le message visuel présente, en plus des éléments iconiques, l'énoncé rythmique qui va souvent de pair avec l'énoncé acoustique. Chacun de ces codes obéit aux lois d'une rhétorique, d'un mode de construction, d'un choix d'éléments pertinents et, surtout à des règles d'interaction. L'un ne s'interprète plus sans l'autre, le son prend son sens ou tel sens en fonction de l'image, une image prend une autre signification que celle qu'elle aurait seule. L'apport de Christian Metz à la sémiologie est de toute première importance, dû au fait qu'il établit par sa clarté et la profondeur de sa démarche une formalisation des signes et des codes qui régissent la syntaxe filmique. En nous appuyant sur la théorie metzienne du « Signifiant imaginaire », nous nous interrogeons sur le mode de positionnement du spectateur. Autrement dit, comment l'identification du récepteur face à l'histoire racontée par le cadrage, l'échelle des plans, les mouvements de caméra, l'agencement des plans et d'autres codifications profilmiques contribuent à se révéler signifiants pour le spectateur qui vient à sublimer le personnage fictif, voir même se transposer en lui, pour ainsi faire partie à part entière de la situation d'énonciation. L'interlocuteur du départ devient donc grâce à l'allocution un allocutaire et, dans le cas de la publicité interactive, il peut même devenir co-énonciateur. La publicité en ligne se distingue de la publicité audiovisuelle par cet élément interactif qui s'y ajoute et qui permet à l'interlocuteur d'interagir instantanément. L'interactivité s'avère notamment quand l'interlocuteur et le support technique du document se voient associés à la réalisation effective du message, à l'actualisation de l'énoncé. Ils coopèrent alors dans l'acte d'énonciation pour révéler un contenu élémentaire et plus globalement autoriser l'accès à l'ensemble du document.

Les brouillages intersémiologiques entre les constituants linguistiques et les constituants iconiques et puis, entre le code rythmique et sonore



de la publicité se font de façon biunivoque. Le langage publicitaire forme un genre mixte, cette mixité se transforme rapidement en mixages, lesquels atténuent l'hétérogénéité de ce langage, rarement au profit du système verbal, plus souvent au profit du domaine iconique. Cet ascendant, dans la publicité moderne, de la communication analogique sur la communication digitale s'explique surtout par des raisons d'efficacité pragmatique.

2 Ici. Là-bas. Pour vous. Pour demain.

Le message publicitaire sera soumis à une analyse en tant qu'un tout se composant des constituants étudiés et dont on expliquera l'imbrication intersémiologique et ses enjeux. Cela nous rapproche de la rhétorique du message publicitaire et nous allons appliquer directement notre méthode à un exemple précis d'une campagne publicitaire de *Gaz de France*.

Notre étude sémiologique de l'image s'articule en trois parties : perception – identification – interprétation, ces trois étapes au niveau de la réception correspondent à l'acte locutoire, illocutoire et perlocutoire de la production. Nous avons voulu partir de ce premier niveau afin d'établir une hiérarchie de la lecture: ces trois étapes peuvent être représentées par trois verbes qui seraient **voir** pour la première vision, puis **regarder** pour la seconde vision, enfin **interpréter** pour la dernière.

Nous avons commencé par un relevé des premières visions de toutes les publicités que nous avons sélectionnées. Cette démarche nous a permis d'élargir au maximum notre première approche de l'image parallèle à l'acte de langage locutoire. Le niveau *perceptif* permet grâce aux couleurs et aux formes de sentir une certaine ambiance. Les couleurs et l'éclairage ont un effet psycho-physiologique, il faut donc oublier toutes les connaissances et voir l'image elle-même. Les couleurs sont associées à des éléments précis, le blanc s'associe au froid, à la neige ou le gris s'associe au ciel chargé, à la couleur du métal. L'éclairage peut adoucir les couleurs, atténuer les impressions de relief, estomper les repères spatiaux et favoriser la généralisation de l'image. Vient ensuite le niveau *iconique* qui précise cet environnement en donnant des contours très nets à ce qui n'était que sensations. Nous appelons seconde vision l'étape du regard descriptif



analogue à l'acte de langage illocutoire évoqué auparavant. Contrairement à la première vision qui remplissait un sens différent: celui de « voir », nous passons alors à l'inventaire quasi-exhaustif des différents constituants iconiques. Sa fonction est de conforter ou de démentir la première vision par un relevé précis et ordonné suivant différents aspects. Quant au niveau *iconographique*, c'est le plus important puisqu'il livre les connotations socioculturelles et par là-même les clés qui permettent de décrypter le sens de l'image. Cette dernière approche, la *mise en scène* d'une page publicitaire, qui contient l'interprétation de ce qui précède correspond à l'acte perlocutoire en linguistique. Nous prendrons en compte le texte comprenant le *logo* et le *slogan*, et les *lignes de force* (couleurs, éclairages, formes, traits,...) comme des constituants iconographiques qui influencent la lecture de l'image. Il s'agit de hiérarchiser la vision et d'orienter la lecture de l'image.

2.1 La publicité écrite...

Dans l'analyse qui suit, les annonces que nous avons choisies comme corpus forment les premiers éléments d'un système du type «campagne publicitaire» dont nous cherchons à comprendre le fonctionnement interne.

Il s'agit de la communication institutionnelle de l'entreprise *Gaz de France*¹³ qui s'adresse aux particuliers avec un message qui se distingue de celui de la communication commerciale liée à une cible différente : marché des particuliers pour la première et marché d'affaires pour la deuxième. Les campagnes institutionnelles de *GdF* montrent, à travers des annonces de presse, affiches, spots télévisés et publicité en ligne, la dimension internationale du groupe *GdF*, sa présence sur la totalité de la chaîne gazière, sa forte capacité d'innovation ainsi que son engagement en faveur du développement durable.

GdF veut donner l'image d'une entreprise moderne, exigeante, à l'écoute de ses clients, soucieuse de l'environnement, solide pour l'avenir et qui sait s'adapter. En vue de faire exister l'entreprise, de

¹³ Désormais siglé *GdF*.



ayant une certaine étendue (spatiale ou temporelle), une certaine cohérence, et le pouvoir de faire sens. Nous les lisons comme expression d'un système signifiant particulier (ou de plusieurs systèmes combinés). Notons que les éléments d'un système entretiennent deux types de relation: de ressemblance (deux entités n'ayant absolument aucun point en commun ne peuvent pas, par définition, faire partie du même système) et d'opposition (sans quoi un élément ne se distinguerait pas fonctionnellement d'un autre). Néanmoins, toute différence n'a pas forcément valeur d'opposition dans un système donné; certaines différences ne produisent que des variantes d'une même unité. On distinguera donc entre variations (de forme) et oppositions (de fonction). Les relations entre unités peuvent se situer dans deux dimensions, selon deux axes:

Axe du paradigme

C'est l'axe de la classe d'éléments pouvant se substituer les uns aux autres sans altération de la structure syntagmatique. C'est l'axe des substitutions, représenté verticalement (en ordonnée sur le plan cartésien), et l'axe du contenu (le fond).

Axe du syntagme

C'est l'axe sur lequel se combinent les signes de manière à donner un sens précis au message. C'est l'axe de l'organisation, représenté horizontalement (abscisse du plan cartésien), et l'axe de la structure (la forme).

A priori, on constate que la structure globale des quatre annonces est basée sur le même fonctionnement, la composition générale contient:

Trois énoncés textuels, en haut de chaque page, composé de trois typographies différentes que nous allons distinguer tout de suite : le premier énoncé textuel, appelé l'accroche, est en caractères gras et plus grands que ceux du deuxième énoncé textuel, appelé le texte descriptif ; puis, le troisième énoncé textuel, l'adresse du site, se distingue des deux autres par sa couleur et une troisième police.

Puis, au centre de la page, encadré par les éléments textuels, nous trouvons une image, différente dans chaque annonce, mais l'emplacement et la taille sont identiques.



En bas de chaque page, un peu en retrait se trouve un troisième énoncé textuel : la signature de l'entreprise qui contient les éléments référentiels de la publicité : le slogan « Ici. Là-bas. Pour vous. Pour demain. », accompagné du logo et du nom de l'entreprise « Gaz de France ».

Le logo et le nom de l'entreprise se trouvent à chaque fois en bas à droite de la page et de par leur emplacement, une partie de l'image est coupé de la même façon dans nos annonces.

Le but du système à partir duquel ces annonces sont produites peut être décrit comme l'expression d'un message informationnel et incitatif par l'émetteur destiné à un récepteur, consommateur potentiel. Ce message permet de révéler au public ce qu'est le groupe *Gaz de France* afin de susciter une préférence pour son enseigne par rapport à ses concurrents du monde de l'énergie. La signature illustre, de surcroît, la capacité d'anticipation de l'entreprise. Nous pouvons considérer l'ensemble de ce corpus comme un système et, dans une première hypothèse, supposer que chaque page de publicité constitue une unité liée aux autres par une relation paradigmatique, puisqu'il n'y a jamais deux de ces publicités à la fois dans un même magazine.

La page se décompose en deux éléments: l'image et le texte, qui correspondent au code iconique et linguistique. L'image comporte deux sous-ensembles, une image secondaire qui est associée au slogan et au nom de l'entreprise : le logo ; et l'image principale qui occupe trois quarts de la page.

Le logo qui correspond à l'identité de *GdF* est un symbole distinctif et fort, facilement identifiable. La typographie, topologie, l'iconographie ainsi que les couleurs et formes contribuent à diffuser le message. Le logo est un ensemble invariant de deux formants, la spire en bleu et la sphère en vert, tout en relief. Le nom de l'entreprise est composé d'un graphisme particulier et reprend la couleur verte de la sphère. La stratégie de communication publicitaire adoptée depuis début 2000 par *GdF* est marquée par sa signature : « Ici. Là-bas. Pour vous. Pour demain. »

Le slogan se décompose en quatre énoncés invariables : les marques formels de l'énonciation, le *hic* et *nunc* de chaque situation d'énonciation. Il apparaît à gauche du logo en caractères noirs de la



même taille que ceux du texte descriptif. Mais avant d'en arriver là, il faudra remarquer que l'adresse du site www.gazdefrance.com, se trouvant à la fin du texte descriptif, change de couleur dans chacun de nos annonces reprenant à chaque fois la couleur d'un élément iconique de l'image principale. La longueur du texte descriptif et de l'accroche varie à peine d'une annonce à l'autre, s'étalant sur deux lignes et demie pour le premier et sur une ligne et demie pour le second, confirmant là aussi la cohérence présupposée de notre système sémiologique.

En considérant globalement la structure comme point de départ, on pourrait dire que les diverses instances que nous venons de citer fonctionnent comme une unité au niveau de la page, un macro-système, et que chacune des différences observables, en particulier, n'est qu'une variante paradigmatique de cette même unité. L'objectif de ce type de publicité étant de créer un automatisme chez le récepteur, le processus implique l'omniprésence des éléments référentiels en utilisant la technique du matraquage publicitaire. En général trois degrés peuvent apparaître:

Le matraquage direct: c'est la répétition du slogan accompagné de l'image secondaire dans un temps relativement court.

Le matraquage semi- direct: il décline un même thème de campagne en un même temps ou il recourt à la complémentarité des médias lors d'une campagne, ce que nous allons prendre en compte en compte quelques pages plus loin.

Le matraquage indirect: il applique des principes décelables uniquement à l'analyse (reprise des couleurs et formes du logo dans le visuel, du nom de l'entreprise et du slogan repartit sur toute la campagne).

Dès le départ, nous pouvons confirmer que l'on se trouve face à des publicités qui utilisent le matraquage direct en reprenant le slogan et l'image secondaire, le logo, et la structure globale dans chaque annonce, ce qui induit une meilleure mémorisation. Puis, nous allons voir par la suite que les trois degrés de matraquage sont effectivement utilisés dans notre campagne publicitaire.

Dans un deuxième temps, on constate que chacune des unités (pages individuelles) constitue à son tour un système, qui correspond à un



micro-système contenant des unités diverses sur chaque annonce. En analysant chacune par la suite, il faut préciser le message particulier de chaque micro-système et prendre en compte les diverses unités qui globalement fonctionnent comme des variables, mais qui auront une autre importance dans ce contexte.

Chaque page consiste en un seul syntagme comprenant sept unités - l'accroche, le texte descriptif, l'adresse du site, l'image principale, le slogan, le logo et le nom de l'entreprise -, dont trois sont des unités invariables (slogan, logo et nom de l'entreprise). Ces sept unités sont toujours présentes simultanément sur chaque annonce.

Deux ordres de lecture s'imposent : dans la première vision, l'œil est attiré par l'image qui occupe la plus grande surface, elle correspond, au niveau de la perception, à l'accroche ; le slogan, en revanche, n'est pas en évidence et sera vraisemblablement vu et lu après; ainsi on pourrait pour la deuxième vision, l'identification, parler d'une construction séquentielle pour chaque annonce présentant les mêmes constituants iconographiques. Cette construction en Z fait commencer le regard avec l'accroche en haut à gauche, puis parcourir l'image en diagonale pour qu'il chute, en fin de parcours, sur la signature, situé en bas à droite de la page. Puis, chaque image reprend à sa façon la forme du logo, par conséquent, les lignes de force sont identiques.

Les masses graphiques constituées du texte et de la signature obéissent aussi aux mêmes règles de disposition dans les quatre annonces. On peut donc conclure que les changements observables se concentrent au niveau du fond. La forme, quant à elle, demeure la même dans les quatre images. On remarque que ce genre de traitement rhétorique de la publicité permet d'adapter celle-ci à divers marchés tout en conservant une forme qui se répète d'annonce en annonce, facilitant ainsi la reconnaissance de l'annonceur en plus de la pénétration et de la mémorisation du concept global. Toutefois les quatre annonces, utilisent la même rhétorique et jouent sur l'effet poétique en recourant à la métaphore et à la métonymie, recours fréquents dans la publicité. Toutes les ressources ludiques du langage sont mobilisées. Dans le cadre du macro-système, la variation des images fonctionne comme métaphore pour les valeurs de *GdF*. A ce niveau, il existe donc une relation syntagmatique entre les diverses



pages, puisqu'il faut en avoir vu plusieurs pour comprendre que chaque image n'a pas de sens purement individuel, et que le message avec tous les objectifs est signifié par la juxtaposition de plusieurs images différentes. En effet, le sens de tout système se construit chronologiquement au fur et à mesure de la lecture.

On sait que le sens global du message est fixe, lié à sa destination publicitaire. En 2002, *GdF* s'est doté d'une nouvelle identité visuelle pour accompagner son développement national et international. L'entreprise s'affirme ainsi comme un groupe industriel moderne, attaché à ses valeurs de service public et acteur du développement durable. La stratégie de communication du groupe *GdF* s'inscrit dans la dynamique des évolutions actuelles et futures de l'entreprise. Le but fondamental est de faire exister le Groupe *GdF*, d'abord en France, puis là où il est présent.

Malgré ces analogies, chaque annonce présente une autre valeur connotée et se sert pour cela de diverses figures rhétoriques. Les différences entre les quatre autres unités qui constituaient des paradigmes dans le cadre du macro-système, que nous avons analysé auparavant, puisqu'elles ne modifiaient pas le sens global du message, et ne représentaient donc que des variantes (allomorphes), deviennent dans le cadre du micro-système des oppositions.

Le message global se précise dans le micro-système de chaque annonce en y ajoutant plusieurs valeurs essentielles de *GdF* : éthique, excellence, respect, solidarité et convivialité. Ces valeurs expriment la personnalité de *GdF*, non seulement dans leur expression, mais surtout dans la manière dont l'entreprise incarne ces valeurs, par ses actions et ses engagements. Elles n'ont pas été choisies au hasard : elles sont issues de la culture *GdF*, se sont forgées depuis la création de l'entreprise et sont vécues quotidiennement. Elles font naturellement l'objet d'un consensus et ne peuvent être ni niées ni transgressées. Les objectifs à atteindre grâce à ces valeurs pourraient être résumés comme suit. Il s'agit d'affirmer la personnalité de *GdF* pour le différencier et alimenter sa notoriété ; exprimer son dynamisme et sa capacité à évoluer et progresser dans un nouvel environnement aux règles modifiées ; s'appuyer sur l'expertise



technique et la clientèle acquise depuis plus de 50 ans, en se positionnant comme l'opérateur gazier en France.

Nos publicités mettent en relation un service et un consommateur. Nous le rappelons encore une fois, la finalité indirecte de la publicité, l'acte de langage de caractère perlocutoire, est, en dernière instance, de vendre un service à travers la dimension illocutoire qui vise à séduire le destinataire. La parole dans un genre de discours ne va pas, en effet, de n'importe qui vers n'importe qui. Tout genre de discours implique un certain lieu et un certain moment. Une publicité dans un magazine est itinérante, puisqu'on peut lire un périodique n'importe où, et elle peut être observée pendant un laps de temps indéterminé avec plus ou moins d'intensité dépendant du récepteur. En plus, il s'agit d'accrocher l'attention flottante de quelqu'un qui feuillette un périodique ; on propose donc au moins deux niveaux de texte, d'une part un énoncé court pour attirer l'attention, d'autre part, pour le récepteur qui accepte d'aller plus loin, un texte en plus petits caractères où sont développés des arguments.

Effectivement, nous l'avons déjà remarqué, il y a trois niveaux de lecture dans l'énoncé textuel se trouvant au-dessus de l'image principale. Ce sont, par excellence, des énoncés perlocutoires d'une certaine force illocutoire, puisqu'ils ont pour objectif d'inciter l'énonciataire à agir et à prendre conscience de la responsabilité de chacun. Ce sens n'est toutefois pas directement dénoté par le syntagme - l'accroche, le texte descriptif, l'adresse du site, l'image principale, le slogan, le logo et le nom de l'entreprise -, ni par aucune de ces unités prises séparément. Il repose donc sur un syllogisme implicite: « Vous ne voulez pas bousculer. »/ « Vous ne voulez pas salir. »/ « Vous ne voulez pas déranger. »/ « Vous ne voulez pas toucher. ». Ces syllogismes reposent eux-mêmes sur la prémisse implicite: « Vous avez les mêmes valeurs que nous et vous voulez que tout le monde respecte l'environnement. » Ici, l'énonciateur présume que l'énonciataire désire adhérer au service évoqué afin d'améliorer la situation actuelle, but perlocutoire.

Dans le même ordre d'idées, on peut remarquer la construction argumentative présentant une structure close. Celle-ci consiste d'abord à exposer l'énonciataire à sa propre responsabilité. Le



discours viendra ensuite le rassurer en affirmant les engagements tenus par *GdF*. Il y a, en effet, dans chacune des annonces présentées ici même, l'évocation d'une obligation ou d'un devoir moral que l'entreprise, par le biais du texte, garantit de remplir. En même temps, l'énonciataire est impliqué de par la structure syntaxique dans l'énoncé. La conclusion laisse apparaître l'entreprise comme la solution définitive, s'engageant « Ici. Là-bas. Pour vous. Pour demain. ». Cette communication publicitaire illustre là encore le positionnement identitaire de *GdF* défini comme le groupe européen (ICI) développant (POUR DEMAIN) dans le monde (LA-BAS) tous les métiers du gaz et les services associés (POUR VOUS).

La publicité privilégie souvent l'expression la plus effacée de la référence personnelle afin de procurer l'impression d'universalité. Une tendance au flou référentiel se retrouve en effet dans l'utilisation d'un ON protéiforme afin de neutraliser l'identité et la diversité des actants publicitaires. En revanche, la personnalisation et l'implication du public sont ménagées par la présence implicite ou explicite d'un *vous*. On retrouve les deux modalités, assertive et jussive, bien souvent. Notre analyse prend en considération les modalités d'énonciation, la forme verbale, sa notion d'aspect et les valeurs des temps. Dans les quatre annonces de notre corpus, l'accroche contient en premier lieu une proposition infinitive négative. L'infinitif est employé à la place de l'impératif pour exprimer un conseil, il s'agit donc bien d'un acte illocutoire implicite ayant la forme d'une négation assertée et la valeur d'un conseil du style « Vous ne devez pas faire cela ! ». Le sujet est celui qui lit l'énoncé. Dans cette structure syntaxique particulière, l'infinitif équivaut au mode personnel correspondant, il présente l'idée verbale en soi et doit s'appuyer sur un contexte linguistique ou situationnel pour prendre toute sa valeur. Il serait également possible de considérer comme énonciateur une instance simulée, une voix *OFF*, et d'intégrer le co-énonciateur *GdF* ; ainsi ces énoncés prendraient la valeur d'un impératif à la première personne du pluriel de type : « Ne faisons pas cela ! ».

Ces énoncés correspondent à l'exorde, soit le début du discours, là où la marque cherche à capter l'intérêt du récepteur.



Or, à la suite de cette situation d'énonciation 1 est mentionnée une situation d'énonciation 2 ; dans notre cas, l'ouverture d'un échange où le discours publicitaire mime l'établissement d'un dialogue par des actes illocutoires incitatifs de l'annonceur se trouve matérialisée, dans les énoncés « Chaque fois que **vous** montez dans un bus au **gaz naturel**, la nature respire. », « En choisissant un chauffage au **gaz naturel**, **vous** pouvez regarder la nature dans les yeux. », « Quand une usine choisit **Gaz de France**, elle est sûre de plaire aux oiseaux. », « Toutes **nos** canalisations sont enterrées et la nature n'y laisse pas même une plume. » puisque c'est de là que part toute l'argumentation du discours publicitaire.

L'ordre choisi pour présenter nos annonces est chronologique ce qui est intéressant si on regarde les deux premiers énoncés textuels de chaque annonce de plus près. Car l'énonciateur passe en l'espace d'une année d'un mode impersonnel, où nous ne trouvons pas de marques de la première personne, à une énonciation ambiguë liée à la présence du pronom personnel « on » dans la troisième annonce, pour arriver à un discours centré sur la première personne du pluriel dans la quatrième. Remarquons que les énoncés des deux premières annonces restent encore abstraits dans la mesure où il s'agit d'établir un dialogue entre un énonciateur qui reste implicite et l'énonciataire qui est explicitement interpellé par le déictique *vous* ce qui correspond à l'ethos dans la rhétorique classique qui vise à susciter les passions chez le récepteur. L'énonciateur principal reste tout au long de ces deux annonces impersonnel, il n'y a pas de personnalisation à travers des déictiques de la première personne, ceci a comme effet principal l'objectivité de l'énonciateur et renforce l'implication du public, mettent l'accent sur la fonction conative du langage. Cette stratégie met en œuvre le glissement imperceptible entre le plan figuratif et le plan interlocutif (récepteur) pour arriver au plan économique (consommateur).

Accroche 1 : Ne pas salir. Chaque fois que **vous** montez dans un bus au **gaz naturel**, la nature respire.

Texte descriptif 1 : Déjà plus de mille bus préservent la qualité de l'air au coeur des villes. C'est tout de même plus agréable un bus moins polluant, qui ne produit ni odeur, ni fumée et qui fait deux fois moins



de bruit que les bus traditionnels. Que l'on soit une plante, un oiseau, un homme ou un bébé, on se sent mieux, **vous ne trouvez pas** ?

Accroche 2 : Ne pas déranger. En choisissant un chauffage au **gaz naturel**, **vous pouvez** regarder la nature dans les yeux.

Texte descriptif 2 : En brûlant, le **gaz naturel** ne produit ni poussière, ni suie. A l'image de la respiration d'un enfant, il ne produit que de la vapeur d'eau et du gaz carbonique. Alors, vivez tranquille, avec le **gaz naturel vous avez** un confort de vie idéal et **vous respectez** l'environnement.

Dans l'annonce 3, c'est la fonction référentielle qui domine l'énonciation et le « on » protéiforme, c'est d'ailleurs la seule annonce où le nom de l'entreprise est évoqué deux fois :

Accroche 3 : Ne pas toucher. Quand une usine choisit **Gaz de France**, elle est sûre de plaire aux oiseaux.

Texte descriptif 3 : A partir de la combustion du **gaz naturel on** peut produire de la chaleur et de l'électricité. C'est le principe de la cogénération¹⁴ : l'énergie n'est pas gaspillé, **on** utilise toute la chaleur disponible pour faire tourner l'usine et les oiseaux sont contents parce qu'**on** respecte l'environnement.

Enfin, dans l'annonce 4, la fonction expressive qui est centrée sur l'énonciateur est clairement dominante :

Accroche 4 : Ne pas bousculer. Toutes **nos** canalisations sont enterrées et la nature n'y laisse pas même une plume.

Texte descriptif 4 : Personne ne peut imaginer comment **nous** acheminons le gaz naturel : **nos** 30 000 kilomètres de **gazoducs** sont enterrés à un mètre de profondeur et il n'y a pas de trace de **notre** passage. Personne ne voit jamais **notre** travail mais c'est exactement ce que **nous voulons** : ne pas dénaturer les paysages.

Dans les quatre annonces, le texte descriptif est surtout informatif et argumentatif. L'argument de vente dénoté des annonces est la qualité du « gaz naturel » : « ...un bus moins polluant, qui ne produit ni odeur, ni fumée et qui fait deux fois moins de bruit que les bus traditionnels. », « ne produit ni poussière, ni suie. [...] ne produit que de la vapeur d'eau et du gaz carbonique. », « ...peut produire de la

¹⁴ Production simultanée de chaleur et d'électricité.



chaleur et de l'électricité. [...] l'énergie n'est pas gaspillé », « 30 000 kilomètres de **gazoducs** sont enterrés à un mètre de profondeur et il n'y a pas de trace [...] »; ses avantages et différentes caractéristiques sont explicitement évoqués. L'opération d'ancrage-affectation se passe d'abord par la dénomination de l'objet de la description « le gaz naturel » et ensuite, à travers la description des ses qualités. Les opérations d'aspectualisation sont matérialisées dans la mise en évidence des qualités de ce dernier. La mise en relation avec l'énonciataire est reprise par l'acte illocutoire directif, soit par la présence du déictique de la deuxième personne du pluriel ou des formes verbales correspondantes. Puis, en rassurant l'énonciataire par l'auxiliaire de modalité « pouvoir » le discours s'ouvre à l'effet perlocutoire de faire croire. Pour clore le discours argumentatif, le tout est reformulé en une seule phrase afin de confirmer les arguments « Que l'on soit une plante, un oiseau, un homme ou un bébé, on se sent mieux, vous ne trouvez pas ? », « Alors, vivez tranquille, avec le **gaz naturel vous avez** un confort de vie idéal et **vous respectez** l'environnement. », « [...] et les oiseaux sont contents parce qu'**on** respecte l'environnement. », « [...] c'est exactement ce que **nous voulons** : ne pas dénaturer les paysages. », « Le saviez-vous ? ».

L'image sollicite peu la composante « explicative » de l'argumentation, fondée sur le *docere* (enseigner) de la tradition rhétorique avec sa rigueur démonstrative, sa recherche de l'univocité et sa rationalité. En revanche, elle privilégie la composante « séductrice » de l'argumentation en s'intégrant dans le *movere* (émouvoir) et le *placere* (plaire) de la rhétorique. L'argumentation par séduction vise à influencer son récepteur au moyen de stratégies affectives. Le soi-disant titre du texte descriptif sert à mettre en relation, sur le plan connotatif, l'image avec le récepteur d'une part, et le récepteur- consommateur avec le texte descriptif, de l'autre. Pour finir, l'image renforce et symbolise l'idée du texte par ses fortes valeurs de connotation. Elle est ainsi indispensable pour la création d'une relation affective avec la cible ; elle donne l'impression au récepteur de rentrer dans un univers exclusif qu'il désire comprendre, et auquel il essaie de s'identifier.



En outre, l'image principale de chaque annonce prise individuellement entretient une relation particulière avec ses constituants textuels pour souligner l'argumentation publicitaire pour chaque produit. Au niveau iconique des annonces, l'image principale symbolise à chaque fois un argument et tout le message va alors se concentrer sur cette caractéristique. L'importance de l'accroche se manifeste parce qu'elle est chargée de sens et de connotations pour ceux auxquels elle s'adresse et ancre l'image principale; de là vient son pouvoir magique. La publicité utilise abondamment les figures et les images pour séduire. D'ailleurs il existe de grandes affinités entre le langage publicitaire et le langage poétique. Tous les deux tendent à s'écarter de la norme. La métaphore est une figure très recherchée en publicité, à cause de son grand pouvoir d'évocation, de connotation et de suggestion, on la retrouve dans chaque annonce ci-dessus: la feuille d'érable avec des gouttes d'eau connote la nature ; les pierres dans l'eau sur lesquelles s'est posé un oiseau la tranquillité et l'ascension ; l'œil d'un zèbre en gros plan connote le regard ; le nid dans un jungle de bambou connote la naissance et la vie.

Dans l'utilisation de la métaphore, il va de soi que l'image visuelle joue un rôle de premier plan. En même temps, ces images jouent sur la métonymie. En publicité, la métonymie peut se signaler par l'image uniquement, comme dans l'annonce 1 et 2, où le gros plan sur la feuille remplace la nature en entier et celui sur l'œil du zèbre « les yeux de la nature » qui, elle, est personnifiée. Dans chaque annonce, le logo est repris allégoriquement dans l'image. Les gouttes d'eau, l'oeil du zèbre et son contour, les pierres dans l'eau, les feuilles du bambou avec le nid représentent le logo de *GdF*. Pour aller plus loin, on pourrait suggérer que *GdF* est ancré métaphoriquement dans la nature comme le sont ces constituants iconiques.

Le logo traduit à sa façon l'identité et l'ambition de *GdF* en véhiculant ses valeurs profondes, en particulier le respect de la planète, de l'homme et des cultures. C'est un ensemble apaisant, doux et serein, un juste équilibre entre audace et maîtrise : une image libre ouverte sur le monde et ses mouvements. La spire symbolise le produit qui émane de la terre, le projet industriel de *GdF*. Le bleu est la couleur de la continuité faisant allusion au patrimoine de



l'entreprise. La sphère, tout en relief, évoque le bien-être et la douceur. Le blanc à l'intérieur de la sphère représente la lumière, la transparence et la légèreté, tandis que le vert incarne les propriétés écologiques du gaz naturel ainsi que l'espérance et l'avenir. La typographie du nom de l'entreprise est linéaire - signe pour la dimension technique - et les terminaisons sont pointues ou arrondies évoquant l'écriture manuscrite. Le positionnement de la signature est identique dans chaque annonce, elle est ancrée dans la nature comme l'est le gaz naturel, une énergie qui est présente dans le rythme profond de la planète.

L'affichage reprend trois images du spot télévisé dont vous trouverez les différents plans à la page 14 et 15 de ce document :



Il s'agit des trois plans contenant les incrustations textuelles dans le spot et mettant ainsi encore l'accent sur le respect de l'homme et des cultures, de l'environnement et de la planète. Pour des raisons évidentes liées au support, nous n'avons pas de texte descriptif qui ne serait pas lisible en passant en voiture au bord de la route ; c'est encore l'image avec ses connotations qui joue le rôle prédominant dans la transmission du message publicitaire. Nous retrouvons également en ce qui concerne la relation image-texte les mêmes figures de style, utilisant la reprise analogique du logo de *GdF* qui se trouve donc métaphoriquement ancré dans la nature.

Le matraquage semi-direct et indirect que nous avons présupposé est donc bien utilisé dans notre campagne publicitaire ce qui va être confirmé et renforcé dans la publicité audiovisuelle ce qui nous amène à la présence des trois types de matraquage évoqués.

2.2 La publicité audiovisuelle...

Pour analyser le spot publicitaire comme tout autre objet analytique, au sens scientifique du terme, nous avons procédé à l'étude de la forme de ce dernier en le décomposant en ses éléments constituants. Une fois le récit filmique déconstruit, ce qui équivaut à la description formelle, nous avons obtenu un ensemble d'éléments distincts du spot lui-même.¹⁵ Il est très utile de passer par cette étape descriptive (voir) pour prendre une certaine distance par rapport au message publicitaire et pour pouvoir ensuite reconstruire (regarder) ce dernier dans le but de faire surgir un tout signifiant (interpréter). La reconstruction, correspondant à l'interprétation, consiste donc à établir des liens entre les éléments isolés et à comprendre comment ils s'associent pour produire du sens. Le résultat final sera alors en termes sémiologiques d'éclaircir la complexité de la construction filmique en rendant compte du fonctionnement des instances signifiantes propre à ce spot précis.

Regardons les différents plans du spot publicitaire de *GdF* pour concrétiser nos propos. On pourrait dire que chaque fonction du langage selon Jakobson y trouve son compte.

¹⁵ Vous trouverez cette analyse pointilleuse en forme de tableau à la page 16.



Nous le remarquons immédiatement, on se trouve dans un monde fictif qui joue essentiellement de l'illusion et de l'évasion. Le spot publicitaire, intitulé « Par respect », d'une durée de 40 secondes, fait découvrir la symbolique du nouveau logo et rappelle la pérennité de l'engagement de *GdF* pour respecter l'homme et l'environnement afin d'améliorer notre qualité de vie. Ce film, très poétique, est constitué d'une succession d'images mettant en scène des animaux ou des hommes dont les mouvements spontanés dans la nature constituent la forme du logo.

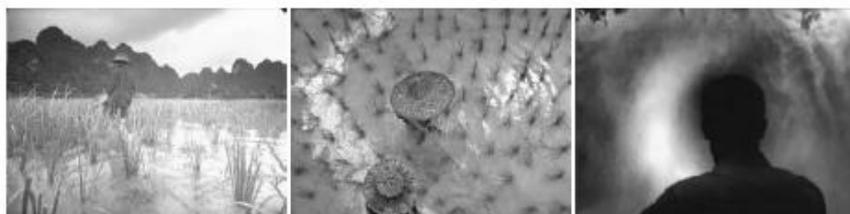
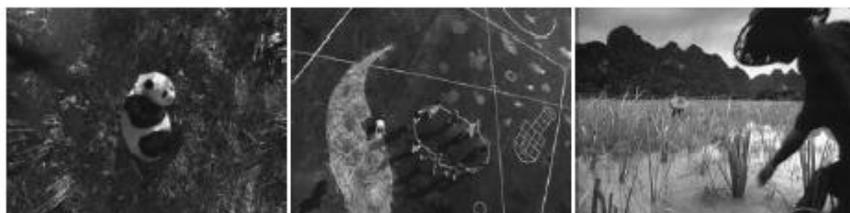
Il s'agit de délivrer le message publicitaire de *GdF* à une cible plus ou moins large qui, a priori, n'est pas en attente d'informations. Il y a donc nécessité d'accroche. *GdF* communique dans des registres attractifs, associés à la notion de plaisir : esthétique, étonnement, humour, originalité, aspect ludique, imagination. Il est important de souligner le rôle essentiel de l'habillage visuel et musical qui crée un cadre émotionnel fort.





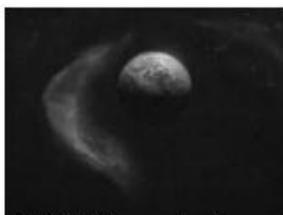
(Musique durant tout le film)







Voix féminine parlée : Ici, là-bas, pour vous, pour demain.



... GAZ DE FRANCE marque sa volonté de développer notre confort de vie ...



... en respectant l'homme et l'environnement. *



Actes du 1^{er} Colloque International sur « la Sémiotique, la Didactique et la Communication » 02-04 mai 2005

Gaz de France

	Time code	Visuel	Valeurs de plans	Prises de vue	Mouvements caméra	Raccords	Sons
1re séquence							
1er plan		Ne pas toucher, c'est respecter	fond noir	lettres blanches	fixe	cut	Musique
2e plan		papillon	rapproché	plat	travelling droite/gauche	dans le mouvement	Musique
3e plan		les ailes	très gros	plongée	transtravelling	cut	Musique
4e plan		les ailes	gros	plat	fixe	cut	Musique
5e plan		les ailes	très gros	plongée	zoom avant	cut	Musique
6e plan		papillons	américain	plongée	fixe	cut	Musique
2e séquence							
7e plan		L'iglou	1/2 ensemble	plongée	transtravelling	cut	Musique
8e plan		L'esquimau	rapproché	plat	travelling gauche/droite	cut	Musique
9e plan		Ne pas laisser de trace, c'est respecter	fond noir	lettres blanches	fixe	cut	Musique
3e séquence							
10e plan		l'oeil fermé/s'ouvrant	très gros	plongée	fixe	cut	Musique
11e plan		l'oeil ouvert	très gros	plat	travelling avant, gauche/droite	cut	Musique
4e séquence							
12e plan		giraffe	moyen	plat	travelling gauche/droite	dans le mouvement	Musique
13e plan		giraffes	gros	plongée	zoom avant	cut	Musique
5e séquence							
14e plan		l'homme	rapproché	contre-plongée	travelling arrière, gauche/droite	dans l'axe	Musique
15e plan		l'homme taille	américain	contre-plongée	travelling arrière	cut	Musique
16e plan		Ne pas déranger, c'est respecter	fond noir	lettres blanches	fixe	cut	Musique
6e séquence							
17e plan		le panda	moyen	plongée	zoom arrière	cut	Musique
7e séquence							
18e plan		personnes	1/2 ensemble	plongée	travelling droite/gauche	cut	Musique
8e séquence							
19e plan		homme 1 rizière	ensemble	plat	fixe	cut	Musique
20e plan		homme 2 rizière	ensemble	plat	fixe	cut	Musique
21e plan		hommes rizière	américain	plongée	transtravelling	cut	Musique
9e séquence							
22e plan		homme lune	rapproché	plat	fixe	cut	ici
23e plan		homme lune	moyen	plat	fixe	cut	La-bas
10e séquence							
24e plan		femme enfant	américain	plongée	zoom arrière	dans l'axe	Pour vous
25e plan		femme enfant	moyen	plongée	transtravelling, zoom arrière	cut	Pour demain
26e plan		femme enfant	moyen	plat	fixe	dans le mouvement	Gaz de France
11e séquence							
27e plan		lune	ensemble	contre-plongée	zoom arrière	fondus enchaînés	marque sa volonté de développer notre confort de vie
12e séquence							
28e plan		logo	fond blanc	vert/bleu	fixe	cut	en respectant l'homme
29e plan		page web	fond blanc	vert	fixe	fondus enchaînés	et son environnement

Ce spot, dont le titre déjà est révélateur, réaffirme les valeurs de respect de l'environnement de *GdF* énoncées dans les annonces tout en jouant sur les formes du nouveau logo. Le respect est omniprésent dans les images du spot ; partout où *GdF* est présent, il s'efforce de respecter non seulement la nature, mais aussi la diversité des cultures et les us et coutumes, dans la limite des valeurs démocratiques et universelles. L'autre valeur importante dans la philosophie de *GdF* est



l'excellence correspondant à la nécessité d'être compétitif et à l'esprit de service qui s'inscrit dans la culture de l'entreprise. L'entreprise s'oblige à toujours faire mieux. Cette recherche permanente dans le penser, le dire, le faire est essentielle pour mériter la confiance des clients et de l'opinion, et pour les satisfaire durablement. Chez *GdF*, la conscience de la concurrence a toujours existé : non pas gaz contre gaz, mais gaz contre autres énergies. D'où une culture de la compétitivité, de la qualité et de la compétition. Puis, la solidarité se traduit par le soutien que *GdF* apporte aux personnes et aux collectivités qui en ont besoin à chaque fois que ses compétences, ses capacités et ses moyens le lui permettent. Contribuer à la cohésion sociale, faire le lien entre l'entreprise, ses salariés et la société, telle est la vocation de *GdF*, qui mène depuis dix ans des actions en faveur des plus démunis, de l'environnement ou du patrimoine. Puis, *GdF* cherche à nouer des relations de qualité avec tous, équitables et chaleureuses, dans un esprit d'écoute et de dialogue, bref de convivialité.

Les trois énoncés textuels qui apparaissent incrustés dans la série d'images ont la même structure syntaxique que les accroches dans les annonces basés sur une négation à l'infinitif : « Ne pas toucher, c'est respecter », « Ne pas laisser de trace, c'est respecter », « Ne pas déranger, c'est respecter ». Le récepteur est ainsi impliqué dans la découverte et la signification du nouveau logo de *GdF* qui apparaît comme une trace, un code qui peut être découvert si l'on observe la nature avec attention, aussi bien à l'échelle microscopique qu'à l'échelle macroscopique. La fonction phatique y trouve son compte. Ensuite, la fonction poétique est présente d'abord dans les images métaphorisées et puis, dans les incrustations qui renforcent le message symbolique. L'apparition du logo dans la nature est réalisée de façon subtile et poétique pour décrire son mouvement ainsi que son caractère naturel et vivant. La richesse des images permet de présenter les différentes lectures du logo tant au niveau de sa symbolique que de son mouvement. Le principe du mimétisme avec la nature renforce l'inscription dans un univers écologique du logo, présent implicitement dans toutes les formes de la nature.

Le thème musical de *GdF* « Echoes from earth » a été légèrement réorchestré pour s'harmoniser naturellement avec l'ambiance des



images, tout en restant parfaitement reconnaissable. Remarquons le choix pertinent de cette chanson dont le titre se traduit par « Les échos de la terre ». La voix *off* féminine qui accompagne les images finales est tendre et fusionne avec l'agréable musique d'accompagnement. Cette voix qui nous interpelle évoque les éléments référentiels du spot : « Ici, là-bas, pour vous, pour demain. [...] Gaz de France marque sa volonté de développer notre confort de vie [...] en respectant l'homme et l'environnement. ». Elle remplit la fonction phatique, connotative et référentielle. On peut se demander si la voix *off* appartient à la femme de l'avant-dernier plan, la mère, allongée sur le lit de façon à reprendre là encore le logo de *GdF*, symbolisant alors un lien très fort, celui entre la mère et son bébé. Nous parlerons d'une narratrice « péri-diégétique », c.-à-d. que cette voix *off* semble appartenir à une observatrice extérieure à l'action, mais supposée non extérieure à l'univers diégétique de la syntaxe filmique. Cet énoncé implique nettement le spectateur dans le dialogue publicitaire ; il remplit la fonction conative, faisant ainsi du récepteur passif un partenaire actif de l'interlocution.

Remarquons pour conclure que le rapport entre le contenu du spot, les images et les sons, et l'émetteur est fort lointain, voir en apparence même inexistant. La construction du spot est circulaire et focalisée sur le plan final. Tout converge vers l'écran blanc et la signature publicitaire, ceci pourrait être considéré comme une sorte de résolution. Le dernier plan évoque la fonction référentielle de la clôture, tandis que l'énoncé parlé « ...en respectant l'homme et l'environnement » est plutôt de l'ordre rhétorique pour clore le discours publicitaire en résumant en une phrase le contenu du spot entier.

2.2 La publicité en ligne...

La publicité en ligne, se trouvant durant l'année 2002 sur les sites de *Lycos*, *MSN*, *RFI*, *Tiscali* et *Yahoo*, reprend, elle aussi, des images du spot télévisé en y ajoutant des incrustations qui explicitent les cinq valeurs de l'entreprise :

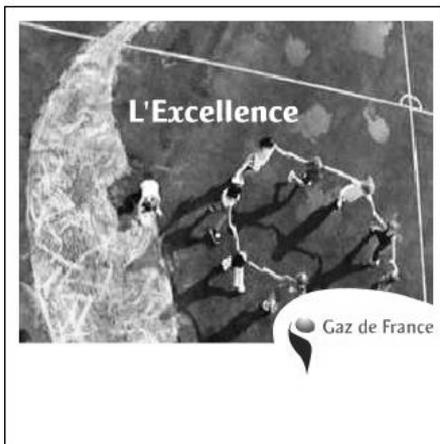




e-image 1



e-image 2



e-image 3



e-image 4

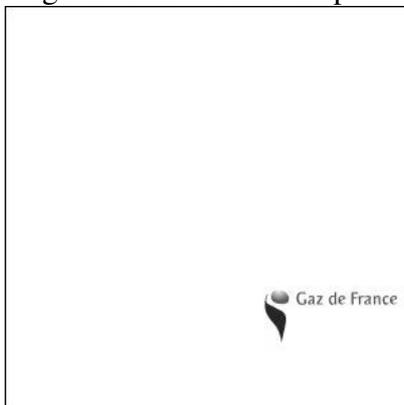




e-image 5



Notons quelques particularités liées aux procédés profilmiques. L'ouverture de cette publicité interactive se fait grâce au premier plan qui nous présente le logo et le nom de l'entreprise comme suit :



plan 1

Vient ensuite s'ajouter en fondu enchaîné la première image de la femme sur laquelle apparaît avec le même procédé en surimpression l'incrustation « La convivialité » ; cette première image disparaît aussitôt pour laisser apparaître la deuxième où se répète exactement la même surimpression de l'incrustation, « L'éthique » cette fois-ci, et ainsi de suite jusqu'à la dernière image. Le positionnement des incrustations change en fonction de la construction de chaque image. Puis, la dernière image reste inchangée, seuls les énoncés textuels changent deux fois pour laisser le plan final sans aucune incrustation dans l'image même. Mais il y a le slogan qui apparaît en bas de l'écran, à gauche du logo et du nom de l'entreprise afin de signer la publicité. Un clic sur la publicité interactive dirigeait bien sûr l'internaute vers le officiel de l'entreprise.



e-image 1



e-image 7



e-image 8



3 Pistes pédagogiques

Voici donc, au départ, deux bonnes raisons pour le développement d'un travail sur la publicité en classe: d'une part, l'importance éducative du sujet, de l'autre, le témoignage culturel véhiculé par les documents publicitaires. Les publicités de notre corpus font partie des publicités mythiques qui mettent l'accent sur des valeurs existentielles et souvent « globalisées ». Selon nous, ce sont des exemples à la fois intéressants du point de vue culturel et pertinents puisqu'ils présupposent la participation active du récepteur dans la production du sens.

Ayant choisi les documents à travailler, c'est le moment de se poser encore d'autres questions: comment les exploiter efficacement ? Quelles sont les activités les plus rentables du point de vue de l'apprentissage linguistique et culturel ?

Nous proposons 5 types d'activités qui nous semblent intéressantes :

Travail sur l'image

Travail sur le texte

Travail sur l'énonciation

Travail sur l'interculturel

Travail interactif

3.1 Travail sur l'image :

Le travail sur l'image pourrait se faire selon les trois étapes proposées dans notre analyse : voir, regarder et interpréter. Nous avons élaboré une grille d'analyse proposant des questions que nous jugeons intéressantes.

3.1.1 Voir

Une première vision fera ressortir les signifiés de l'image. Il est préférable de montrer plusieurs images pendant un laps de temps assez court pour activer l'imagination de l'apprenant et afin de mettre ensuite l'accent sur la polysémie de l'image. Chaque image raconte une histoire et une histoire différente pour chaque personne. On pourrait envisager diverses activités : Qu'évoque cette image pour vous ? Écrivez trois termes après la première vision d'une image. Ensuite, en les comparant on pourrait engager une discussion. Enfin, il faudra formuler les connotations de façon plus claire en posant la



question suivante : que ressentez-vous en regardant chaque image ?
 Puis, selon une grille d'analyse, on procédera à la description formelle de l'image :

<i>Le cadrage</i>	La taille de l'image
<i>Le cadre</i>	une photo sans cadre ou plusieurs photos encadrées
<i>L'angle de prise de vue</i>	la plongée, la contre-plongée, etc.
<i>Le choix des personnages</i>	
<i>et des objets,</i>	
<i>du lieu et</i>	
<i>de la lumière</i>	

La même activité est imaginable pour un spot publicitaire que l'on montre sans le son afin de faire ressortir l'ambiance ressentie lors du visionnage, et d'un seul visionnage.

3.1.2 Regarder

La deuxième vision fera découvrir les constituants iconographiques de la publicité, selon la grille suivante :

<i>les lignes de force</i>	couleurs
	éclairages
	formes
	traits
<i>La typographie</i>	du texte descriptif



et la topologie	du texte comprenant le <i>logo</i> et le <i>slogan</i> ,
-----------------	--

3.1.3 Interpréter

Il s'agit dans cette troisième étape de l'interprétation des constituants visuels pour faire comprendre la mise en scène ou la construction de l'image, à savoir le parcours de l'œil lors de la réception de la page publicitaire. On peut distinguer quatre constructions qui illustrent la *mise en scène* d'une image par rapport à un produit:

§ Construction focalisée : les lignes de force convergent vers un point de l'annonce qui fait figure de foyer et devient le lieu du produit à promouvoir. Le regard est « tiré » vers un point stratégique de l'annonce où se trouve le produit.

§ Construction axiale : le produit est placé exactement dans l'axe du regard, en général au centre de l'image.

§ Construction en profondeur : le produit est intégré à une scène dans un décor en perspective et tient au premier plan le devant de la scène.

§ Construction séquentielle : cette construction en Z fait parcourir le regard pour qu'il chute, en fin de parcours, sur le produit, situé le plus souvent, en bas à droite de la page.

3.2 Travail sur le texte :

Très souvent, les enseignants demandent à leurs élèves (que ce soit dans le cadre de la LM ou d'une LE) de produire des slogans. Or, la création d'un slogan présuppose des capacités de synthèse qui dépassent souvent le niveau cognitif et les compétences sociolinguistiques des apprenants. Un bon slogan est court, attirant, facile à mémoriser, donc simple. Un exercice d'analyse de ce type permettra aux élèves de découvrir eux-mêmes les secrets d'un bon slogan. Il devra précéder toute production autonome de ce type d'énoncés.

Souvent, l'objet n'apparaît que d'une façon indirecte ou détournée de ses fonctions utilitaires- nous l'avons remarqué. Etant donné que le discours publicitaire est soigneusement construit, de façon à raconter une histoire dans le temps le plus court, que tous les éléments sont donc essentiels et porteurs de sens, ce type de publicité est extrêmement utile si nous voulons étudier la structure des séquences



narratives. Le document publicitaire deviendra ainsi le point de départ pour l'apprentissage (en réception et/ou en production) de récits plus longs.

Tracez le plan du texte en indiquant l'**essentiel** :

1. repérez les mots clés (répétés tels quels ou par des substituts);
2. relevez les oppositions;
3. encadrez les mots-outils marquant les étapes de la réflexion;
4. reformulez les idées principales de chaque partie de façon complète (thème + rhème)

3.3 Travail sur l'énonciation publicitaire :

Cette activité se rapproche d'une analyse assez pointilleuse de la publicité, elle est donc destinée à un public très avancé en LE.

Niveaux d'énonciation	<p>L'énonciation se présente-t-elle comme discursive (marquée) ou historique (masquée); affirmée ou modalisée ?</p> <p>Quels sont les traits de l'énonciateur? Quel rôle se donne-t-il notamment vis-à-vis du destinataire? Par quels procédés donne-t-il plus de poids, plus d'authenticité à son discours ?</p> <p>Quels sont les traits de l'éventuel énonciataire? Quel « manque » lui est attribué ?</p>
-----------------------	---

Fonction référentielle	<p>Quelle est la valeur informative du message ?</p> <p>Les qualités du produit sont-elles dénotées ou connotées ?</p> <p>Quelles sont-elles ?</p> <p>Quelles sont les qualités mises en évidence par la redondance ?</p>
Fonction expressive	<p>Qui est l'émetteur réel ?</p> <p>Qui est, éventuellement, l'émetteur simulé, l'énonciateur ?</p> <p>Sont-ils présents dans l'illustration, dans le texte ?</p> <p>De quelles qualités dénotées ou connotées</p>



	se pare l'émetteur ?
Fonction conative ou « mobilisatrice »	<p>Qui est le destinataire réel ? Qui est le destinataire représenté, l'énonciataire ? Comment est-il explicitement ou implicitement représenté ? Quelle insatisfaction, réelle ou suscitée, leur est attribuée ? Qu'est censé lui apporter le produit ou le service ? Quelles sont les informations sur le produit ? Quelle attitude est prescrite au destinataire ? Quelle est la stratégie de persuasion mise en place ? Les arguments sont-ils fondés, pertinents, recevables ?</p>
Fonction poétique	<p>Y a-t-il un effet de récit ? L'énoncé du message s'écarte-t-il du langage usuel ? Est-il agréable à parcourir, indépendamment de sa valeur informative ou prescriptive ? Des figures de style apparaissent-elles dans le texte (métaphore, comparaison, allitérations, néologismes, etc.) ? L'illustration, utilise-t-elle des figures (création originale, jeux de lumières, points de vue curieux, personnifications, contrastes, etc.).</p>
Fonction phatique ou « relative »	<p>Quels sont les moyens graphiques, sonores ou linguistiques utilisés pour établir et entretenir le contact avec le destinataire ?</p>



Fonction métalinguistique	<p>Certains termes sont-ils expliqués ?</p> <p>Quelle langue est utilisée (niveaux de langue, chiffres, graphiques)?</p> <p>Que dit le message sur lui-même, sur le discours publicitaire en général, sur les pratiques commerciales ?</p>
---------------------------	--

3.5 Travail sur l'interculturel :

En tant que miroir des tendances sociologiques de l'actualité, comprenant la mise en scène des valeurs et des idéologies dominantes, les documents publicitaires sont des outils excellents pour des recherches thématiques. Un ensemble de documents (sur papier ou sur support électronique) peut servir à un travail centré sur un thème spécifique: la nature, les animaux, l'écologie, la culture... L'analyse des documents permettra de regarder comment ces thèmes sont traités de l'intérieur, c'est-à-dire comment ils sont perçus par un public cible défini dont les désirs les plus profonds sont censés être touchés par la publicité.

Ce travail proposé peut (doit !) être développé sous une perspective interculturelle, conduisant les apprenants à une analyse comparative du traitement de ces thèmes par la publicité en langue étrangère *versus* par la publicité dans leur langue maternelle. Certains spots, certaines images, sont diffusés, dans un contexte mais pas dans l'autre, alors que certains documents publicitaires semblent universels ou du moins internationaux. Pourquoi ce fait ?

3.6 Travail interactif :

Plusieurs activités pédagogiques intéressantes sont proposées sur le site même de GdF (http://www.jeunes.gazdefrance.com/lycees/templates/voir_activites.php4?EG_SR_ID=902), dont voici un exemple avec les objectifs explicités :



Activité **Communication institutionnelle**

A vos objectifs !

Associez chaque type de publicité à son objectif et au support de communication choisi par Gaz de France.

PUBLICITÉ	OBJECTIF	SUPPORT GAZ DE FRANCE
Intérêt général	Faire connaître le produit ou augmenter le nombre de consommateurs ou les fidéliser	Film "Par respect"
Institution	Valoriser l'entreprise globalement et favoriser son insertion dans son environnement	Les Gestes préventifs
Produit	Faire prendre conscience d'un problème économique, social, civique	Dolce Vita

1^{er} essai

Pour demain...

Pour conclure, on peut analyser la publicité de mille et une façons. Nous avons choisi de mettre l'accent sur une étude macroscopique d'une campagne publicitaire, au détriment d'une étude détaillée de chaque publicité, afin de démontrer l'existence d'un système sémiologique mixte, mais cohérent. En considérant le langage publicitaire en tant que discours mixte dans lequel différents codes qui sont certes apparus successivement coexistent, nous avons voulu montrer leur interaction en vue de donner un sens cohérent, celui du message publicitaire. Ainsi, nous avons exposé les points communs



entre les différents signes composants une campagne publicitaire en tenant compte aussi bien des éléments linguistiques qu'iconiques.

Nous avons proposé tout au long d'alterner une approche inductive (exposé de modèles théoriques et de notions) et déductive (analyse d'exemples types et de situations ordinaires de communication). L'objectif de cette étude était d'examiner les éléments de la campagne publicitaire ce qui nous a permis d'observer la manière dont le publicitaire se sert de la langue pour agir, d'une part, et pour faire agir, d'autre part, dans une situation de communication déterminée.

Tout manifeste publicitaire a d'abord pour but d'amener le récepteur à participer. Cette fonction conative, ou injonctive, du message définit les relations entre les interlocuteurs. Si le contenu référentiel s'efface devant les signes, c'est que ceux-ci visent à motiver le destinataire, soit en le conditionnant par répétition soit en déclenchant des réactions affectives subconscientes. Le message publicitaire qui fait vendre un objet ou service crée en même temps l'image de sa consommation. Ce travail de figuration estompe la communication référentielle fondée sur les valeurs d'usage des produits au profit d'une communication connotative qui exalte leur valeur de signe à la hauteur des attentes, sociales ou imaginaires, de la clientèle. Egarer pour attirer, ramener dans le chemin d'un sens déterminé afin de diriger le regard et le désir vers le produit à vendre. Ces deux pôles opposés, mais compatibles caractérisent le processus publicitaire. « Le cœur a ses raisons que la raison publicitaire doit maîtriser... »¹⁶. Retenons donc qu'une publicité objectivement offerte, sous-tend une multitude de messages subjectivement reçus. Ce qui nous a intéressé tout au long de notre étude est l'organisation conceptuelle, commune à tous. Nous n'avons pas tenu compte des variations liées au contexte national, culturel, social ou proprement individuel que peut avoir chaque message. Mais nous avons surtout mis l'accent sur la réception du message dans sa simultanéité. Le message publicitaire doit être considéré à travers la pluralité des codes qu'il véhicule, comme un lien de production des sens.

¹⁶ Laurence Bardin, "Et l'image", in: *Communication et langages*, n°26, Paris, 1975.



La publicité est absente des contextes formels de culture et elle est souvent ignorée ou prise très légèrement dans les contextes d'apprentissage. Les élèves n'apprennent donc pas à la regarder d'un œil critique, et on passe ainsi à côté d'une bonne occasion de développer des pratiques menant à l'éducation de l'individu en tant que spectateur, consommateur et citoyen. Les pistes pédagogiques sont à considérées comme une ébauche de ce que l'on pourrait exploiter dans l'enseignement. Les activités proposées se veulent des instruments de base pour l'analyse de la publicité; mais, en même temps, elles visent à fournir - à travers la mise en relief du rôle fondamental que jouent, dans l'argumentation publicitaire, les allusions connotatives et les formes stéréotypiques - des moyens pour la compréhension des mécanismes linguistiques et l'interprétation d'une réalité médiatique de plus en plus envahissante.

Ce bref aperçu, restreint par les contraintes matérielles de chaque document, a permis de rendre compte de la richesse du langage publicitaire. Bien évidemment, ce document ne se prétend pas exhaustif, l'étude pourrait être élargie et complétée à maintes reprises, il ne faudra donc pas considérer le point final comme la clôture définitive de notre étude.



Bibliographie

1 COMMUNICATION, PUBLICITE, PRESSE, AUDIOVISUEL

AUMONT, Jacques et MARIE Michel, 1999, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 2^e édition.

LEON, Paul, 1990, *Le jeu de la Une et du hasard. Une approche poétique de l'écriture de presse*, Thèse de doctorat, Université de Provence.

METZ Christian, 1977, *Langage et Cinéma*, Paris, Albatros.

ODIN Roger, 1991, *Cinéma et production du sens*, Paris, A. Colin.

2 ŒUVRES LINGUISTIQUES, STYLISTIQUES ET PRAGMATIQUES

AUSTIN, John Langshaw, 1970, *Quand dire c'est faire*, trad. fr., Paris, Seuil.

BENVENISTE, Emile, 1974, "L'appareil formel de l'énonciation", in: *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard.

DUCROT, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

JAKOBSON Roman, 1973, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980, *L'énonciation. La subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin.

3 ANALYSES SEMIOTIQUES ET SEMIOLOGIQUES

ADAM, Jean-Michel et BONHOMME, Marc, 1997, *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, fac. Linguistique, Paris, Nathan.

BARTHES, Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

ECO, Umberto, 1972, *La structure absente*, Paris, Mercure de France.



EVERAERT-DESMEDT, Nicole, 1984, *La communication publicitaire. Etude sémiopragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cabay.

PENINOU, Georges, 1972, *Intelligence de la publicité - Etude sémiotique*, Paris, R. Laffront.

PLECY, Albert, 1973, *Grammaire de l'image*, Marabout - Université.

5 PSYCHOLOGIE, SOCIOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE

BAUDRILLARD, Jean, 1970, *La société de consommation*, Paris, Denoël.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

DURAND, Gilbert, 1969, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

LEVI-STRAUSS, Claude, 1974, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket.

6 ARTICLES

BARDIN, Laurence, 1975, "Et l'image", in *Communications et langages*, n°26, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, 1964, "Rhétorique de l'image", in *Communications et langages*, n°4, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, 1964, "Eléments de sémiologie", in *Communications et langages*, n°4, Paris, Seuil.

BENTOLILA, Alain, 1976, "Le chant du signe", in *Communications et langages*, n°31, Paris, Seuil.

COSSETTE, Claude, 1973, "Vers une grammaire de l'image publicitaire", in *Communications et langages*, n°19, Paris, Seuil.

DURAND, Jacques, 1970, "Rhétorique et image publicitaire", in *Communications et langages*, n°15, Paris, Seuil.

PENINOU, Georges, 1966, "Premières analyses sémiologiques sur l'expression publicitaire", in: *Etudes de l'Institut de recherche et d'études publicitaires*, n°16, Paris, Seuil.



*Du manuel au cédérom :
Les relations intersémiotiques en jeu dans
la construction du savoir*

Aurélié LATHENE-DA CUNHA
(Université Lyon Lumière 2)

S'attacher à l'étude des relations entre les différentes sémiotiques mises en œuvre dans un même espace, c'est mettre en concordance plusieurs objets pour la construction d'un sens particulier qui n'est pas seulement la somme de chacun de ces objets. L'illustration s'énonce comme constitutive du discours. La coprésence du texte et de l'image construit le savoir à la frontière de ces systèmes. Le manuel scolaire a la visée de transmettre un savoir et comporte également un programme d'acquisition et d'évaluation du savoir. L'image dès lors, n'est pas une simple représentation d'un objet mais prend place dans la construction des connaissances, elle résulte d'un choix de signification qui prend forme dans le rapport entre le texte et l'image. De ce choix résulte une inscription du sujet dans une certaine isotopie impliquant un rapport au thème et aux connaissances du chapitre différent suivant l'isotopie retenue. L'image est déjà fortement étudiée dans le domaine de la didactique, je propose ici non une étude dans cette discipline même si le corpus de l'analyse est scolaire, mais une approche sémiotique au niveau du sens construit en réception. Nous nous centrerons sur la construction du sujet cognitif, au sens greimassien du terme, à travers l'image et son rapport au texte et dans le passage du manuel au cédérom.

1/ L'image dans la construction du savoir

a. Le sens de l'image seule : la composante plastique

L'image dans les manuels est choisie pour son contenu représentatif :



elle sert le savoir à transmettre en montrant l'objet désigné (par le texte), une thématization de l'objet ou une manifestation particulière de l'objet, mais elle n'est pas envisagée de par sa composition visuelle en elle-même. Une image implique un mode de signification différent du texte bien sur, mais également un mode de communication différent. On ne peut pas assimiler une image à son contenu, il faut tenir compte de la forme de ce contenu. L'image peut ainsi établir directement une communication avec le sujet regardant par l'impact visuel qu'elle crée et par l'affect qu'elle génère, ou par la réflexion dans laquelle elle inscrit le sujet.

L'image comme esthétique et moyen de communication est réellement mise en place dans les pages de présentation du chapitre. Ces pages ont un aspect d'autonomie par rapport au chapitre : elles ne délivrent pas un enseignement mais viennent installer une relation avec le sujet. Le but n'est pas de présenter des connaissances à médiatiser par le professeur, mais de créer un parcours du savoir qui envisage l'élève seul face au manuel. Elles sont ainsi le lieu où s'instaure un contrat énonciatif, un contrat cognitif d'apprentissage et les modalités qui l'accompagnent ainsi qu'une inscription du sujet dans une isotopie particulière du thème de la leçon.

Nous prenons l'exemple de la page de présentation de l'édition Bordas en envisageant d'abord le sens de l'image seule à partir d'une analyse Flochienne de l'image. Dans les diverses composantes plastiques de l'image, nous dégagons des contrastes formels au niveau des couleurs (entre le vert et le gris) et au niveau de la composition (la délimitation des espaces par les lignes de force de l'image) qui s'associent pour créer un contraste de contenu qui donne à la tornade une connotation de danger.

Au niveau de l'expression, c'est la mise en perspective et le point de vue qui placent le spectateur dans l'image, mais de cet aspect formel dépend une construction particulière de l'implication du spectateur et de son rôle dans l'image. La mise en perspective situe cette masse grise derrière la ligne d'horizon créant un effet de lointain pour le spectateur, elle semble écrasante puisqu'elle vient envahir l'espace et produit une impression de point de vue plafonnant alors que le spectateur semblait plutôt se positionner en face de la route. Le



contraste entre ces deux impressions /lointain/ et /proximité/ créé un affect pour le sujet et du sujet ce qui attire et implique le spectateur dans l'image, elle capte son attention et instaure avec lui une communication. Le spectateur change alors de statut et devient sujet dans l'image de par la place qui lui est réservée.

L'attraction très forte que produit cette illustration sur le sujet regardant se veut signifiante et semble montrer la domination de la nature sur l'homme, autant parce que l'image montre la supériorité imposante de la nature par la place qu'elle occupe, que par la position d'infériorité où est placé le lecteur. Le sujet posé par l'image est un sujet passionnel, on touche à l'affect par la représentation. L'image n'a pas seulement une fonction de représentation mais comprend également une inscription du sujet dans celle-ci. Le sujet va donc être constitué au niveau du sensible, par l'affect. C'est l'émotion construite qui crée la mise en communication avec le spectateur mais aussi une part de la signification de l'image qui affectera celle du texte dans son entour.

Un autre type d'implication du sujet dans l'image est celui de l'édition Hatier. Dans cette édition, il ne s'agit pas d'utiliser le côté impressif de l'image comme dans l'édition Bordas mais le côté réflexif de la co-construction de l'objet. On construit un réel parcours narratif et cognitif pour le sujet lecteur. Ainsi les différentes illustrations ne se présentent pas comme représentant un aspect de l'énergie mais s'inscrivent dans un parcours qui construit une vision et une utilisation de l'énergie. L'orientation de la lecture, clairement indiquée par les flèches rouges, construisent trois temps dans la lecture : les causes dans la partie inférieure, les conséquences de ceci dans la partie supérieure gauche et les palliatifs à ceci dans la partie supérieure droite. Ici, la nature est maîtrisée, dominée par la culture qu'elle subit, tout n'est que nature transformée par l'homme, l'air est soit dénaturé par la pollution, soit maîtrisé par l'homme (le champ d'éoliennes) mais pas à l'état sauvage comme pour la tornade.

On présente la maîtrise de l'énergie par la culture de l'homme avec une axiologie négative qui montre l'avancée technologique mais l'associe à l'écrasement de la nature et à sa contamination, ici l'homme affecte la nature. Il est maître de tout : des causes, des



conséquences mais aussi des remèdes à ces conséquences, le sujet construit est un sujet responsable des causes et des conséquences mais aussi des palliatifs à apporter pour endiguer ces conséquences.

b. L'image et sa légende

La zone de texte se situe aux alentours immédiats des illustrations mais elle n'est pas individuée sous chaque image. La place du texte dans la page indique celui-ci comme ayant la fonction de légender les images mais son contenu et sa structure le place comme déroulant un récit en parallèle des illustrations. Les illustrations entrent dans une structure syntagmatique visuelle, tout comme les segmentations de texte entrent elles aussi dans une organisation syntagmatique. Nous ne lisons pas ces zones de texte comme étant individuelles mais les considérons dans l'ensemble qu'elles forment. Le titre lui-même s'iconise, il occupe une place similaire à celle des légendes en même temps qu'il est individué comme une image.

Dans l'édition Bordas, la légende pose l'image comme illustration : elle n'est pas à regarder pour elle-même mais est là pour tenir un discours sur quelque chose. L'image tient un discours sur le texte dans le sens où elle ancre celui-ci dans une occurrence particulière donc dans une signification que, seul, il n'a pas. Mais le texte lui-même tient un discours sur l'image puisqu'il ancre l'illustration dans une signification précise parmi les possibles qu'offre l'image. Je ne m'attache ici qu'à la légende de l'illustration et non au titre, même si celui-ci joue une part importante pour la thématization de l'image.

L'image nous montre un cas particulier et la légende en tire une généralité marquée par le passage de « cette représentation d'une tornade » dit par l'image à « la tornade » employée par le texte. Cette tornade vaut pour toutes les tornades, la légende décontextualise l'image qui se trouve coupée de ses conditions d'énonciation : on ne rattache pas cette image à son lieu et à son temps de production. L'image est le prétexte à une généralisation donc on ne peut pas avoir de particularisation de l'image.



c. **L'énonciation et la manifestation du destinataire et du destinataire**

L'énonciation se dévoile dans la légende par l'emploi du mot « impressionnant ». Ce lexème renvoie aux sentiments de l'énonciateur qui correspondent aux sentiments provoqués par l'image chez l'énonciataire. Ce mot fait ainsi le lien entre l'image et le texte, l'objet montré et l'objet dit sont ainsi désignés comme le même. La généralisation de l'image opérée par « La tornade » se particularise dans l'exemple donné ici qui transmet le caractère « impressionnant » qui l'affecte à l'ensemble de la catégorie. La légende ne réfère explicitement à l'illustration que par l'affect qu'elle génère, donnant ainsi à l'image la fonction de générer du sentiment, de l'empathie avec le lecteur-spectateur.

L'énonciataire est englobé avec l'énonciateur par « nous », c'est la seule trace d'une mise en figure des positions énonciatives. Ce « nous » produit un jeu sur le /vouloir/ de l'élève en l'orientant vers une acceptation du contrat sans obligation ouvertement posée. On propose un parcours de découverte des sources d'énergie maîtrisées en même temps qu'on ne laisse guère de choix de refus de ce parcours. La légende provoque un jeu entre le contrat cognitif d'apprentissage et l'interprétation de l'image, faisant devenir l'illustration secondaire.

Dans l'édition Hatier, le sujet est placé face à une responsabilisation, les légendes inscrivent les images dans l'isotopie de la dégradation de la nature par l'homme, il est pris dans une volonté idéologique créée par l'axiologie négative donnée par le vocabulaire et la construction de l'argumentation. La présence des illustrations et leur utilisation vient inscrire le sujet du faire cognitif dans un système de valeur : ici utilisation/responsabilisation qui se met en place dans un parcours. L'édition Hatier place le sujet dans un système de /faire-croire/, l'enjeu est que le lecteur adhère à ceci pour entamer le parcours du /faire-savoir/. L'aspect "citoyen" de l'élève est régi par l'axiologie du "bien-faire" donc comprenant une certaine part de /vouloir-faire/ tandis que le côté scolaire du lecteur est, lui, modalisé par le /devoir-faire/; l'élève n'a pas le choix en ce qui



concerne l'acquisition du savoir il l'a seulement pour son application dans son quotidien.

2/ Le passage du manuel au cédérom

Le manuel scolaire, objet pluricodique tend de plus en plus à être accompagné d'un autre support pluricodique : le cédérom. Nous nous attacherons maintenant à voir la cohérence et les liens entre les deux supports impliqués pour le sujet lecteur/acteur qui est postulé comme étant le même. Nous nous centrons sur les cédéroms associés aux manuels scolaire, qui sont donc spécifiquement destinés à être utilisés en classe ou à la maison pour l'élève, mais conjointement au cours et non pas comme des cédéroms éducatifs, à la place de, tenant lieu de cours. Peu d'éditeurs proposent des cédéroms d'accompagnement du manuel, nous étudierons ici le cédérom de l'édition Hatier.

Entre le manuel et le cédérom, il y a une différence de support évidemment qui implique une différence d'utilisation : le manuel est un outil pédagogique destiné autant à l'élève qu'au professeur et à une utilisation autant en classe qu'à la maison, à une utilisation qui peut être collective et simultanée, alors que le cédérom se présente comme utilisation individuelle pour l'élève, il ne comprend pas une utilisation en classe sauf pour les vidéos qui sont insérées ou pour une utilisation individuelle simultanée. Même si le contenu du cours est le même ainsi que sa forme générale (hormis l'inversion de la place des illustrations dans l'espace et la division sémantique qu'il opère), ce support induit une utilisation individuelle là même où le manuel postulait une utilisation collective.

Nous cherchons ici à mettre en évidence les différentes positions énonciatives induites par l'un et l'autre support, les différences et continuités que l'on peut repérer quand le cédérom est présenté comme complémentaire du manuel. A travers chaque support postulant chacun un sujet cognitif différent de par leur nature, nous devons pouvoir dégager certaines similitudes aptes à constituer un sujet global.

1. Les différences de positions énonciatives du sujet



Le cédérom se présente comme conjoint au manuel, il envisage donc un même destinataire, un même sujet, mais une adresse à celui-ci nécessairement différente et conditionnée par le support. La continuité du sujet à travers les deux supports se fait par la réutilisation du cours et des images à l'identique. Mais en changeant de support, l'image change de statut, elle n'y a plus une valeur de monstration d'un savoir mais sert plus de point de repère dans la leçon et prend un sens de résumé en somme de chaque unité sémantique induite par le découpage imposé par le support. La saisie même des unités est modifiée : alors que dans le manuel l'élève pouvait englober plusieurs sous parties sur une même double page, ici chacune est individuée, il n'y a plus d'unité et de jeu inter-image puisque celles-ci se cumulent dans l'esprit ou se remplacent, alors que dans le manuel elles peuvent se répondre ou créer une unité significative entre elles. (par exemple : une unité de couleur dans la représentation qui renvoie à une continuité de contenu).

Entre le manuel et le cédérom, c'est le même sujet mais avec des compétences et une utilisation différente du même objet. Le cédérom gomme toute trace d'énonciation énoncée qui était dans le texte : les pages de présentation du chapitre ne sont plus dans le cédérom, on ne donne ainsi pas d'abord une vision d'ensemble ou prototypique de la leçon et de ce dont on parle. Toute la construction du thème et de son évolution est ainsi abandonnée. Alors que dans cette édition il y avait un réel parcours du sujet montré et une responsabilisation de l'élève, le rôle citoyen et scolaire qui lui est attribué dans la présentation du chapitre est perdu ici. La distinction de parcours proposé que nous avons dégagée précédemment est ici tout simplement supprimée. Ce type de présentation est effectivement propre au manuel mais sa perte dans le cédérom implique une perte de thématization de la leçon en plus de la perte de l'implication du sujet dans la leçon, il ne s'agit plus ici de voir les conséquences « pratiques » et écologique de cette leçon mais seulement son aspect scientifique hors de ses applications à un niveau plus général.



L'énonciation des illustration est elle aussi effacée par le passage au cédérom, l'image perd de sa fonction communicative/affektive avec le sujet, elle n'est plus qu'utilitaire. Alors que l'image contribuait à créer une situation de communication avec le lecteur, on n'utilise plus l'impressif que peut conférer une image à un thème.

Le manuel insistait beaucoup sur l'aspect de la responsabilisation de l'élève, tandis que le cédérom gomme toute trace de cela. Par exemple, l'illustration du chapitre reprise dans le cédérom à perdu la citation du Petit Prince qui l'accompagnait (« Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé ») qui créait une signification intertextuelle entre la légende qui explique le problème et cette phrase qui vient exhorter l'élève à prendre place dans la conservation de la nature. La perte de cette phrase donne comme interprétation de l'image seulement celle de la légende : on nous montre différents états de l'eau que l'on inscrit dans une évolution de la planète.

L'image elle-même en étant présentée isolée dans un carré à côté du texte perd l'effet de perspective et d'orientation du regard qui était induit par la mise en page du manuel. La place du sujet donné par l'image et l'effet produit ne sont donc pas similaires même si c'est la même illustration qui est réutilisée. De même, la partie qui explicite la raison d'être de cette leçon, justifiant ainsi le bien-fondé de ce chapitre et re-mettant en place le contrat de lecture avec le destinataire n'est plus dans le cédérom, toute adresse au lecteur est ainsi effacée, il ne s'agit pas d'expliquer le sens de cette leçon à l'élève et de le faire adhérer à un parcours du savoir, mais de le postuler comme devant l'exécuter sans tenir compte de le convaincre.

La perte du contrat énonciatif avec l'élève peut se comprendre comme nécessairement induite par une utilisation première du manuel, mais cet argument ne justifie pas le changement de sens donné aux images et à l'implication de l'élève puisque le cédérom se présente comme autonome et indépendant par rapport au manuel.

2. L'acquisition des connaissances dans les 2 supports : des différences ?



Hormis les différences de compétences requises pour manipuler un cédérom où il faut reconnaître derrière les boutons des fonctions possibles mais masquées dans l'immédiat, les différences entre les deux supports sont essentiellement au niveau des savoirs attendus.

L'élève est mis en autonomie dans le cédérom, il est envisagé seul face à l'objet et face au savoir. Il vient faire redondance à un savoir déjà vu pour renforcer l'acquis et proposer une évaluation individuelle. Il fait apparaître de façon plus visible l'unité de sens que constitue une sous partie (en l'individuant dans une fenêtre) mais fait perdre en même temps l'unité de la leçon et de ses parties. Aussi, les deux formes de compétence que le manuel distingue, celle qui est préalable et celle qui est à acquérir, ne sont pas reprises dans le cédérom qui ne comprend que celle à acquérir. La continuité entre les différentes années scolaire donnée par la partie « Prérequis » est donc absente.

Le programme d'acquisition du savoir pour le support textuel a cela de particulier que la transformation, la performance dans une certaine part, s'opère à la seule lecture, or dans le cédérom, il ne s'agit pas de découvrir un savoir mais de le valider. Le manuel suppose un faire tandis que le cédérom ne dispose que d'un savoir. Dans le cédérom, nous n'avons pas la différence de savoir à acquérir que prévoit le manuel : les savoirs et les savoirs-faire. Le cédérom ne comprend que des savoirs, l'élève n'est pas incité à produire lui-même : les expériences à réaliser se réalisent devant ses yeux sous forme de vidéos, il n'y a pas dans le cédérom les parties d'activités qui sont prévues dans le manuel. On ne postule pas de savoirs à réaliser que l'on utiliserait comme savoir acquis en supposant donc un faire de la part du sujet.

De plus, le cédérom postule un sujet toujours pris dans un parcours alors que le manuel a une autonomie des savoirs propre ce qui induit des différences tant au niveau du sujet construit et de l'évolution nécessairement envisagée, que de l'acquisition des connaissances qui est envisagée toujours dans une visée progressive sans comprendre de renvoi à ce qui est vu précédemment.

3. Le renvoi du manuel vers le cédérom



Si nous observons la complémentarité entre les deux support, nous pouvons constater que dans le manuel sont inscrits des renvois au cédérom, le cédérom est alors envisagé comme complémentaire au manuel tandis que le cédérom ne comprend pas de mention du manuel.

Le renvoi, pose la question du renvoi à une certaine vision : est-il destiné à une utilisation en classe ou pour l'élève chez lui ? Le cédérom permet d'avoir à disposition un faire en acte et pas seulement une représentation fixe ou écrite d'un faire. On peut déplorer dans ce cédérom, comme dans les autres associés aux manuels d'ailleurs qu'il ne soit pas un vrai outil de travail à la maison qui permettrait non de remplacer une expérience en classe mais de la rendre visible même quand on n'est plus en classe justement. Entre les deux supports se construisent des relations intersémiotiques et un sujet à un niveau macrosémiotique alors que dans la première partie nous avons envisagé ces relations à un niveau de microsémiotique. Le sujet est tronqué, on ne lui rend pas présente la relation avec le manuel alors qu'elle est implicite de par les manques que comporte le cédérom. On postule un sujet identique alors que le support même l'envisage comme différent : redondant pour le cédérom, à venir pour le manuel.



Conclusion

Ce cédérom est un double pauvre du manuel puisqu'il n'apporte que peu d'informations nouvelles et fait perdre la lisibilité du continu du manuel au profit d'une lisibilité de l'unité dans le cédérom. L'intérêt interactif du cédérom et de la prise d'autonomie ainsi que le côté ludique qui lui est généralement associé, n'est pas exploité ici. Nous pouvons donner à titre d'exemple qui montre que cela ne tient pas au genre mais aux concepteurs, le cédérom de philosophie de ce même éditeur qui propose par exemple un résumé de la leçon sous forme de schéma commenté qui se déploie et permet ainsi de replacer les éléments du cours dans une argumentation évolutive et explicative dans le même temps et non seulement figée et immédiatement présente dans son intégralité comme cela est donné dans le manuel. Le cédérom a donc comme atout par rapport au manuel d'être un support technologique plus moderne, qui dans ce sens peut peut-être mieux correspondre aux habitudes d'utilisation des élèves et aller dans le sens d'une évolution à laquelle sont sensible les apprenants. Ainsi au niveau des relations intersémiotiques entre texte et image, le changement de support modifie non les relations entre les deux mais la constitution d'une énonciation à travers l'image ainsi que l'utilisation de celle-ci dans sa fonction représentative. La fonction même de l'image n'est pas similaire à celle du manuel, il faudra donc envisager une illustration particulière pour le cédérom et non une reprise du manuel.



***LA CHANSON : QUEL OBJET
SEMIOTIQUE ? POUR QUELLE
UTILISATION EN CLASSE DE FLE ?***

Martine GROCCIA

**Laboratoire ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissages,
Représentations)**

**Equipe LS3 (Langues, Syntaxe, Sémantique, Sémiotique)
Université Lumière Lyon 2**

Dans le cadre de ce colloque « Sémiotique, Didactique et communication », je souhaiterais aborder la chanson en tant qu'objet sémiotique complexe. Mon objectif se veut clair et concis : montrer que cette forme d'expression artistique renferme des caractéristiques intrinsèques, et que cette spécificité peut faire de l'objet une ressource pédagogique très riche pour l'apprentissage d'une langue étrangère. Cette communication se déroulera donc en deux temps : décrire certaines caractéristiques sémiotiques inhérentes à l'objet ; et proposer, à partir de cette réflexion, une brève illustration à partir d'un exemple précis de chanson. Mon travail s'intéresse à la chanson de langue française et correspond donc à une réflexion didactique concernant cette même langue.

1. Caractéristiques sémiotiques inhérentes à l'objet chanson

La définition du Petit Robert du terme « chanson », bien que rapide, fournit les éléments de base de la description de l'objet : « pièce de vers, de ton populaire, généralement divisée en couplets et refrains, et qui se chante sur un air ». On peut en effet y reconnaître des éléments constitutifs : une chanson, c'est avant tout du texte et de la musique, c'est-à-dire une composante verbale, généralement structurée en vers, et une composante musicale, le tout organisé en couplets et refrain, et interprété par une voix. Cette définition, aussi succincte soit-elle, fait



entrevoir la spécificité de l'objet : il s'agit ici d'un objet syncrétique, ou pluricode, dans la mesure où il y a bien réalisation simultanée de

deux systèmes sémiotiques, le système sémio-linguistique et le système musical. En effet, le sens d'une chanson ne saurait être la somme des sens produits par les deux ordres, mais constitue bien un tout significatif, que les deux systèmes contribuent également à construire.

L'approche que je propose ici s'adapte à la dimension didactique que je souhaite donner à ma démarche. Parmi l'ensemble des éléments constitutifs d'une chanson, je propose de développer ici uniquement certains outils de description. Je traiterai dans un premier temps les phénomènes de répétition, qui sont au cœur même de la construction d'une chanson, et régissent autant sa composante verbale que sa composante musicale. Je développerai ensuite séparément certaines caractéristiques des deux composantes, dans le but d'entrevoir l'utilisation qu'il pourrait en être faite en classe de FLE, et j'exposerai en seconde partie comment et pourquoi il peut être intéressant d'aborder le texte d'une chanson par le biais de sa structure musicale.

1.1. Caractéristique fondamentale de l'objet syncrétique : les phénomènes de répétition

Appréhendée dans son syncrétisme, la chanson affiche une caractéristique fondamentale : les phénomènes de répétition. La chanson se pose comme une forme d'expression à retours multiples, à récurrence. Elle développe ainsi, aussi bien dans sa composante verbale que dans sa composante musicale des formes à répétition diverses et variées, qui vont baliser son univers comme autant de points de repères sonores aux oreilles des auditeurs. Ces phénomènes sont repérables, à un niveau global, sur les deux composantes d'une chanson :

- sur le plan textuel, une chanson s'organisera en couplets/refrain : du mot à la strophe entière, dès lors qu'un élément textuel, quelque soit sa longueur, a une place bien déterminée dans la structure musicale et



se répète à intervalles réguliers, soutenu la plupart du temps par un même thème mélodique, il peut prétendre au statut de refrain, et structurer par conséquent l'ensemble des données textuelles en couplets/refrains.

- sur le plan musical, ces phénomènes de répétition vont se retrouver dans la répartition des thèmes mélodiques, avec en général un thème spécifique pour le refrain, et un ou deux thèmes différents pour le développement des couplets.

Il existe des chansons dont la structure aussi bien textuelle que musicale présente des originalités et des libertés de facture, mais de toute évidence, la structure musicale et la structure textuelle d'une chanson sont très étroitement liées. Selon qu'une chanson sera construite sur un mode classique de répartition couplets/refrain, elle aura une structure musicale de facture classique, avec une répartition régulière des thèmes mélodiques, et la réciproque fonctionne également, l'originalité de l'un des éléments entraînant une organisation particulière de l'autre.

On trouvera par ailleurs d'autres types de répétition, repérables cette fois à un niveau local : pour le texte, ils concerneront tous les phénomènes d'allitérations liés à la versification, souvent accentués par les temps forts imposés par la rythmique de l'orchestration ; pour la musique, ils se réaliseront dans des motifs mélodiques et des cellules rythmiques structurant l'ensemble du flux sonore.

Ces phénomènes de répétition, à quelque niveau qu'ils se réalisent, sont identifiables par l'auditeur et structurent son appréhension de la chanson. Ils sont essentiels à la constitution du sens d'une chanson dans la mesure où, en structurant le plan de l'expression, ils guident l'auditeur dans sa saisie des contenus et donc dans son élaboration du sens de la chanson.

1.2. Quelques caractéristiques de la composante verbale d'une chanson



En deuxième point, j'aborderai quelques caractéristiques spécifiques de la composante verbale d'une chanson :

- la chanson en tant qu' "art populaire", n'est pas limitée dans les registres de langue qu'elle peut employer. Elle peut en effet utiliser tous les registres, de l'argot le plus populaire au registre le plus soutenu ou le plus poétique. Elle fournit ainsi un panorama riche et varié des actualisations de la langue. Et le ton employé peut

également être une information précieuse pour caractériser le genre de discours qu'elle met en place.

- la chanson est une forme courte qui doit constituer un tout et qui ne doit pas durer plus de quelques minutes (3mn30 en moyenne). Pour contrecarrer cette brièveté d'exploitation, le texte de chanson fait souvent appel à des stéréotypes culturels et actualise des figures du monde autour desquels se construisent des isotopies, de manière à convoquer chez l'auditeur, rapidement et efficacement, des réseaux de sens complexes. Elle construit ainsi son univers sémantique, clos, et à chaque fois spécifique.

- le pronom personnel est très utilisé dans le texte de chanson. Il est l'outil privilégié par lequel les personnages sont mis en scène. Une chanson, en tant que production orale, installe un rapport très étroit entre énoncé et énonciation. La chanson, en tant que communication, et grâce notamment à la voix, qui incarne, au sens propre, et le « je » énonciateur et le « je » énoncé, donne la possibilité à tout auditeur d'assumer cette même fonction énonciatrice en favorisant un processus d'identification. Les pronoms personnels ont alors une valeur implicative, au sens où le destinataire (chaque auditeur potentiel) peut être convoqué à la place de l'énonciateur.

1.3. Quelques caractéristiques de la composante musicale d'une chanson

En troisième point, j'aborderai quelques caractéristiques spécifiques de la composante musicale d'une chanson :



- La voix de l'interprète a un statut très particulier en chanson. C'est entre autre par elle que se réalisent simultanément les deux ordres, le linguistique et le musical. Elle est par essence mélodique, tout en étant le lieu où la parole devient chant. Ruwet le note en ces termes dans son ouvrage *Langage, musique, poésie* :

« Dans le mesure où la voix est, pour l'homme, avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage comme tel est présent, [...] même si le chant

s'émanche en de purs mélismes, même si le texte devient incompréhensible. »¹

En tant que sujet chantant, l'interprète investit dans sa performance vocale son interprétation, au sens herméneutique du terme, du discours qu'il chante. La caractérisation de cette voix chantante reste une tâche difficile, mais en tant qu'auditeur naïf, on est tout de même capable de percevoir certaines de ses caractéristiques acoustiques, comme la hauteur, le timbre, la dynamique et l'attaque du son produit. Par ailleurs, l'auditeur peut caractériser son ressenti par rapport à la perception d'une voix à travers de nombreux qualificatifs analogiques, qu'il emprunte à tous ses sens : une voix terne, blanche, éclatante / fluette, ample, grêle / rauque, aiguë, grave, sourde / douce, chaude, froide, sèche / suave, âpre, acide, mielleuse, etc. En qualifiant une voix, aussi approximative que soit cette qualification, on actualise différents sèmes qui participent toujours, d'une manière ou d'une autre, au sens du discours qu'elle supporte ; et c'est là son intérêt didactique.

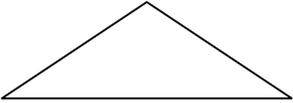
- le rythme est fondamental dans toute production musicale, et il l'est encore plus en chanson, où il gère l'occupation du temps sonore, qui, rappelons-le, est très court. Le rythme implique la notion de tempo. Même si elle a une réalité technique, cette notion est liée à la

¹ Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p52

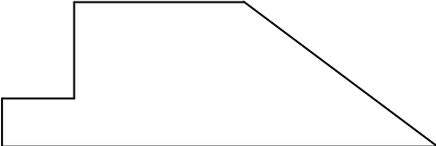
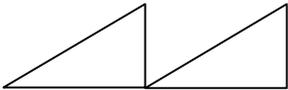


perception de la vitesse d'exécution que chacun d'entre nous peut ressentir et qualifier : lent, rapide, étiré, saccadé, etc. Par ailleurs, l'auditeur possède dans son savoir encyclopédique, une expérience des rythmes, liée aux genres musicaux connus : rythme de reggae, de rock, de salsa, de valse, etc. Le rythme, dans sa perception, peut faire sens, et participer, à des degrés divers, aux isotopies connotatives mises en place ailleurs, notamment dans le discours.

- la masse sonore peut désigner l'ensemble des éléments sonores constituant une chanson, du point de vue de son orchestration, mais également du point de la vue de la voix et du rythme, dans une sorte d'appréhension très globale de l'événement sonore. S'intéresser à l'évolution de cette masse sur l'ensemble de la durée d'une chanson permet de schématiser des mouvements de sons, qui, encore une fois, participeront à l'élaboration du sens de la chanson. Cette évolution de la masse sonore peut se visualiser à l'aide de schémas simples. En voici quelques exemples :

<p>1.</p> 	<p>mouvement d'ensemble en crescendo, entrée progressive des différents éléments instrumentaux, pour arriver à un sommet</p>
<p>2.</p> 	<p>mouvement en crescendo/decrescendo</p>



<p>3.</p> 	<p>mouvement stable, augmentation de la masse sonore et decrescendo</p>
<p>4.</p> 	<p>mouvement construit sur la réitération d'un schéma primaire</p>

L'ensemble des éléments présentés ici participe tous, d'une manière ou d'une autre, à l'élaboration du sens d'une chanson. Ils peuvent constituer autant de ressources pour créer des activités multiples et variées adaptées aux chansons étudiées en classe de langue. Dans la mesure où la chanson est prise dans sa spécificité sémiotique, c'est-à-dire dans son syncrétisme et donc dans l'appréhension simultanée de sa composante verbale et de sa composante musicale, elle peut

constituer un document d'une extrême richesse pour l'exploitation pédagogique, ce que je vais tenter d'illustrer en seconde partie.

2. Exploitations pédagogiques de l'objet chanson en classe de FLE

Il m'est impossible de développer en détails le potentiel didactique de l'objet. Pour cela, il faudrait proposer des exemples de séances complètes, construites autour d'un objectif pédagogique précis, et élaborées dans une situation réelle d'enseignement, s'adaptant à un public spécifique.

Ce que je souhaite montrer ici, c'est que les éléments de description que j'ai présentés peuvent se transformer en autant d'outils pour



élaborer des activités autour d'un document chanson, et par là même, aborder l'apprentissage de la langue d'une façon tout à fait originale. Je citerai rapidement quelques exemples d'activités envisageables, à condition encore une fois qu'elles s'inscrivent dans un objectif pédagogique précis (étudier un thème de civilisation, appréhender une structure grammaticale, étudier un champ lexical spécifique, par exemple) et qu'elles soient adaptées au public concerné :

- Des activités centrées sur la perception du document : elles sont potentiellement nombreuses et multiples : on peut construire des grilles d'écoute permettant de caractériser des éléments sonores tels que le rythme, la mélodie, l'accompagnement musical, la voix, ce qui permettra aux apprenants notamment de se familiariser avec l'atmosphère de la chanson, et de guider leur interprétation globale de la chanson : parvenir à une caractérisation globale de la chanson, du type chanson triste, gai, entraînante, sentimentale, moqueuse, revendicatrice, etc. constitue déjà une approche de son discours dominant. On peut également proposer des schématisations des mouvements de la masse sonore, ou travailler autour de la structure musicale en couplets/refrains, ce qui permettra une première sensibilisation à l'organisation textuelle de la chanson. Concernant plus particulièrement le texte, on peut travailler notamment sur la discrimination auditive autour de l'apprentissage des phonèmes, sur la transcription ou la reconstruction des paroles à partir de textes à trous,

sur la confrontation de la chanson avec d'autres types de discours sur le même thème, etc.

- Des activités centrées sur la production à partir du document : elles sont plus délicates à mener si on veut y intégrer les éléments musicaux, mais elles n'en sont pas moins intéressantes pour l'apprentissage de la langue. Il peut s'agir de proposer une interprétation innovante par rapport à celle entendue dans la chanson étudiée, par exemple changer de débit, d'intensité sonore, jouer sur la voix, etc., ou d'adapter le texte de la chanson étudiée sur une nouvelle musique, ces activités permettant, entre autre, de prendre conscience



du rôle des éléments musicaux et paraverbaux (prosodie) sur la construction du sens. Autour du texte, les prolongements imaginables sont innombrables : fixation phonétique et syntaxique à partir des structures répétées, écriture de nouvelles paroles, réalisation de scénettes à partir de l'histoire de la chanson, reformulation du texte de chanson dans un autre type de discours (récit, dialogue, lettres, etc.), production de discours appréciatifs (critique de concerts, d'albums, par exemple.), etc.

Pour ma part, je me propose d'illustrer un point précis : comment aborder le texte d'une chanson par le seul biais de sa structure musicale, afin de mettre en évidence l'organisation du texte et de faciliter l'accès à son sens, et ce à partir d'une chanson de Nino Ferrer, qui s'appelle *Les hommes à tout faire*.

Cette chanson est plutôt courte (2mn30). Musicalement, elle présente une orchestration très développée et très présente, qui se développe sur une rythmique rock. Le texte est présent sur tout l'espace sonore de la chanson, ce qui implique une quantité importante d'informations linguistiques malgré sa courte durée. Sur le plan thématique, cette chanson brosse un tableau peu glorieux d'une société où chacun exerce une activité professionnelle plus ou moins rébarbative et où l'individu qui n'en a pas, mène une vie instable et dissolue. Est finalement traité ici la difficulté des individus à s'épanouir personnellement dans une société qui les réprime.

Le but ici est d'exploiter pédagogiquement le fait que la structure musicale et la répartition des thèmes mélodiques correspondent sur le plan textuel à une organisation thématique des contenus sémantiques.

Dans un premier temps, je propose quelques points de repères concernant la structure musicale de la chanson, et le rapport qui peut être établi entre le texte et la musique, ce qui éclairera le sens des activités que je proposerai ensuite :



Cette chanson se développe sur une structure refrain / couplets / pont, répétée deux fois, et se termine par la reprise du refrain, cette dernière occurrence subissant une variante, tant sur le plan linguistique que sur le plan musical. On peut en schématiser la structure musicale de la façon suivante :

Découpage textuel	Thèmes mélodiques correspondant	Principales caractéristiques musicales
<p>REFRAIN Qu'est-ce qu'il faut faire Quand on ne sait rien faire On devient un homme à tout faire On a les embêtements les plus divers On n'a jamais le temps de boire un verre Sans risquer de l'avalier de travers</p>	Thème mélodique A	Mus. A : Rythmique à la batterie + notes tenues au synthétiseur
<p>COUPLET 1 Tandis que Gaspard c'est un pauvre noir Qui balaye les trottoirs Quand il a fini de balayer Il rentre chez lui et il va se coucher</p>	Thème mélodique B	Mus. B : contretemps au synthétiseur + cellules rythmico-mélodiques répétée aux cuivres à chaque fin de vers
<p>COUPLET 2 Margot c'est une dactylo Assise derrière son bureau Elle se bourre de chocolat Quand y en plus elle va au cinéma</p>	Thème mélodique B	Mus. B
<p>PONT 1 Et moi je passe mes journées à me déguiser Et je suis toutes les nuits debout sous la pluie</p>	Thème mélodique C	Mus. C : cellules rythmico-mélodiques au synthétiseur sur chacun des temps + marquage des temps et



Je risque des mauvais coups Et je n'aime pas ça du tout		contretemps à la batterie
REFRAIN Qu'est-ce qu'il faut faire Quand on ne sait rien faire On devient un homme à tout faire On a les embêtements les plus divers On n'a jamais le temps de boire un verre Sans risquer de l'avaler de travers	Thème mélodique A	Mus. A
COUPLET 3 Tandis que Jojo d'Issy-les-Moulineaux C'est un conducteur de métro Quand il arrive au terminus Il va se promener en autobus	Thème mélodique B	Mus. B
COUPLET 4 L'oncle du mari de ma belle soeur Travaille chez le cousin de ma mère Le dimanche il fait la java Avec le beau-frère du cousin de papa	Thème mélodique B	Mus. B
PONT 2 Et moi je fais tour à tour le garde du corps La voyante extralucide et ça m'incommode Et je dois me battre en duel Et je trouve ça immoral	Thème mélodique C	Mus. C



<p>VARIANTE REFRAIN Qu'est-ce qu'il faut faire Quand on ne sait rien faire On devient un homme à tout faire On a les embêtements les plus divers On n'a jamais le temps de boire un verre Jamais le temps de faire un tour Jamais le temps d'aller dormir Ni de manger des petits fours Et ça fait trop longtemps qu'ça dure Et y en a marre marre marre marre marre</p>	<p>Variante thème mélodique A</p>	<p>Variante Mus. A + Mus. B: entrée massive des cuivres dès le 1^{er} vers + répétitions de cellules rythmico- mélodiques aux cuivres (procédé emprunté à Mus. B) sur le développement final.</p>
---	---	--

Deux observations essentielles s'imposent :

- sur le plan musical, chacune des parties de la chanson se distingue par des indices musicaux, concernant la mélodie, l'orchestration et la rythmique, et que j'ai consignés dans les deux dernières colonnes du tableau.

- sur le plan textuel : les parties ainsi dégagées correspondent chacune à un développement thématique spécifique : Le refrain correspond au questionnement du personnage (pris en charge par le chanteur), avec la question-clé "qu'est-ce qu'il faut faire quand on ne sait rien faire ?". Les couplets mettent en scène des personnages dans leur vie quotidienne. Quant à la partie appelée « pont », elle correspond à une partie musicalement transitionnelle, qui permet de passer du couplet au refrain. Ici, elle se caractérise par un crescendo rythmique et mélodique, construit en progression pour mener au refrain suivant. Thématiquement, elle correspond au développement des activités du personnage principal.



Dans cette chanson, l'environnement sonore est donc très important et participe pleinement à la construction du sens. Le découpage de la structure musicale permet un découpage du texte en univers sémantiques cohérents, et c'est là son intérêt didactique.

Pour faire découvrir la structure musicale de cette chanson aux apprenants, et donc les amener à une lecture organisée du texte, je propose les activités suivantes :

L'enseignant rappelle qu'une chanson, comme un texte, se découpe en plusieurs parties. Chaque partie peut constituer un bloc sonore (avec une mélodie, un rythme, une orchestration particulière) qui correspond à un ou plusieurs paragraphes de texte, chacun des blocs sonores se distinguant par sa "musique" différente.

L'enseignant distribue ensuite à chaque apprenant un document qui schématise la structure de la chanson en différents blocs sonores. Le document pourra se présenter de la façon suivante :

bloc n°1

bloc n°2

bloc n°3



bloc n°4

bloc n°5

bloc n°6

bloc n°7

Chaque encadré correspond à un bloc sonore de la chanson, dans lequel devra s'inscrire un morceau de texte; Le bloc n°2 et le bloc n°5 sont divisés en deux sous parties parce qu'ils englobent deux paragraphes correspondant à une même unité musicale.

L'enseignant distribue par ailleurs le texte de la chanson. Il se présentera sous la forme des quarante-six vers qui le composent, sans aucune marque de découpage qui laisserait présager les différentes strophes.



La consigne : les apprenants doivent effectuer un découpage du texte, ciseaux en mains, afin d'attribuer à chaque bloc sonore la partie du texte qui lui correspond. Il doit leur être précisé qu'il ne s'agit pas de comprendre le sens de la chanson, mais seulement de retrouver son organisation à l'aide de la musique.

Cette activité permet de transformer un texte brut en un texte organisé, en sollicitant, sans que cela soit clairement indiqué, la logique textuelle des apprenants. Elle permet également aux apprenants de faire le lien entre l'unité linguistique et l'unité musicale, insistant ainsi sur le fait que la chanson est un tout où l'élément musical n'est pas un simple ornement.

La deuxième étape consistera à regrouper les blocs qui ont les mêmes caractéristiques sonores. La consigne peut être la suivante : Recenser en marge des blocs les différents éléments musicaux qui vous ont permis de les dissocier (intervention ou non des cuivres, mélodie, etc.) et procéder à un nouveau découpage pour regrouper les blocs selon ce critère. On obtient alors trois regroupements :

Regroupement n°1		
Bloc n°1	Bloc n°4	Bloc n°7
Qu'est-ce qu'il faut faire	Qu'est-ce qu'il faut faire	Qu'est-ce qu'il faut faire
Quand on ne sait rien faire	Quand on ne sait rien faire	Quand on ne sait rien faire
On devient un homme à tout faire	On devient un homme à tout faire	On devient un homme à tout faire
On a les embêtements les plus divers	On a les embêtements les plus divers	On a les embêtements les plus divers
On n'a jamais le temps de boire un verre	On n'a jamais le temps de boire un verre	On n'a jamais le temps de boire un verre
Sans risquer de l'avalier de travers	Sans risquer de l'avalier de travers	Jamais le temps de faire un tour
		Jamais le temps d'aller dormir
		Ni de manger des petits fours
		Et ça fait trop longtemps qu'ça dure



		Et y en a marre marre marre marre marre
--	--	--

Regroupement n°2	
Bloc n°2	Bloc n°5
Tandis que Gaspard c'est un pauvre noir Qui balaye les trottoirs Quand il a fini de balayer Il rentre chez lui et il va se coucher	Tandis que Jojo d'Issy-les- Moulineaux C'est un conducteur de métro Quand il arrive au terminus Il va se promener en autobus
Margot c'est une dactylo Assise derrière son bureau Elle se bourre de chocolat Quand y en plus elle va au cinéma	L'oncle du mari de ma belle soeur Travaille chez le cousin de ma mère Le dimanche il fait la java Avec le beau-frère du cousin de papa

Regroupement n°3	
Bloc n°3	Bloc n°6
Et moi je passe mes journées à me déguiser Et je suis toutes les nuits debout sous la pluie Je risque des mauvais coups Et je n'aime pas ça du tout	Et moi je fais tour à tour le garde du corps La voyante extralucide et ça m'incommodé Et je dois me battre en duel Et je trouve ça immoral

On aboutit à un découpage du texte cohérent du point de vue sémantique et qui facilite l'accès au sens et le repérage d'unités sémantiques. Les apprenants pourront en effet repérer par la suite des rapprochements entre le traitement des personnages, des structures grammaticales qui se répètent, etc. Par exemple, en remarquant les répétitions de "tandis que (Gaspard/Jojo) " dans le regroupement n°2, et de "et moi je" dans le regroupement n°3, on obtient des indices de sens quant au traitement différent des personnages, etc.

A partir d'une telle approche, de nombreux développements d'activités sont possibles. Il va de soi que ces activités doivent s'inscrire dans



l'ensemble d'une séquence, qu'elles doivent pouvoir s'adapter à un public précis et qu'elles doivent être complétées par d'autres activités servant l'ensemble de l'objectif pédagogique. Il va de soi également que ce type d'exploitation de l'objet doit être accompagné d'un travail en amont de la part de l'enseignant, sur le document lui-même, et sur les pré-requis nécessaires à l'appréhension de l'objet.

En conclusion, j'ai souhaité montrer dans cet exposé la richesse sémiotique de la chanson et l'important potentiel didactique qu'elle renferme. Dès lors qu'on s'attache à sa spécificité d'objet syncrétique, son exploitation en classe de langue peut s'avérer très profitable, et son originalité comprend de nombreux attraits :

- l'écoute d'une chanson est une activité de loisir et de plaisir. Les apprenants aiment les chansons, et leur utilisation en classe de langue se présente comme un moment privilégié. La chanson est une forme universelle et chacun retrouve en langue étrangère un plaisir qu'il connaît dans sa propre langue. En mobilisant l'intérêt des apprenants, on s'assure d'une motivation plus authentique et donc de résultats plus probants en matière d'apprentissage.

- De plus, la répétition, indispensable en classe de langue, revêt grâce à la chanson un visage beaucoup moins rébarbatif et ne génère pas l'ennui. La récurrence du mot ou de la construction sont autant d'indices qui mènent à la compréhension, sans pour autant diminuer l'attention auditive de l'auditeur/apprenant. La chanson offre cet avantage de familiariser en douceur l'apprenant avec la langue étrangère, de rendre le contact moins dur avec les zones d'ombre du texte, de permettre un apprentissage linguistique et culturel moins austère grâce, entre autres, à la musique qui n'a pas de frontières.

- Par ailleurs, dans une chanson, tous les éléments sont présents pour créer un terrain propice à la discussion : les thèmes abordés, l'attrait de la musique, favorisent une communication réelle entre apprenants. La chanson le sollicite, et il devient un auditeur participant de la communication établie par elle.

- enfin, la chanson se présente comme une fenêtre ouverte sur la culture de l'autre. C'est une forme d'expression qui se retrouve dans tous les pays et qui présente toujours un reflet de la société dont elle émane. Elle suit son évolution, ses goûts, ses préoccupations. Ainsi,



en étudiant une chanson, l'apprenant a accès à une part de civilisation.
Il entre en contact avec une conception du monde qui est en partie
celle de la langue qu'il apprend.



Centre Universitaire Yahia Fares de
Médéa

AL- I&RAB
(L'EXPRESSION)

Revue semestrielle
de l'Institut des langues
Et des Sciences de la Communication

APPEL A CONTRIBUTIONS

L'Institut des Langues et des Sciences de la Communication (Centre Universitaire Yahia Farès de Médéa) a le plaisir de vous informer qu'il a l'intention de publier une revue académique semestrielle dans les domaines des langues, des littératures et des sciences de la communication et de l'information. Cette revue est intitulée **AL- I&RAB**. Ce terme peut suggérer un sens courant, un stéréotype même, en relation avec l'apprentissage scolaire des règles grammaticales de la langue arabe. Mais c'est oublier que ce terme, comme la plupart des mots des langues naturelles, est chargé de sens, et c'est cet aspect polysémique qui a motivé notre choix de ce titre.



En effet, ce « label », exprime pour nous cette tendance de l'être humain à s'exprimer et à mouler ses énoncés selon les codes linguistiques, sémiotiques et génériques. Toute parole est individuelle mais également contrainte, soumise à l'appréciation de l'autre. Le fait d'écrire des énoncés « savants », c'est également s'exprimer, manifester une parole tout en sachant que cette parole est soumise non seulement aux codes linguistiques et génériques mais à l'attente de l'autre, on n'est pas ici loin de Bakhtine.

Ce titre constitue pour nous un seuil qui devrait normalement nous conduire à des articles où seule l'excellence scientifique serait de mise. Nous attendons donc vos contributions sur ce seuil. Elles sont la bienvenue en arabe ou en français.

Cette revue veut être un espace graphique où s'inscrivent les meilleures productions intellectuelles ; traces indélébiles des efforts de recherches pour donner plus d'intelligibilité aux domaines qui nous préoccupent : énoncés linguistiques, littéraires, discours de presse et de communication en général avec des points de vue variés selon le gré de nos auteurs : sciences du langage, didactique, études littéraires, études ayant pour objet l'information ...etc. « [...] *Des pensées sur les pensées, une émotion sur les émotions, des mots sur les mots, des textes sur les textes. C'est en cela que réside la différence fondamentale entre nos sciences (humaines) et les sciences naturelles (qui portent sur la nature)* [...] »¹

Cependant, cette citation ne constitue aucunement une déclaration d'appartenance à une école. La revue ne donne aucune préférence pour une méthode ou une école aux dépens des autres, laissant libre choix à ses futurs collaborateurs pour exposer leurs contributions où ce qui prime est l'originalité et l'excellence.

Nous attendons donc vos contributions aux adresses suivantes :

Centre Universitaire Médéa
Ain D'Heb, 26001 Médéa
Tel/Fax : 59.42.20
E.mail : irab_cum@yahoo.fr

Nous sollicitons de nos collaborateurs :

¹ M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p.311.



- de rester dans les limites de 20 pages ;
- d'utiliser les caractères *Times New Roman* , Police 12 ;
- d'utiliser l'interligne 1.5 ;
- de laisser un espace blanc de 2,5 cm pour chaque marge ;
- d'insérer les notes en bas de page.

Directeur de la publication :

Dr. Saadane CHEBAÏKI
(Directeur Général du Centre Universitaire Yahia Fares de
Médéa, Algérie)

Comité de Rédaction :

Dr. Djamel KADIK
Dr. Fatiha BOULAFRAD- ABUDURA
Djilali ZOUGARI
Salem SEGHIR
Messaoud NAHLIA
Mohamed TOUAMI
Achour SERGMA



Conseil Scientifique de la revue :

- Dr. Abdelkader HANNI (Université d'Alger)
Dr. Tayeb BOUDERBALA (Université de Batna)
Dr. Saïd KHADRAOUI (Université de Batna)
Dr. Benkhalifa MECHRI (Université de Ouargla)
Dr. Salah MEFKOUDA (Université de Biskra)
Dr. Foudil DAHOU (Université de Ouargla)
Dr. Sadek AOUADI (Université de Annaba)
Dr. Farouk BOUHADIBA
(Université de Mostaganem)
Dr. Abdelouahed CHERIFI (Université d'Oran)
Dr. Izet ADJANE (Université d'Alger)
Dr. Mohamed LAGAB (Université d'Alger)
Dr. Salah SAOUD (Université d'Alger)
Dr. Ahmed BELHOUT (Université d'Alger)
Dr. Rachid RAISSI (Université de Ouargla)



أشهار

الإعراب

مجلة نصف سنوية من إصدار
معهد اللغات و علوم الإعلام و الإتصال

دعوة للمشاركة

يعتزم معهد اللغات و علوم الإعلام و الإتصال بالمركز الجامعي يحي فارس بالمدينة أن ينشئ مجلة أكاديمية سداسية تعنى بمجالات اللغات والآداب وعلوم الإتصال والإعلام. لقد اخترنا لها اسما: الإعراب. قد يوحي هذا الاسم بمادة دراسية مرتبطة بالقواعد النحوية للغة العربية. و لكن علينا ألا ننسى أن كلمات اللغات الطبيعية تتسم بذلك الطابع الذي يجعلها متعددة الدلالة،

وهذا الذي أعرانا لاختيار هذا الاسم يعني لنا هذا الاسم في ما
يعنيه تلك الملكة لدى الإنسان في الإعراب والتعبير بملفوظات ،
لكن هذه الملفوظات لا تعد إبداعا
صرفا إنما هي خاضعة كذلك لاشتراطات لغوية وسيميائية ونوعية

قاصدين بهذه الكلمة الأخيرة الأنواع النصية. إن كل إعراب هو
فردى لكنه مرتبط كذلك بتقييم الآخرين. أن نكتب كلاما نعتقده
علميا هو إعراب كذلك، إظهار لكلام نعرف أنه خاضع لتشفير
لغوى ونوعى و ما ينتظره منا الآخرون.

إن هذا العنوان يعد بالنسبة لنا مدخلا ننتظر على عتبه كل ما
هو ممتاز علميا من مقالات و مشاركات. كل مشاركاتكم مرحب
بها بالعربية أو الفرنسية.

نريد ملجلتنا هذه أن تكون فضاء مكتوبا تتبارى فيه الإبداعات
الفكرية و أثرا يبرز مجهودات البحث لفهم الميادين التي تهمنا،
نصوص و ظواهر لغوية و أدبية، خطابات صحفية و كل ما هو
اتصال ...الخ. للكتاب أن يطبقوا ما شاءوا من مناهج وطرق،
علوم لغة، تعليمية، دراسات أدبية، علوم اتصال...

سوف لا تنتمي مجلتنا لأية مدرسة أو تيار، وللمساهمين أن يختاروا المنهج الذي يروونه مناسباً. لدينا شرط واحد فقط هو تميز المقال وخضوعه للمقاييس العلمية والتقنية.

● يحبذ عدم تجاوز 20 صفحة بالملاحق ، حجم الخط 14
Simplified Arabic مع ترك 2.5 سم في كل هامش
نحن في انتظار مشاركاتكم في العناوين:

مجلة {الإعراب}

معهد اللغات وعلوم الاتصال

المركز الجامعي يحيى فارس بالمدينة

عين الذهب، المدينة 26000، الجزائر

الهاتف/فاكس: 00-213-(0)25-59-42-20

البريد الإلكتروني: irab_cum@yahoo.fr

مدير النشر:

د. سعدان شبايكي (المدير العام للمركز الجامعي يحيى فارس

بالمدينة)

هيئة التحرير:

د. جمال كديك - د. فتيحة بولفراد-أبو درة - جيلالي زوقاري

سالم الصغير- مسعود ناهلية - محمد توامي - أ. عاشور
سرقمة-

المجلس العلمي للمجلة: (في طور الإنشاء)

د. عبد القادر هنني (جامعة الجزائر) - د. أحمد بلحوت (المدرسة

العليا للأساتذة-بوزريعة)

د. الطيب بو دريالة (جامعة باتنة) - د. سعيد خضراوي (جامعة

باتنة)

د. بن خليفة مشربي (جامعة ورقلة) - د. صالح مفقودة (جامعة

بسكرة)

د. صادق عوادي (جامعة عنابة) - د. عبد المجيد حنون (جامعة

عنابة)

د. فاروق بو حديبة (جامعة مستغانم) - د. عبد الواحد شريفي

(جامعة وهران)

د. عزت عجان (جامعة الجزائر) - د. محمد لعقاب (جامعة

الجزائر)

د. صالح سعود (جامعة الجزائر) - د. رشيد رايسي (جامعة

ورقلة)