

*Colloque International*  
*« Sémiologie 2005 »*

*Les aventures de l'interprétation*



1, 2, 3 décembre 2005  
Paris - Sorbonne

Colloque organisé par

**L'université René Descartes** & **L'université de Liège**  
**Laboratoire DynaLang équipe SEM** & **Groupe  $\mu$**   
Anne-Marie HOUDEBINE & Jean-Marie KLINKENBERG  
Valérie BRUNETIERE & Sémir BADIR

[equipeSEM@gmail.com](mailto:equipeSEM@gmail.com)  
[www.semiologie.com](http://www.semiologie.com)

*Actes du Colloque International*  
*« Sémiologie 2005 »*

**Les aventures de l'interprétation**

1, 2, 3 décembre 2005

SORBONNE  
Amphithéâtre Durkheim  
17 rue de la Sorbonne  
Paris - France

# *Sommaire*

<b>OUVERTURE.....</b>	<b>5-7</b>
<b>CONFÉRENCES PLÉNIÈRES.....</b>	<b>8-46</b>
<b>I. L'INTERPRÉTATION, POINT DE VUE THÉORIQUE.....</b>	<b>47-74</b>
<b>II. L'INTERPRÉTATION OUTILLÉE.....</b>	<b>75-110</b>
<b>III. L'INTERPRÉTATION RISQUÉE, CULTURES ET RÊVES.....</b>	<b>111-172</b>
<b>IV. L'INTERPRÉTATION, ENTRE DÉCHIFFREMENT ET LECTURE.....</b>	<b>173-201</b>
<b>V. L'INTERPRÉTATION, ENTRE PERCEPTION ET RÉCEPTION.....</b>	<b>202-254</b>
<b>VI. L'INTERPRÉTATION ET SES AVATARS ICONIQUES.....</b>	<b>255-307</b>
<b>TITRES ET AUTEURS DES ARTICLES PAR TABLE.....</b>	<b>308-310</b>
<b>COORDONNÉES DES AUTEURS.....</b>	<b>311-315</b>
<b>TABLES DES MATIÈRES.....</b>	<b>316</b>



**Actes du Colloque International « Sémiologie 2005 »**

Confection : Marie GALIO - DENIS

Colloque organisé par

**L'université Paris Descartes** & **L'université de Liège**  
**Laboratoire DynaLang équipe SEM** & **Groupe  $\mu$**   
Anne-Marie HOUDEBINE & Jean-Marie KLINKENBERG  
Valérie BRUNETIERE & Sémir BADIR

[equipeSEM@gmail.com](mailto:equipeSEM@gmail.com)  
[www.semiologie.com](http://www.semiologie.com)



## **OUVERTURE**

## Sémiologie actuelle et interprétation : des aventures diverses

### Ouverture des Actes du colloque *Sémiologie 2005*

Marie GALIO

Les 1, 2 et 3 décembre 2005 s'est tenu, à la Sorbonne, le second colloque international de sémiologie générale à l'initiative du laboratoire DynaLang équipe DynaLang-SEM de l'université Paris Descartes. Après s'être attelé en 2003 à cerner l' « Unité et [la] diversité du domaine », des sémiologues / sémioticiens de divers horizons se sont réunis autour des « Aventures de l'interprétation ». Organisé par Anne-Marie Houdebine et Valérie Brunetière, sémiologues, avec la collaboration de Jean-Marie Klinkenberg et Sémir Badir, sémioticiens (groupe  $\mu$  - Liège), ce colloque dont les présents actes rendent compte, dépasse donc les vieux débats de filiation entre sémiologie et sémiotique, pour se recentrer sur une question fondamentale : celle de l'interprétation.

Cette question reste toujours brûlante, comme nous l'avons constaté lors de différents colloques de littérature, de cinéma, entre autres. La peur de l'interprétation y était prégnante, certains chercheurs rejetant ainsi toute démarche interprétative, considérée comme *hasardeuse, trop subjective, délirante*. Quelques sémiologues ou sémioticiens, comme le soulignent certains auteurs de ces *Actes*, ne s'y aventurent d'ailleurs pas.

Faire le risque de l'interprétation, c'est le pari qu'a soutenu Anne-Marie Houdebine depuis de nombreuses années. La sémiologue est le chef de file d'une sémiologie appelée sémiologie des indices, qui laisse une part belle à la phase interprétative. De *L'aventure sémiologique* barthésienne aux *Aventures de l'interprétation*, quels sont les enjeux de l'interprétation pour la sémiologie actuelle ?

L'interprétation d'un texte, au sens hjelmslevien de production sémiotique, relève d'un processus mettant en scène le couple texte/récepteur. La plupart des disciplines pour qui l'interprétation constitue un objet de réflexion placent le texte comme la base du processus interprétatif. Ainsi, la philologie ou l'herméneutique, s'efforcent-elles d'objectiver et de décrire ces données textuelles. Ce point de vue n'est d'ailleurs pas totalement exclu de la réflexion des auteurs. Mais, selon le souhait émis par les organisatrices et organisateurs du colloque, la question de la place du récepteur dans l'acte interprétatif est privilégiée. Aussi, les textes qui suivent apportent-ils, de manière diversifiée, des éléments de réponses à l'interrogation :

Quand ce n'est pas au texte, à quoi tient le sens ? Comment advient-il ?

Le titre même du colloque annonce, par la marque du pluriel, la diversité des routes empruntées. Au vu des textes réunis dans cet ouvrage, ces journées furent enrichissantes et démontrent encore une fois le dynamisme d'une sémiologie/sémiotique qui se risque à sortir des sentiers balisés.



## **CONFÉRENCES PLÉNIÈRES**



# Saussure toujours recommencé

## De l'interprétation

Anne-Marie HOUDEBINE-GRAVAUD

Comme on l'entend ce titre plagiant en quelque sorte Valéry tend à marquer combien ces dernières années, Saussure revient sur le devant de la scène linguistique ; et même peut-être plus largement culturelle.

Faisant, en passant, hommage à Mounin qui, un des premiers ce me semble, rendit justice au talent créateur et épistémologique de Saussure en le traitant de philosophe ; ce qui en France est un hommage !

Je traiterai dans un premier temps de ce livre impossible et fondateur qu'est le *Cours de Linguistique Générale* (dorénavant *CLG*) en reprenant la question d'importance qui fait difficulté encore aujourd'hui à bien des linguistes, celle de l'arbitraire du signe, en fait de l'arbitraire de la relation Sa/Sé, imposée dans le système linguistique de façon conventionnelle – due à la « nature sociale » de la langue, à ce que Saussure appelle « le contrat primitif »<sup>1</sup> - en même temps qu'arbitraire (1).

Je montrerai ensuite combien les apports de Martinet et Hjelmslev permettent de démontrer cet arbitraire (2)

Puis (3) comment à partir de cette définition peut se comprendre la difficulté à accepter ce principe original saussurien et ce qu'il permet : à savoir assurer la psychanalyse freudienne par la lecture qu'en fait Lacan.

### 1 D'un livre fondateur et impossible et de l'arbitraire du signe

**1.1** On le sait, Saussure n'est pas l'auteur du *Cours de linguistique générale*, malgré son désir d'écrire un livre pour refonder la linguistique puisque aucun de ses concepts ne lui convient comme il l'énonce dans une lettre à Meillet de 1894 :

*Cela finira malgré moi par un livre où, sans enthousiasme ni passion, j'expliquerai pourquoi il n'y a pas un seul terme en linguistique auquel j'accorde un sens quelconque...*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BOUQUET Simon, ENGLER Rudolf, 2002, *Ecrits de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 353 p., p.288-289.

<sup>2</sup> Cité par GADET Françoise, 1987, *Saussure une science de la langue*, Paris : Presses universitaires de France, 128p.

Il nous faut donc rendre hommage à Bally et Séchehaye d'avoir à ce point compris l'importance des cours professés par Saussure de 1907 à 1911, et leur nouveauté et leur grandeur ; car c'est grâce à cet ouvrage que s'est fondée dans le siècle qui vient de s'achever la linguistique générale et plus encore ce courant dit *structuralisme* qui est issu de la conception de La Langue comme « système de signes », analysable de façon autonome (interne) et synchronique, donc sans recours à l'histoire, à l'étymologie (dont on entend sur les ondes le retour médiatiquement triomphant) et de caractère oral premier ; ce qui donne leur dignité aux langues orales et au monde presque 6000 langues, pour la première fois étudiables, analysables « en tant que telles », « en elles-mêmes et pour elles-mêmes » sans les regarder depuis le modèle latin ou arabe, comme le firent nombre de religieux pourtant de bon vouloir puisque s'intéressant aux langues indigènes.

### **1.2 L'arbitraire du signe – la relation mot (nom)/chose (objet – référent)**

Il peut y avoir une difficulté de compréhension de cette notion d'arbitraire du signe, car elle recouvre de fait deux phénomènes différents : d'une part la relation immotivée mot/chose ou nom/réalité, ou plus précisément dit avec le vocabulaire saussurien la relation signe/monde ou signe / réalité ; d'autre part la relation entre la forme et le sens ou le son et le sens s'il s'agit des termes linguistiques et là encore plus précisément dit avec le vocabulaire saussurien la relation signifiant / signifié.

La première a été longuement discuté ; dans notre civilisation on renvoie régulièrement aux dialogues de Platon et particulièrement au Cratyle pour rappeler la discussion entre ce dernier et Hermogène tenant de la convention ou du nominalisme ; ce qui signifie que les noms sont advenus sans lien aux choses par une sorte de contrat tacite entre les humains (« contrat primitif » dit le *CLG*). Les noms sont donc sans ressemblance ou motivation eu égard aux choses du monde ; c'est ainsi qu'ils sont dits arbitraires. L'autre thèse mise en avant soutient qu'il existe un rapport entre les choses et les noms comme une mémoire des choses dans les mots ou les noms ; en quelque sorte une iconicité dont on crédite souvent, encore aujourd'hui les onomatopées même si la différence des langues vient déjouer cette croyance (cf. cocorico (fr.) ou kikiriki (alld) pour le coq).

Le *CLG* reprend cette discussion platonicienne, souvent retravaillée par le rapport réalité/langage ou langue, pensée / langage (Cf. notre XVIIe siècle) en mettant en avant la différence des langues comme preuve de l'arbitraire du signe. Le problème est que l'avancée saussurienne ne se situe pas dans cette reprise mais dans la relation qui unit les composants (ou deux faces) du signe à savoir *l'arbitraire de la relation Sa/Sé*.

### 1.3 La relation Sa/Sé – son paradoxe : un *lien arbitraire*

Le lien qui unit les deux faces du signe est d'abord donné comme lien indissociable ; la métaphore du recto et verso de la feuille de papier l'indique clairement comme les flèches des schémas saussuriens<sup>1</sup> ainsi que la métaphore suivante moins souvent citée :

*« L'air en contact avec une nappe d'eau : si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de divisions, c'est-à-dire de vagues ; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'accouplement de la pensée avec la matière phonique »<sup>2</sup>.*

On peut donc s'étonner de l'engouement que suscita dans la communauté linguistique l'article de Benveniste paraissant découvrir la « nécessité » de ce lien et défendre ainsi Saussure contre lui-même

Il est vrai que l'arbitraire de la relation Sa/Sé dite radicale par Saussure<sup>3</sup> n'est pas correctement transmis par Bally et Séchehaye dans le *CLG* ; la contradiction entre les deux parties de la citation qui suit le montre aisément. La question s'aborde correctement pourtant :

*« Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui lui sert de signifiant; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre (...) »<sup>4</sup>*

On entend là clairement que rien ne lie le son et le sens, ou la forme sonore dite Sa au Sé. Mais la suite de la citation brouille la démonstration :

*« (...) par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant b-ö-f d'un côté de la frontière, et o-k-s (Ochs) de l'autre »<sup>4</sup>.*

La différence des langues est alors apportée comme preuve alors qu'elle n'étaye absolument pas l'exemple précédent qui se suffisait à lui-même et se voit ainsi annulé ; de plus elle est en contradiction avec d'autres principes posés dans le *CLG*, tels la notion de système de signes, celle d'analyse interne par différences ; soit le postulat<sup>5</sup> saussurien de la langue (comme système de signes<sup>6</sup>) impliquant que chaque langue « organise à sa façon les

---

<sup>1</sup> Cf. les schémas du signe dans *Ecrits de linguistique générale (ELG)* p.75 et dans *CLG* p.163.

<sup>2</sup> *CLG*, p.156.

<sup>3</sup> « Radicalement arbitraire »; radicalement supprimé par Bally et Séchehaye ; cf. *CLG*, Tullio de MAURO, p.439.

<sup>4</sup> *CLG* p. 100

<sup>5</sup> Postulat quasi axiome chez SAUSSURE bien qu'il dise préférer le terme *aphorisme* aux termes *axiome* ou *postulat* quant à ses notions.

<sup>6</sup> *C'est une grande illusion de considérer un terme simplement comme l'union d'un certain son avec un certain concept...* *CLG* p. 157-160 et partant relations de différences d'où la ternarité voire quaternarité du signe

données de l'expérience »<sup>1</sup> ; donc construit, symbolise le monde à sa façon ; de telle sorte qu'un animal existant sur le pré comme *Ochs* [oks] dans une langue et *bœuf* [boef] dans une autre n'est pas le même animal<sup>2</sup>.

Tullio de Mauro, dès les années 1970, a clairement montré d'où venait l'erreur des auteurs du CLG ; ils ont tout simplement mélangé des cours produits à des années de distance : d'une part les réflexions sur le signe de 1907, d'autre part le principe de l'arbitraire Sé/Sa du 9 mai 1911.

« *Les éditeurs ont mélangé... la vieille et nouvelle terminologie (signe, Sa, Sé). On y perd ...le sens du contraste possible entre les deux terminologies et le sens le plus profond du principe de l'arbitraire* »<sup>3</sup>.

Leur confusion ou mécompréhension rend cette page (100) du *CLG* confuse et par tant difficile à comprendre ; encore aujourd'hui ; ce qui explique sans doute les difficultés que rencontre l'adoption de ce principe en linguistique sauf exception (cf. Martinet).

Ces difficultés, cette non-compréhension s'accompagnent du rejet parfois violent de ce principe au profit non seulement de la nécessité de la relation mais aussi souvent de la motivation même des signifiants ; je les interprète comme des résistances au sens psychanalytique du terme : quelque chose d'inacceptable ou de très difficile à accepter pour l'être parlant se percevait dans ce principe de l'arbitraire du signe entendu comme arbitraire de la relation Sa/Sé.

Ce qui ne peut se comprendre c'est la radicalité de l'autonomie linguistique ; autonomie non seulement descriptive posée en axiome de l'Objet de la linguistique, mais comme *fait réel*, au sens fort de ce terme se déposant dans chaque sujet humain qu'ainsi la langue construit comme *être parlant* (parlêtre chez Lacan) du fait de l'imposition par les discours et articulations de la « masse parlante » ; aucun sujet n'originant une langue, même si dans ses règles il peut innover.

Et pourtant cette relation dite arbitraire peut se démontrer linguistiquement, en référent non seulement à la mutabilité du signe et à son immutabilité comme il est dit dans le *CLG* mais à des notions comme la polysémie, la connotation (Hjelmslev-Barthes) ou encore la double articulation (Martinet).

---

saussurien Sé/Sa et relation arbitraire et différentielle cela sous l'institutionnel (« la nature sociale de la langue »).

<sup>1</sup> MARTINET, *ELG*

<sup>2</sup> cf. l'exemple *mutton/sheep* vs *mouton* dans *CLG*, p.159-60.

<sup>3</sup> *CLG*, p.439

## 2 La démonstration linguistique de l'arbitraire de la relation Sa/Sé

### 2.1 La polysémie

La polysémie, ou le fait qu'une forme sonore puisse prendre divers sens du fait d'homophonie, montre, à l'intérieur d'une langue, ce détachement du lien Sa/Sé en même temps que son existence constante ; car si un *bateau* peut signifier un *navire* c'est que sur ce Sa /bato/ est attaché nécessairement dans la langue française le sens de *navire*, mais lui est attaché aussi le sens de *tromperie*.

Faut-il alors postuler l'existence de deux signes voire de trois signes *bateau* si l'on pense au trottoir se creusant en forme de coque de barque qu'on nomme aussi *bateau* ? Cela rentre dans le domaine du possible pour une analyse linguistique ; les contextes différenciateurs permettant de considérer qu'à une forme correspond un contenu et un seul. Cependant postuler la polysémie permet une économie descriptive : le contexte lève l'ambiguïté des sens possibles du terme. Reste à se demander, dans le cadre d'une étude sémantique, si un ou plusieurs traits sont constants, inhérents au lexème, de telle sorte qu'on puisse en effet parler d'un seul terme porteur de potentialités sémémiques et par tant sémiques à la fois constantes (noyau sémique, dénoté) et diverses (sèmes contextuels, virtuels). Avec cette notion de virtualité s'approche celle de connotation.

### 2.2 De la Connotation (Hjelmslev – Barthes)

Hjelmslev, on le sait, se pose comme le continuateur de Saussure. En conjuguant les notions de forme et substance ainsi que de Sa et Sé, il pose un plan d'expression et un plan du contenu (ERC) précisés en termes de forme et substance pour chacun FE/SE R FC/SC. Éléments sur lesquels nous reviendrons pour démontrer l'arbitraire du signe en termes de systèmes des formes d'expression et des formes de contenu ; mais pour le moment repérons essentiellement son apport : la notion de connotation en suivant ce que nous en dit Barthes dans les *Éléments de sémiologie*<sup>1</sup>.

- *Dans cette notion d'origine hjelmslevienne, les systèmes de signification comportent un plan d'expression (E) et un plan de contenu (C), la relation entre ces deux plans donne lieu à la signification, qui coïncide avec la relation (R) de ces deux plans: ERC ; ce plan ERC devenant le plan E d'un décrochage donnant une autre relation ERC de signification appelée co-notation (connotation). Un tel système devient à son tour le simple élément d'un second système, qui lui sera de la sorte extensif; on aura ainsi à*

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, 1965, *Éléments de sémiologie*, Paris : ed. Denoël/Gonthier, p.130 (et 1964, « Eléments de sémiologie », *Communications* n°4, Paris : Le Seuil, p. 91-135).

*faire à deux systèmes de signification imbriqués l'un dans l'autre, mais aussi décroché l'un par rapport à l'autre.*

- *Le premier système (ERC) devient plan de l'expression ou signifiant du second système, c'est ce que Hjelmslev appelle la sémiotique connotative qui consiste à remettre tout un système de signification en position de forme d'expression, ou selon les termes saussuriens de Sa.*

Exemple : *Vendredi 13* a le même dénoté que *jeudi 12* avec une opposition de jour de la semaine et du mois ; les signifiés renvoient donc à une date précise ; or on s'aperçoit vite que *vendredi 13* comporte une valeur additionnelle, celle de superstition positive ou négative (euphorique ou disphorique) selon les locuteurs ; cette valeur est dite connotée et le signe toute entier *vendredi 13* devient le Sa de cette valeur connotée, donc le Sa de connotation. Ce qui implique qu'un Sa peut prendre des valeurs, venant d'une histoire culturelle même oubliée qui vient faire sens pour certains. Comme dans le cas de *soeur* cité dans le *CLG* rien ne prédisposait les Sa *vendredi* ou *13* à prendre cette valeur.

Cette démonstration rejoint celle de la polysémie et elle est nettement moins probante que celle que met en avant André Martinet avec le concept de double articulation du langage, trait caractérisant les langues en face des autres systèmes sémiotiques.

### **2.3 La double articulation (Martinet)**

On connaît l'axiome de la double articulation : toute langue est constituée d'unités significatives à deux faces, les monèmes, correspondants aux signes saussuriens ; qu'il s'agisse des lexèmes ou des morphèmes, ces éléments dits de première articulation ont une face signifié et une face signifiante ; ils sont eux-mêmes composés d'unités permettant de les identifier dites distinctives, les phonèmes ne comportant qu'une face (une forme sonore ou acoustique ou même graphique) ; ces éléments correspondants aux non-signes de Hjelmslev ou figures<sup>1</sup> permettent avec un nombre limité, fini, formant un système saturable, de produire un nombre illimité de signes composant le vocabulaire d'une langue (ce qui constitue l'économie linguistique spécifique aux langues : un nombre limité de sons se combinant pour engendrer un nombre illimité de formes prenant sens ; d'où de ce fait la capacité infinie des langues de représenter catégoriser le réel).

Ce qui permet une première démonstration de l'arbitraire du fait que les sons, en tant que tels, ne portent aucun sens ; ainsi *vache* et *vase* paraissent proches à un phonème près mais rien dans leur contenu ne les rend voisins. Ainsi le sens <animalité> de la *vache*

---

<sup>1</sup> HJELMSLEV Louis, 1943 (1968), *Prolégomènes*, Annales de l'université de Copenhague, p.69-70.

perceptible dans l'entièreté du Sa disparaît dès que l'on supprime l'un des phonèmes (ex. *va*) ; la reprise du *ch*, dans *cheval*, ou *chaud* montre que ce n'est pas la chuintante qui porte ce sens, comme le montre également le monème *hache* ; d'où ni le phonème /v/, ni le /a/.

En revanche on repère que l'opposition *vache-vase* eu égard à *taureau-tonneau* fait apparaître deux proximités sémantiques très différentes des proximités phoniques ; on peut allier et opposer d'une part la paire *vache - taureau* comme <animé non humain=animal-bovidé-femelle> et <animal-bovidé-mâle> à l'autre paire *vase-tonneau* comme <non animé-récipient à contenant liquide> pour *vase* et *tonneau* que différenciera ensuite la taille du récipient ou le type de liquide ; ce dernier permettant d'opposer *vase* à *tonneau* (cf. Ronsard : *ce vase plein de lait*).

Mais cela ne suffit pas à démontrer l'axiome saussurien car la relation arbitraire Sa/Sé suppose que la combinatoire des phonèmes, soit le Sa, tout en renvoyant à un Sé lui est lié arbitrairement ; il lui est lié nécessairement dans le cadre du système conventionnellement institué par la « nature sociale de la langue », le « contrat primitif » mais hors ce système rien ne permet de prédire comme le montre la polysémie ce qui attachera le Sa au Sé).

Il faut donc aller plus avant pour comprendre comment ce lien nécessaire, codé, est aussi, en même temps, arbitraire.

#### **2.4 L'hypothèse de Hjelmslev : l'isomorphisme des plans d'analyse Expression /Contenu**

C'est en s'appuyant sur un principe de Hjelmslev que la démonstration peut être faite, celui de l'hypothèse méthodologique de l'isomorphisme des plans d'analyse de l'expression et du contenu autrement dit de l'analyse des systèmes de figures sur le plan de l'expression et celui du contenu ou encore des systèmes des Sa et des systèmes de Sé, systèmes postulés par la notion saussurienne de systèmes de signes constitués de formes différentielles.

Sur le modèle de l'analyse phonologique rassemblant les bilabiales /p/ -/b/-/m/ du français en les opposant à /t/ (dentales) on distinguera les traits /sourd/ pour /p/ vs /b/ sonore vs /m/ /nasal/ d'où /p/ = /bilabial, sourd/ (le trait oral n'a pas besoin d'apparaître dans le système du français puisque les nasales n'ont pas pour pertinence le trait de voisement ou non voisement (soit sourd :sonore) qui dans leur cas est contextuellement déterminé ; il s'agit alors de variations conditionnées autrement dit d'allophones).

Sur ce modèle reprenons la démonstration précédente (avec *vache - vase* et *taureau - tonneau*. Nous avons vu que la deuxième paire de lexèmes permettait, au plan du contenu de constituer deux isotopies : *vache* et *taureau* d'une part et *vase* et *tonneau* d'autre part et de dégager ainsi des traits distinctifs de la forme du contenu selon Hjelmslev ou des traits

distinctifs du Sé ou plus précisément dit des systèmes des Sés ; soit les traits <animé> par opposition à <inanimé>, précisé en <animé non humain> d'où <animal> puisque pour <mâle> ou <femelle> on aurait pu avoir une combinaison avec le trait <animé humain>. (Voir schémas 1-3 ci-dessous - Système des Sa – systèmes des Sés mettant en évidence le principe hjelmslevien de l'isomorphisme des deux plans d'analyse expression et contenu ou en termes saussuriens système des Sa et système des Sés ; le phonème /p/ cité (schéma 2) ne permet pas de trouver dans quel Sa il peut s'incarner (exemple : *poule, pile ?* etc.). Il en va de même d'un trait du Sé (Exemple schéma 3 : <verticalité > : *arbre, bouteille, homme, tête ?* ou <dynamique vs statique> *guerre vs paix, violence vs calme*).

Ainsi peut être linguistiquement démontré le principe saussurien de l'arbitraire de la relation Sa /Sé.

Alors comment expliquer cette difficulté à l'accepter ?

### **3 D'une résistance à l'arbitraire Sé/Sa**

#### **3.1 Une résistance linguistique**

J'avance que cette mécompréhension initiale de Bally et Séchehaye, voire de Saussure avec le principe de l'arbitraire relatif (celui des « motivations internes » ou dérivations type *poire-poirier*) montre qu'il s'agit d'une résistance au sens psychanalytique de ce terme, c'est-à-dire d'une résistance psychique, d'une difficulté à accepter l'autonomie linguistique s'imposant au sujet parlant de façon originaire (dès la naissance). Comme je l'ai noté précédemment chaque enfant entrant dans une langue qui le parle et lui impose sa structuration du monde même si grâce à ses procédures internes et capacités d'emprunt une langue n'est jamais une prison.

Cette résistance se retrouve chez la plupart d'entre nous, les linguistes, les étudiant-es de linguistique ; on s'en aperçoit régulièrement ; elle existe peut être même chez Saussure ; car c'est au moment où il s'approche de cette trouvaille (dans les Anagrammes) qu'il s'en écarte, délaissant ce lourd travail. De 1906 à 1909, il écrit plus de 3700 pages d'une recherche constante et inquiète sur des vers latins (12 à 15 cahiers). Lui qui a tant de difficulté à écrire un livre en a prévu un « didactique » (comme l'indiquent les lettres à Meillet à qui il demande *discrétion*, pour la lecture de son *ouvrage confidentiel*, ou celles au professeur poète (et même de vers latins) Pascoli, afin de savoir si un nom s'écrit intentionnellement sous un texte poétique. Pourtant il veut publier son travail sur les anagrammes. Mais il doute ; Meillet lui déconseille de le publier.



Or c'est après avoir renoncé à ce livre (1910-11) que Saussure formule ou que se formule en lui, le principe de l'arbitraire ; pourtant c'est ce principe même qui soutient l'hypothèse anagrammatique du « mot sous les mots » ou du « message sous le message » dans sa part non intentionnelle, inconsciente ; ce que Saussure évite donc mais réactive dans le paradoxe de l'arbitraire du lien des deux faces du signe Sa/Sé. Selon mon hypothèse, ce qui résiste, ce qui ne peut se comprendre, c'est sur le plan psychique *la détermination du sujet par le Sa* (que formulera Lacan dans sa relecture de Freud, et des *représentations de mots et représentants de la représentation* que celui-ci avait avancés) ; sur le plan linguistique c'est sans doute la radicalité de l'autonomie de la langue formulée dans le CLG comme un principe méthodologique « une langue envisagée en elle-même et pour elle-même, reformulée comme principe d'immanence donc autonomie descriptive ; mais il ne s'agit pas uniquement de celle-ci, posée en axiome pour décrire la langue, Objet<sup>1</sup> de la linguistique, mais comme *fait réel*, au sens fort de ce terme se déposant dans chaque sujet humain qu'ainsi la langue construit comme *être parlant* du fait de l'imposition par les discours de la « masse parlante » ; aucun sujet n'originant une langue, même si dans ses règles il peut innover : cf. « *carte forcée du signe* » (Saussure), « *carte forcée du signifiant* » (Lacan).

Contre la barre manifestant cette autonomie, Benveniste, un des premiers opposants après Bally, insiste sur la nécessité du lien pour faire langue ; cela avec une arrogance étonnante et étonnamment admirée – ce qui constitue pour moi un symptôme de cette résistance: une supposée défense de « la vraie pensée de Saussure » comme le remarque P. Siblot<sup>2</sup>.

Cette non compréhension, indice d'une résistance psychique, renouvelée, se retrouve en effets chez divers auteurs, linguistes, je n'aurais pas le temps de développer aussi les citerais-je seulement ; entre autres : Jakobson, Fonagy (cf. *Diogène* 51<sup>3</sup>, la poétique, ou avec appui sur la pulsion<sup>4</sup> ou plus récemment Siblot moquant « l'importance primordiale » de l'arbitraire « *dont on sait qu'il domine toute la linguistique de la langue [...] Principe auquel il convient d'apporter la rectification effectuée par Benveniste au nom même de la cohérence du saussurienisme : l'arbitraire ne porte pas sur le lien du Sa au Sé, qu'il faut au contraire tenir pour constitutif du signe* ». Avec adjonction d'une note : « *On s'étonnera qu'à propos de*

<sup>1</sup> Avec majuscule parce que objet construit.

<sup>2</sup> SIBLOT Paul, 1993, « La linguistique peut-elle traiter de la représentation des connaissances dans le lexique », *Cahiers de praxématique*, n° 21, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, p. 142-161, p.145.

<sup>3</sup> JAKOBSON Roman, 1965, « À la recherche de l'essence du langage », *Diogène* 51, Paris : Gallimard, p. 22-38; FONAGY Ivan, « Le langage poétique : forme et fonction », *Diogène* 51, p. 72-116.

<sup>4</sup> FÓNAGY Ivan, 1970, « Les bases pulsionnelles de la phonation » 1, les sons, *Revue française de psychanalyse* 35, P.U.F., p.101-136 et 1971, « Les base pulsionnelles de la phonation », 2, la prosodie, *Revue française de psychanalyse* 35, p.543-591.

*l'arbitraire une telle erreur ait pu être commise* »<sup>1</sup>. Autres exemples : Robert Lafont (cf. l'arthrologie phonématique - motivation articulatoire pulsionnelle - l'iconicité organique : cf. les citations sur les dentales mordantes et les labiales<sup>2</sup>), ou encore Pichon, etc.

Ce qui la sous-tend, soutient cette résistance, c'est la nécessité de La Langue, « instrument de communication » (Martinet), du lien pour faire langue « contrat primitif » (Saussure). C'est qu'il faut une solidarité pour l'échange de formes porteuses de contenus (lien de solidarité) permettant de décrire, de symboliser, d'échanger des messages de façon stable et non délirante – imposition, convention, contrat civique et symbolique : il vaut mieux que la *douche* soit une *douche* plutôt qu'une chambre à gaz !

Preuve de ce souci du contrat, du système dès le *CLG*, comme je l'ai dit plus haut, la modulation de l'arbitraire absolu par l'arbitraire relatif ; la solidarité des termes (plan morphologique) nous rassure en nous laissant entendre pour les tenants de la linguistique stricte que de la langue existe et tient en système, pour les autres, plus sociolinguistes ou interactionnistes, que du lien social existe qui tisse les discours et un fantasme de langue. Alors que ces derniers pourraient croire à la barre laissant errant le Sa eu égard au Sé, ils la contiendront par la construction discursive des échanges, déniaient à leur tour la possibilité de chaque langue singulière (la langue lacanienne) car avec ce principe de l'arbitraire Sa/Sé se dévoile que chacun peut avoir sa langue singulière, langue que manifeste le rêve, étrange comme un délire, lorsque les mots ne veulent plus dire les « mêmes » choses et donc ne peuvent s'échanger... mais pourtant qu'ils signent, écrivent, parlent pour chaque sujet, chaque un, chaque une, comme le dit le poète : « les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux » (René Char).

### **3.2 De l'arbitraire et du sujet de l'inconscient : L'interprétation lacanienne**

D'où, l'apparition, sans hasard si l'on suit Lacan, de l'exemplification de l'arbitraire avec le terme et l'image de l'arbre ; d'une part *l'arbor* <arbre> avec déplacement originaire dans la langue latine ; d'autre part l'icône inventée par Bally et Séchehaye, car ce dessin n'apparaît ni dans les notes de Saussure ni dans celles des étudiants suivant ses cours. *L'arbre*, anagramme de *barre* (Lacan) marquant le refoulement pour un sujet ; un sujet barré clivé marqué sans le savoir de sa langue primitive forgée dans la langue déjà là, constituée, par l'Autre (Lacan), la « masse parlante » (Saussure) où entre le sujet (qui y est) parlé – la

---

<sup>1</sup> SIBLOT Paul, 1993, ouvrage cité, p.145.

<sup>2</sup> LAFONT Robert, 1994, *Il y a quelqu'un, la parole et le corps*, Montpellier : Praxiling/Université Paul Valéry, 340p. ; LAFONT, 2004, *L'être de langage*, Limoges : éd. Lambert-Lucas, p. 41, § L'iconicité « comme coïncidence articulatoire » : « dent nommé par 3 dentales (latin *dente*)... », etc...

langue « avec sa structure préexiste à l'entrée qu'y fait chaque sujet à un moment de son développement mental » ; la langue toute tissée des voix des autres, d'une chaîne signifiante au sens strict, d'une chaîne de signifiants des autres (constitutif de l'Autre) ; langue première, une, matérialité sémiotique (Kristeva) de la chora maternelle tissant le sujet comme parlêtre ; « détermination (obligée) que l'animal humain reçoit de l'ordre symbolique » (le langage)<sup>1</sup>, « ce sujet donc on ne lui parle pas, ça parle de lui et c'est là qu'il s'appréhende... »<sup>2</sup>.

D'où la définition lacanienne du sujet comme « toujours barré » avec jeu sur l'équivoque (barré = empêché, ignorant, et barré = parti ailleurs, « se réalisant toujours ailleurs » : « c'est en tant que le sujet se situe et se constitue par rapport au signifiant que se produit en lui cette rupture, cette division, cette ambivalence... »<sup>3</sup> ; « je pense où je ne suis pas donc je suis où je ne pense pas »). Retournement de la phrase de Descartes et « retour à Freud », l'inconscient ne se manifestant que de ses ratés (lapsus, actes manqués, condensation et déplacement du rêve ou avec Jakobson, repris par Lacan : métaphore et métonymie).

Thèmes qui seraient à reprendre et développés et ne seront ici que cités étant donné le temps imparti : la réécriture S/s du signe, le primat du signifiant sur le signifié (S/s)<sup>4</sup>, l'extension de la notion de signifiant, la langue comme système de signifiants, l'utilisation de la chaîne et de la différence (le signe ne prend sens que de son renvoi différentiel à d'autres signes « chaque élément y prend son emploi d'être différent des autres »<sup>5</sup> « arbitraire et différentiel sont deux qualités corrélatives ») et à la référence – le dehors - qu'il construit, soit l'illusion référentielle ; à ce titre renvoi à Saussure (l'illusion référentielle) et à Lacan avec l'imaginaire<sup>6</sup>, le Sa indiciel en sémiologie des indices<sup>7</sup>, etc.

---

<sup>1</sup> LACAN Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966 (réédition. 1999), p. 46.

<sup>2</sup> LACAN, *Écrits*, p. 835.

<sup>3</sup> LACAN *Séminaire VII*, p. 366.

<sup>4</sup> LACAN, *Écrits*, p. 447.

<sup>5</sup> *Écrits*, p. 414 et *CLG*, p.163

<sup>6</sup> Ce qui me fait dire « l'illusion référentielle ». « ...illusion plus générale qui me fait attribuer faussement du sens à ce qui fonctionne en moi, en croyant que ce sont les situations et les choses qui me l'imposent », cité par CLERO Jean-Pierre, 2002, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris : Ed. Ellipses Marketing, p. 66.

<sup>7</sup> Voir HOUDEBINE Anne-Marie, 2007, « Linguistique et sémiologie : Des signes de la vie sociale », *Combat pour les langues du monde - Fighting for the world's languages, Hommage à Claude Hagège* (Textes réunis par M.M.J FERNANDEZ-VEST), Paris : L'Harmattan, Collection Grammaire & Cognition, N° 4.

Schéma 1 : système des Sé et système des Sa – isomorphisme méthodologique

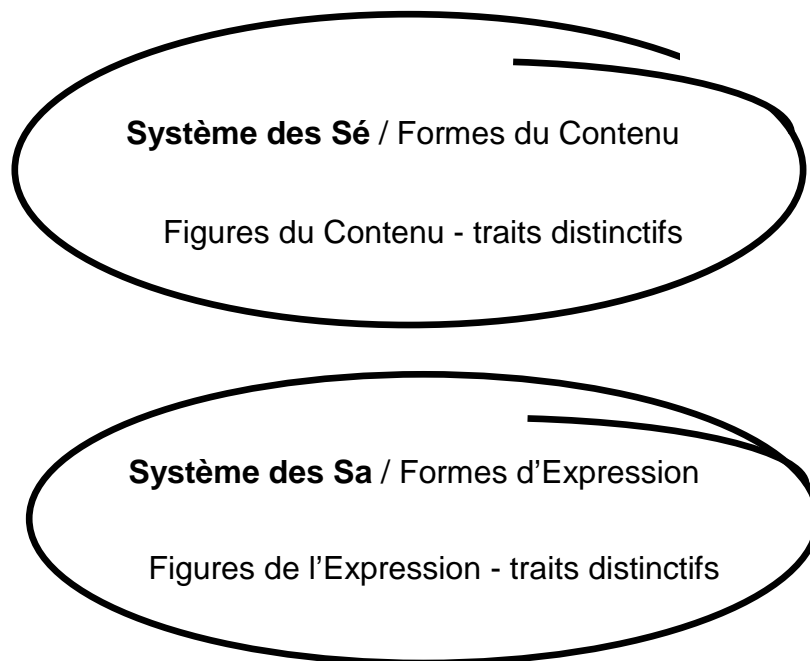


Schéma 2 : lien arbitraire entre phonèmes et sémèmes ou traits de l'expression et traits du contenu ou (cas de la polysémie) entre traits du Sa et traits du Sé

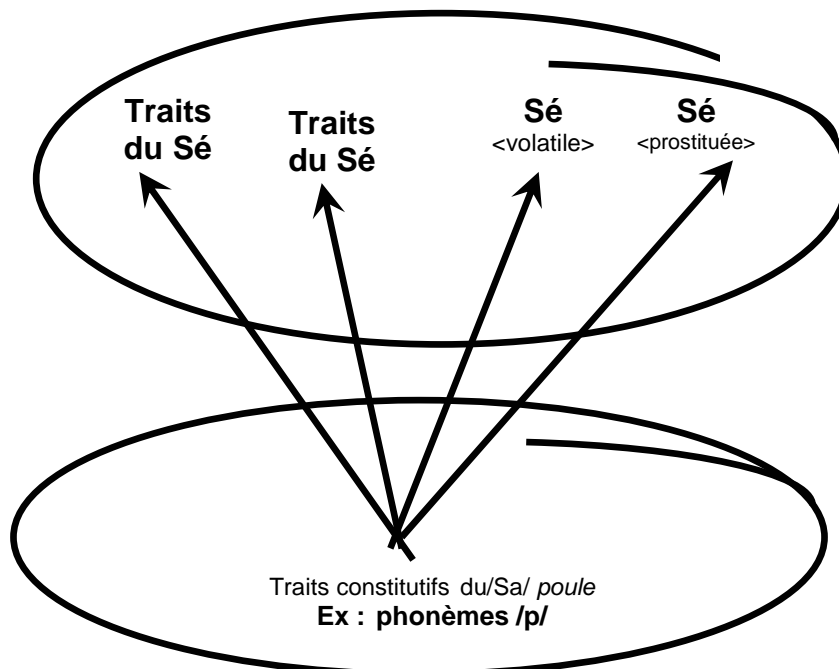
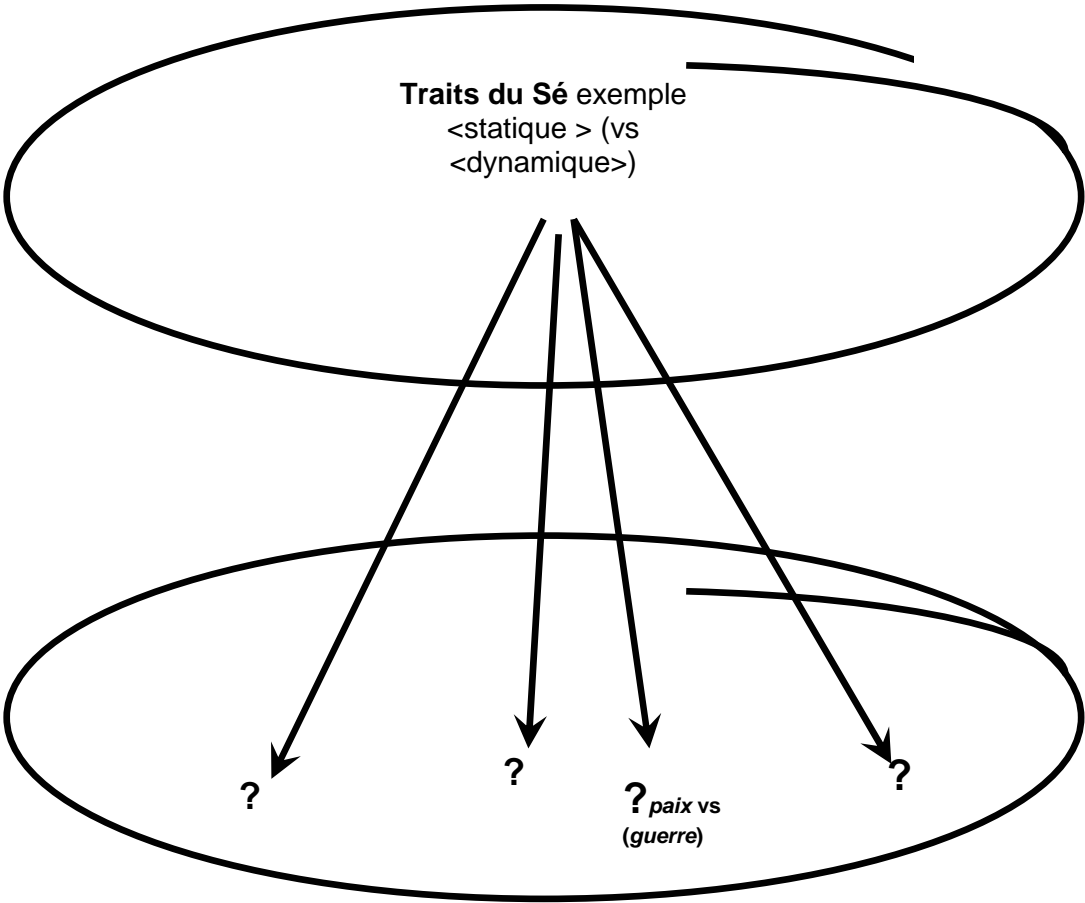


Schéma 3 : lien arbitraire entre traits du contenu ou traits du Sé et traits de l'expression ou traits du Sa



# L'aventure des modèles interprétatifs ou la gestion des résidus

Jean-Marie KLINKENBERG,

Francis EDELINE

## 1. L'interprétation comme opération pragmatique<sup>1</sup>

La présente contribution vise à répondre à la question « Quand ce n'est pas au texte, à quoi tient le sens de l'interprétation ? ». Pour cela, nous insisterons sur le rôle des instances non textuelles dans le processus interprétatif, ce qui nous amènera à mettre l'accent sur l'hétérogénéité profonde de ce processus, hétérogénéité qui est à la source des « aventures de l'interprétation ».

Posons que toute interprétation est une opération pragmatique, procédant de la rencontre entre un énoncé et un code jugé adéquat par une instance donnée, et visant, aux yeux cette instance, une pertinence maximale, c'est-à-dire un équilibre optimal entre le coût interprétatif mobilisé et les effets escomptés par elle.

L'effet global obtenu est une transparence : le code, ou grille d'interprétation, rend transparent un énoncé a priori opaque.

Or, opaque, l'énoncé l'est au départ parce que monolithique. Le mécanisme d'interprétation repose sur une première opération affectant l'énoncé : une segmentation ; pour être interprété, l'énoncé doit être segmenté en unités qui seront chacune interprétées de manière modulaire, une interprétation globale intervenant dans un second temps.

Si l'énoncé à interpréter doit faire l'objet d'une discrétisation, c'est parce l'interprétation est un cas parmi d'autres du processus général de catégorisation sémantique dans lequel on confronte un énoncé, par définition particulier (*token*), à un code mobilisant des catégories, par définition générales (*types*). Interpréter, c'est décréter que les unités constituant un énoncé - et celui-ci à son tour -, relèvent de catégories, préexistantes (cf. 2.2.) ou non mais identifiables, et donc indexer ces éléments sur autant d'isotopies catégorielles. Or la catégorisation ne peut se faire que moyennant une réduction.

---

<sup>1</sup> Précisons que *interprétation* désigne dans ce qui suit l'interprétation sémantique, autrement dit celle qui suit un parcours allant du plan de l'expression au plan du contenu. C'est un choix qu'ont fait implicitement tous les participants au présent colloque, mais qui n'a rien de nécessaire : le terme d'interprétation est susceptible de renvoyer à d'autres mécanismes encore.

## 2. Hétérogénéité des modèles interprétatifs

### 2.1. La pluralité des paramètres de l'interprétation

On sait que la catégorisation connaît une variation (décrite ailleurs dans nos autres travaux, et dont les sources sont complexes). Dès lors, la valeur pragmatique d'adéquation de l'interprétation varie, ce qui rend inévitable la pluralité des interprétations.

On est donc amené à systématiser cette variation de la valeur d'adéquation, en montrant tous les paramètres qui y interviennent.

Parmi ceux-ci, bien sûr, les structures des énoncés : un énoncé peut être cognitivement identifié comme relevant d'une certaine famille, pour laquelle une grille adéquate est disponible dans la doxa sociale (un type d'œuvre picturale demandant une lecture allégorique, un roman policier demandant une lecture intellectuelle, un poème demandant une lecture participative, un journal, etc.) La démarche d'identification - le plus souvent guidée par des signes de la famille des index - fait donc déjà partie du processus interprétatif.

Mais il y a aussi tous les paramètres dépendant de l'instance d'interprétation, à quoi on consacrerait l'essentiel de l'exposé : son insertion historique, les modes auxquelles il est sensible, ses besoins<sup>1</sup>, ses habitus, etc. Il y a donc nécessairement des *styles* d'interprétation. Et chaque instance tend à mobiliser ses grilles d'interprétations préférentielles<sup>2</sup>. Parmi les paramètres de l'instance :

- Les familles d'effets escomptés.
- Les familles de codes mobilisés.

Ces deux facteurs interagissent. Par exemple lorsqu'on détermine si tel code est adéquat pour l'interprétation d'un énoncé en fonction d'un effet escompté ( $A > C$ ) ou lorsqu'un code adopté détermine des attentes spécifiques ( $C > A$ ).

L'interprétation peut donc être figurée par le schéma 1, où T désigne la structure de l'énoncé, C la structure du code, et A la structure de l'attente ou effet escompté, C et A étant des parties de l'instance interprétante.

*Cf. figure 1. Schéma du modèle interprétatif*

---

<sup>1</sup> Cf. la pyramide des besoins de Maslow.

<sup>2</sup> Par exemple, en sémiotique visuelle, les structures logiques du carré sémiotique chez les membres de l'école de Paris, les opérations topologiques chez Fernande St Martin, les impératifs cognitifs chez les membres du Groupe  $\mu$ , etc. On se persuadera du rôle de l'instance en parcourant les diverses analyses d'une même toile de Rothko par ces diverses écoles, en une démarche qui s'apparente à l'expérimentation, puisqu'un facteur au moins de l'expérience - la toile de Rothko - est bloquée sur une valeur fixe. Autre exemple : l'interprétation poétique de Jean-Pierre Richard.

## 2.2. L'instabilité des interprétations

Il peut y avoir multiplicité des codes et des effets - associés dans des appariements variés : par exemple AC, A'C', AC', A'C, A''C, etc. Partant, il y aura multiplicité des interprétations, dans une époque historique donnée, dans un groupe social donné, mais aussi chez une personne donnée. (Tel spécialiste en chimie organique, mu ès qualités par certaines attentes et mobilisant certains codes pour les satisfaire, peut également être amateur de musique ancienne, mycophage et amateur de poésie concrète, et mobiliser dans chacune de ses vies A, A', A'' des C, C', C'' distincts). Les concurrences entre catégorisations laissent aussi prévoir que les interprétations sont non seulement multiples, mais aussi évolutives. C'est ce qui rend possibles les « relectures », ou la « revisitation ».

Les instances d'interprétation pourront globalement être plus ou moins sensibles à cette multiplicité et à cette évolutivité. Pour une personne manifestant une certaine sensibilité à cette relativité, il n'y a pas « de sens définitif », et une personnalité moins sensible sera, à l'inverse, réputée intégriste, ou misonéiste.

Par ailleurs, les familles d'énoncés peuvent être plus ou moins stabilisées socialement. De sorte que le rapport interprétatif sera plus ou moins assuré, ou plus ou moins conjectural ; c'est la distinction qu'Umberto Eco opère entre *ratio facilis* et *ratio difficilis*.

Mais même un énoncé constituant apparemment un hapax, et présentant donc un haut degré d'opacité globale, peut faire l'objet d'un processus interprétatif dans une double mesure. Dans la mesure où il peut être segmenté, de sorte que certains de ses composants pourront être justiciables de grilles existantes, et dans la mesure où une grille nouvelle peut être élaborée et proposée pour rendre compte de cet énoncé : on dit alors que l'interprétation découlant de cette grille nouvelle constitue une hypothèse<sup>1</sup>. La chose est fréquente dans le monde des arts (il n'y avait pas de grille socialement disponible pour interpréter Bartok, Mallarmé ou les cubistes, et plus généralement les avant-gardes), mais elle se rencontre également dans le monde de la science (la physique quantique).

## 3. Variation et évolution des grilles : le résidu d'intelligibilité et la tension

La question se pose de savoir à la suite de quels mécanismes les grilles évoluent. Dans la mesure où ils ne sont pas purement et simplement la réduplication d'autres énoncés déjà connus, les énoncés comportent nécessairement une proportion de composants imprévisibles. Dans cette hypothèse, une grille donnée ne pourra rendre compte de l'intégralité d'un énoncé. En d'autres termes une

---

<sup>1</sup> Ou, au minimum, on parlera de code en émergence.



interprétation laisse nécessairement un résidu d'intelligibilité. Phénoménologiquement parlant, ce résidu produit une tension, tension qui demande à être résolue ou au moins traitée.

Quelle importance ce résidu peut-il revêtir? A cette question, il n'y a pas de réponse dans l'absolu : une instance d'interprétation donnée peut avoir une tolérance plus ou moins élevée à la présence de résidu. A l'une des deux extrémités du continuum, on a la tolérance zéro au résidu : c'est le désir d'interprétation exhaustive, générateur d'une insatisfaction qui taraude jusqu'à ce que l'intégralité de l'énoncé paraisse avoir été prise en charge ; à l'autre extrémité, on a la tolérance totale, génératrice d'une ataraxie interprétative : tout se vaut. Ces deux extrémités sont de purs modèles théoriques : d'un côté tout énoncé non redoublé finit toujours par laisser apparaître un résidu, de l'autre la tolérance totale, rendant toutes les grilles indifféremment valables, annule ipso facto l'opération même de l'interprétation.

Par ailleurs, ces deux postures peuvent chacune correspondre à des sources comportementales très différenciées. Ainsi, la première ambition n'est pas seulement celle de la science : c'est aussi celle de tous les intégrismes, soucieux de ne pas laisser la moindre place à la déviance interprétative, comme aussi celle de l'hermétisme, qui postule un sens ultime inaccessible. De même si la tolérance interprétative peut correspondre à la paresse, elle peut aussi venir d'une gourmandise interprétative, où les interprétations, loin de s'exclure, s'additionnent. C'est ce qui arrive fréquemment dans l'interprétation littéraire, spécialement en poésie.

Par ailleurs encore, les notions d'exhaustivité ou de non-exhaustivité ne sont pas des absolus. L'instance *a* (par exemple un visiteur de musée inculte, un lecteur distrait) qui se satisfait d'une interprétation partielle et donc insatisfaisante aux yeux d'une autre instance *b* (un initié, un lecteur pointilleux) est aussi exhaustive à sa manière : le résidu est tolérable pour *a*, qui "en sait assez", alors qu'il ne le serait pas pour *b*, lequel ne constitue de toute manière pas l'instance ultime.

Nous sommes donc ainsi une fois de plus renvoyés à l'instance d'interprétation et à la pragmatique : ce sont bien ses attentes qui, face à un énoncé donné, font d'une part qu'une grille est globalement jugée satisfaisante et que d'autre part son application à l'énoncé est considérée comme laissant un résidu tolérable. Ce sont également les attentes de l'instance qui font qu'une grille est globalement perçue comme insuffisante ou que l'application d'une grille a priori globalement satisfaisante est réputée laisser subsister un résidu trop important. Par exemple, en science, un paradigme (la terre plate, le marrisme, le créationnisme) peut être globalement considéré comme satisfaisant par les uns et comme insatisfaisant par les autres. Mais même un modèle non globalement rejeté par une instance parce que satisfaisant pour

certain énoncé peut être rejeté par la même instance pour certains autres énoncés (la planéité de la terre peut être un postulat satisfaisant pour un architecte, mais non pour l'utilisateur du GPS que l'architecte peut être, un même physicien pourra, en certaines de ses démarches, se satisfaire de la physique newtonienne, mais la récuser dans d'autres cas).

C'est donc en fonction d'attentes particulières que les modèles interprétatifs sont tantôt conservés tels quels, tantôt conservés moyennant une adaptation, tantôt rejetés purement et simplement. Plus qu'une aventure des interprétations, il y a donc une aventure des modèles interprétatifs (constitués de A, C, T). Et c'est sur celles-ci que nous nous pencherons dans ce qui suit.

#### **4. La réduction de la tension : l'intervention sur les paramètres du modèle interprétatif**

Comme on l'a vu dans ce qui précède, l'adaptation des modèles interprétatifs passe souvent par un travail sur les codes C. Pourtant, le travail sur les catégories n'est pas la seule manière de résoudre le problème du résidu. On peut évidemment aussi intervenir sur les autres paramètres, soient T et A.

L'énoncé peut être décrété insuffisant, ou même tout le corpus qu'il représente. Les autodafés de livres, le martelage de noms, le caviardage des textes, la manipulation des sources, la rétention d'information, les faux photographiques, l'index des œuvres prohibées, la censure ou les "ventes d'art dégénéré" sont des exemples de ce type d'intervention visant à modifier l'énoncé. A la limite, cette intervention peut déboucher sur l'annihilation de l'énoncé ce qui, pragmatiquement, équivaut à une rupture du contrat de coopération<sup>1</sup>. L'intervention sur T ne revêt toutefois pas nécessairement cette forme extrême. La simple mention d'errata, la rature ou l'édition philologique sont des exemples plus bénins du travail sur T, visant à en diminuer le coût interprétatif. Le résidu est ici attribué soit comme un dysfonctionnement accidentel survenu au cours de la transmission, soit comme un lapsus sans signification attribué à l'émetteur, soit comme un accident de transmission, soit encore comme erreur de perception. Il est donc simplement corrigé par l'instance interprétrice, qui lui substitue une version vierge du résidu.

Le cas particulier de la correction permet de noter que l'instance interprétante n'est pas nécessairement tenue de soumettre l'intégralité de l'énoncé à une seule et même grille C ou d'être mue par la quête d'un seul et même effet A au long de toute sa démarche. Elle peut parfaitement mobiliser un code *a* pour interpréter une série de composants *m* de l'énoncé et

---

<sup>1</sup> L'annihilation peut avoir deux sources : soit un refus du résidu si total que l'on décrète qu'il n'y a rien qui puisse être sujet à interprétation, soit un refus de l'interprétation, quand celle-ci entre en contradiction radicale avec l'état de l'instance interprétrice (avec son idéologie).

un autre code *b* pour la série *n*, ou avoir une attente d'effets de type *q* pour *m* et une autre *r* pour *n*. On peut voir dans ces manœuvres de fragmentation une manipulation de T au nom d'un effet global (par exemple l'économie).

L'action peut enfin porter sur l'effet pragmatique recherché. Chaque instance dispose d'une gamme d'effets possibles de ses démarches interprétatives, corrélés à ses divers besoins, de sorte que la recherche de tel ou tel effet - envie de comprendre, de s'amuser, d'être bercé, etc. - modifie le reste du processus. L'intervention sur A passe en général par la valorisation de certaines fonctions individuelles ou sociales (l'émotion au détriment de l'intellection, ou inversement). On voit donc que l'action visant à gérer le résidu porte souvent sur l'instance interprétrice elle-même (enseignement, sessions de formation, séances d'information, écolage, rééducation, lavage de cerveau, macérations, exercices spirituels, ilynx, yoga, etc.) Autant d'opérations qui visent à infléchir les styles d'interprétation ou à modifier les attentes (en les bridant, les canalisant, les orientant, etc.), et donc à produire un nouveau rapport entre les effets, les codes et les énoncés. Ces opérations peuvent elles aussi comporter des formes maximalistes comme l'interdiction de s'exprimer (cas des fatwas, de la censure des spécialistes de la cybernétique en URSS ou du darwinisme aux USA, etc.) ou l'élimination physique des personnes ou des groupes dans lesquels se sont élaborés des rapports jugés non souhaitables entre T, C et A.

Les différents types d'intervention qui viennent d'être énumérés ne peuvent être distingués les uns des autres que pour la clarté des choses : dans les faits, tous ces mécanismes sont étroitement imbriqués. Par exemple, la correction d'erreurs dans un énoncé (T) est souvent le plus simplement opérée grâce à une redondance perçue, donc grâce à une grille préalablement disponible (C). Et la quête d'un effet particulier (A) va nécessairement de pair avec la mise en œuvre d'un code particulier (C).

## **5. Quelques définitions**

A la lumière de ces réflexions il se confirme qu'une interprétation constitue en réalité une interaction complexe, dont les composants apparaissent maintenant plus clairement.

Avant de poursuivre il convient néanmoins de préciser quelques termes introduits dans la première section : Transparence, Intelligibilité, Code ...

La *transparence* est une forme de transitivité. Un énoncé (terme qu'on préférera dorénavant à texte, pour mieux indiquer qu'il peut nous apparaître sous diverses modalités sensorielles) un énoncé, donc, nous apparaît, à son premier niveau, comme un ensemble d'entités et de relations entre ces entités : les personnages d'un roman et leurs relations

réci-proques (parenté, sentiment, hiérarchie...), les plages colorées d'une image interstellaire et leur localisation les unes par rapport aux autres, les sons d'une musique et leurs intervalles, les protagonistes d'une danse rituelle et les gestes qu'ils accomplissent...

On verra plus loin les cas où la détermination de ces entités et de ces relations est elle-même problématique. Un processus interprétatif parfait (i.e. sans résidu) peut rendre cet ensemble transparent, c.à.d. proposer un énoncé de second niveau.

On dira que l'énoncé brut (premier niveau) est devenu *intelligible* (second niveau). Le second niveau est à proprement parler le *sens* du premier. Dans une autre terminologie on dira qu'il résulte d'une *application* (figure 2). La transparence est un état provisoire, elle peut toujours être remise en question, soit par de nouveaux énoncés bruts, soit par de nouvelles transformations, selon la conception popperienne d'une « connaissance sans certitude ».

Cf. [figure 2]

Toutes les entités et toutes les relations du premier niveau doivent prendre place dans le second moyennant une transformation unique, et telle que les entités et les relations ainsi transformées :

- forment un tout isotope, ne présentant aucune contradiction,
- s'indexent dans des catégories clairement identifiables.

Les catégories en question peuvent avoir été déjà repérées ou être totalement nouvelles, compatibles ou non avec les anciennes.

La transformation dont il a été question n'est autre que le *code*, et on aperçoit aussitôt son rôle primordial puisqu'il intervient sur la totalité de l'énoncé, et que le second niveau n'est accessible qu'à travers lui. Pour assurer et préserver la cohérence du sens, la transformation doit être homogène (un seul code employé *à la fois*). Le même énoncé peut néanmoins se voir appliquer *séparément* plusieurs codes qui, si le résidu d'intelligibilité qui leur échappe est tolérable, fourniront autant d'interprétations.

D'où viennent les codes ? Le plus souvent ils sont préexistants, mais certains énoncés peuvent résister aux codes connus et nécessiter la formulation d'un nouveau code. Les premières œuvres de Rothko ou de Vasarely, tout autant que les images de radioastronomie, ont nécessité l'invention de tels codes. On rejoint ici le problème de la nouveauté. Deux méthodes existent pour ce faire. Soit effectuer des transformations au hasard jusqu'à obtention d'un résultat, soit plus économiquement explorer l'énoncé pour y repérer des redondances. La première s'inspire du mécanisme de mutation-sélection actif dans le monde naturel (Jacob et Monod) mais la seconde est spécifiquement rationnelle. Nous n'avons pas le temps d'approfondir ici ces deux méthodes.

Il importe de relever encore une autre difficulté. Il existe, face au processus interprétatif, deux types extrêmes d'énoncés. Les premiers sont constitués d'unités discrètes, obtenues déjà par un code lors de leur production (code non nécessairement connu de l'instance interprétrice : le disque de Phaistos, le linéaire B...). Les seconds sont faits de continuums: nuance, saturation, intensité, timbre... Les énoncés musicaux sont généralement des cas intermédiaires. Or dans le second type le processus interprétatif ne pourra s'enclencher qu'après une segmentation de l'énoncé, et cette segmentation est d'un tout autre ordre que la démarche rationnelle : elle est d'ordre perceptif.

Voici donc qu'un processus périphérique, incontrôlable, prend la première place dans la chaîne interprétative en y introduisant un grand nombre de degrés de liberté...

Ayant précisé ces divers termes et leur situation respective, nous pouvons avec ce modèle raisonner sur les forces en action et tenter de répondre aux trois grandes questions suivantes, de plus en plus spéculatives :

- quel est le rôle respectif des instances dans le processus interprétatif ?
- polysémie ou monosémie?
- d'où vient la pulsion interprétrice?

## **6. Quel est le rôle respectif des instances dans le processus interprétatif ?**

On peut, à partir du diagramme circulaire de la fig. 1, en décrire quatre modalités, chacune correspondant à une thèse sur le sens.

Si on considère comme "normale" (fig. 1) la situation où les divers facteurs jouent de façon égale, l'origine du sens final se répartit entre les différentes instances. Est-il possible de démêler ce qui revient à chacune? Sans trop de difficulté oui, par la méthode désormais classique de la déconstruction. Néanmoins, si cette critique n'est pas faite, l'interprète se trouve dans la position naïve et aveugle du simple croyant.

Sont à envisager aussi trois situations extrêmes indiquées, avec leurs conséquences, sur les fig. 3 – 4 – 5 ci-après.

Cf. [figures 3 – 4 – 5]

En résumé on peut avoir les quatre cas suivants :

- Tous les facteurs sont présents et interviennent (d'où : « L'interprétation est un mixte contenant des éléments de toutes les instances impliquées. »)
- Tout est dans l'interprète (d'où : « Toute interprétation est une imposition de sens, donc une imposture. »)
- Tout est dans l'énoncé (d'où : « Il y a un nombre infini d'interprétations, toutes valables. »)

- L'énoncé est transcendant (d'où : « Le sens est impossible à atteindre » ou comme dit Melville il faut « accepter l'obscurité. »).

## 7. Polysémie ou monosémie ?

Arrivés en ce point, on doit admettre que le processus interprétatif commence avec le choix du code. Choisir un code c'est déjà interpréter, car un code oriente vers une catégorie de sens. Ainsi naît le paradoxe de l'interprétation : en rendant l'énoncé transparent elle ouvre le sens, mais elle le referme en même temps en choisissant, pour ce faire, un code particulier. Or ce code préexiste à l'interprétation et contient du sens *indépendamment* des objets auxquels il s'applique. Il est, disions-nous, une *catégorie de sens*, par essence réductrice. Un code psychanalytique fournira des interprétations distinctes d'un code marxiste. La licéité d'un code ne semble pas pouvoir être fondée objectivement: il suffit qu'il rencontre les conditions énumérées plus haut et qu'il réduise le résidu d'intelligibilité. Et si chaque code est une catégorie de sens, peut-on concevoir comment ces catégories s'articulent entre elles ? Mieux: existe-t-il, au moins à titre de visée, un sens global, complet, unique, achèvement du processus interprétatif, et qui serait alors une *supercatégorie* ?

Une réponse à cette question est délicate à formuler.

Dans le domaine scientifique surtout, une lecture nouvelle des phénomènes peut rendre caduques toutes les précédentes (cas des Constellations, de l'Ether, du Phlogistique...). On ne peut faire coexister toutes les lectures et il suffit d'être à même de réduire le résidu d'intelligibilité d'une d'entre elles à l'aide d'une autre pour rejeter la première à jamais<sup>1</sup>. La science progresse à reculons, remplissant des corbeilles avec des théories caduques, sans jamais être certaine des théories qu'elle accepte. Dans ce premier cas la problématique d'une supercatégorie ne se pose donc pas.

Dans le domaine des énoncés esthétiques, c'est au contraire la polysémie qui prévaut. Elle est presque la règle, et signale la "richesse" d'un énoncé brut. Chaque lecture est vraie dans son ordre et peut donc se juxtaposer à une autre sans lui ôter sa valeur mais il est impossible de *formuler une lecture syncrétique* qui les subsume toutes<sup>2</sup>. Même des lectures contradictoires entre elles peuvent être acceptées. De quelle nature est alors cette juxtaposition ? Une hypothèse raisonnable serait qu'elle est acceptée en considération de la complexité de notre expérience vécue, laquelle fourmille de contradictions et ne se laisse

---

<sup>1</sup> On cite néanmoins aujourd'hui la coexistence de la dualité onde-corpuscule, mais il n'est pas douteux que les chercheurs ne sont pas satisfaits de cette situation et recherchent une théorie unificatrice qui résorberait cette anomalie.

<sup>2</sup> Le lecteur voudra bien relire, pour s'en convaincre, les chapitres n°3 (*L'auberge du "Jet de la baleine"*) et n°99 (*Le doublon*) de *Moby-Dick*. MELVILLE Herman, 2002 (1851), *Moby Dick*, New York, Londres : Norton, 726p.

jamais réduire à une formule simple. Nous ne sommes donc pas étonné de les retrouver dans nos productions. En tout cas il apparaît que là non plus la supercatégorie n'a pas à être envisagée. Il n'y a pas supercatégorie, il y a *pluralité de catégories*. Quant à notre intransigeance par rapport à la monosémie des énoncés scientifiques, en total contraste avec notre tolérance par ailleurs, elle résulte des exigences de la démarche rationnelle. Et d'ailleurs elle est périodiquement remise en question par les essais de formalisation de logiques à trois ou plusieurs valeurs. A l'heure du *chaos* et de la *bifurcation*, *euclidien* et *linéaire* sont devenus des insultes.

En définitive nous recherchons la monosémie des interprétations scientifiques et la polysémie des énoncés esthétiques.

## 8. La pulsion interprétrice

Il faut à présent essayer de comprendre la force qui nous pousse, parfois déraisonnablement, à interpréter. La fureur interprétative n'est pas, comme on le croit trop volontiers, réservée aux philologues. Tout se passe comme si, pour nous tous, la valeur *faciale* des choses était nulle : il faut à tout prix les rendre transparentes et en dégager le sens, naïvement appelé "profond". Le délire interprétatif peut mener loin, comme le montrent d'innombrables exemples: le sonnet des *Voyelles*, *El Desdichado*, *Le Radeau de la Méduse*, *Moby Dick*<sup>1</sup> ont chacun rempli des bibliothèques.

S'agissant de Melville toutefois, l'auteur est le principal instigateur de cette frénésie car comme le discerne parfaitement Régis Durand<sup>2</sup> : « L'œuvre de Melville est traversée de bout en bout par l'obsession des signes et de leur déchiffrement, par les ambiguïtés, les simulacres et les impostures qui accompagnent le jeu de la vérité ». Melville a en effet cette phrase : « Toutes choses seraient vaines si elles n'étaient chargées de quelque signe. »

L'hypothèse que nous allons à présent défendre a un côté scientifique qui ne plaira sans doute pas à tous. Elle consiste à affirmer que la pulsion interprétrice *et* la conscience sont apparues simultanément et sont même la conséquence l'une de l'autre. A partir du moment où des organismes doués de vie sont apparus et se sont maintenus, caractérisés par la reproduction et par la neutralisation des facteurs adverses, il a fallu qu'ils se couplent à leur environnement par des automatismes régulateurs infaillibles. Chez l'être *inconscient*, l'interprétation est physico-chimique.

---

<sup>1</sup> Comme exemple extrême, citons *La Contre-Bible de Melville, Moby-Dick déchiffré* (SACHS Viola, 1975, *La Contre-Bible de Melville, Moby-Dick déchiffré*, Paris/La Haye (Pays-Bas) : Mouton, 122p.), l'interprétation délirante du livre par la Cabbale.

<sup>2</sup> DURAND Régis, 1980, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne : L'Âge d'homme, 171p.

Mais la vie, par une propriété inexplicée, n'apparaît que localement, jamais globalement. Elle a son siège dans des isolats, des individus, des portions limitées de l'espace. Lorsque la conscience apparaît à son tour, au cours de l'évolution, elle est emprisonnée dans des individus. Dès lors qui dit conscience dit limitation, et qui dit limitation dit coupure et séparation par rapport au reste de l'univers. Ainsi se constituent le *sujet* et l'*objet*.

Mais le sujet dispose d'une enveloppe d'organes périphériques qui sont autant de transducteurs capables de recevoir les stimulations sensorielles provenant du monde extérieur et constituant les apparences. Il les interprète alors, ce qui lui permet (c'est le « problème inverse » de Poggio) d'élaborer une représentation du monde par une série d'inférences (cf. Groupe  $\mu$ <sup>1</sup>). Nous sommes ici en pleine phénoménologie et nous pouvons méditer la belle formule de Merleau-Ponty complétée par Cléro : « Le langage muet que nous parle la perception semble être celui d'un véritable logos du monde qui s'impose avec autorité aux sujets »<sup>2</sup>. Si le monde est la source d'un tel logos (un *Liber Mundi* reformulé, un nouveau nom pour désigner sa cohérence, ou le réseau de lois dont nous le supposons tissé) alors il se comprend que nous cherchions à déchiffrer ce logos pour en construire (ou en découvrir) le sens.

Mais le contact avec l'extérieur est devenu médiat, beaucoup d'automatismes ne suffisent plus et doivent être remplacés par le processus interprétatif, lequel devient alors la principale activité de la conscience, prenant en charge la survie de l'espèce dans tous ses aspects. La séparation, qui peut être vécue comme un exil, requiert des mécanismes compensateurs, parmi lesquels ce tropisme vers l'interprétation. Cette démarche n'est autre que la constitution d'une sémiose. Le statut de signe donné à nos sensations institue comme un double fond à notre perception. C'est une institution remarquable et efficace, qui nous instruit de ne pas nous arrêter à ce que nous voyons, ou plus généralement à ce que nous sentons, et de chercher *au-delà* ce qui nous est utile. Elle a donné naissance à mainte spéculation et il n'est pas interdit d'y voir une des sources de la pensée religieuse.

L'essentiel est de noter qu'en deçà de tous ces prolongements l'interprétation peut être définie comme une tentative de réduire l'altérité fondamentale sujet/objet.

---

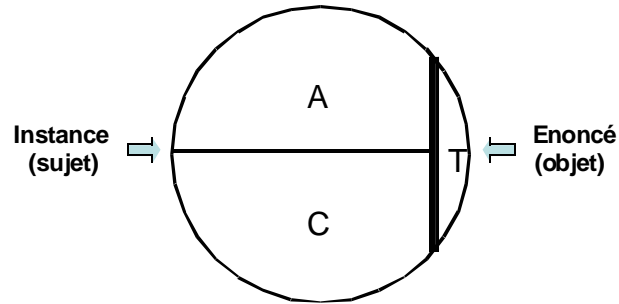
<sup>1</sup> GROUPE  $\mu$ , 1998, « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », *Voir*, 16 (numéro spécial *L'image mentale I*), pp. 28-39.

<sup>2</sup> CLÉRO Jean-Pierre, 2000, *Théorie de la perception – De l'espace à l'émotion*, Paris : PUF, 319p.



## ANNEXES

### Premier cas - limite



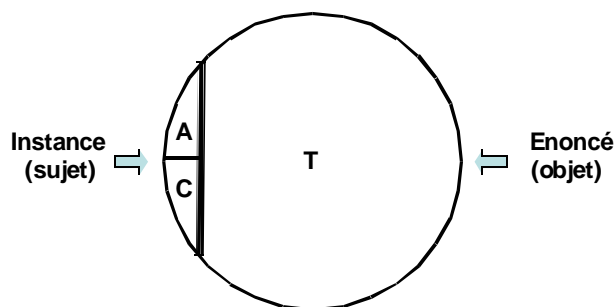
**Tout est dans l'interprète**

A = attente  
C = code  
T = texte

Toute interprétation  
est une imposition de sens,  
donc une imposture.

*figure 3 – Premier cas-limite*

### Second cas - limite



**Tout est dans l'énoncé**

A = attente  
C = code  
T = texte

Il y a un nombre infini d'interprétations,  
toutes valables.

*figure 4 – Second cas-limite*

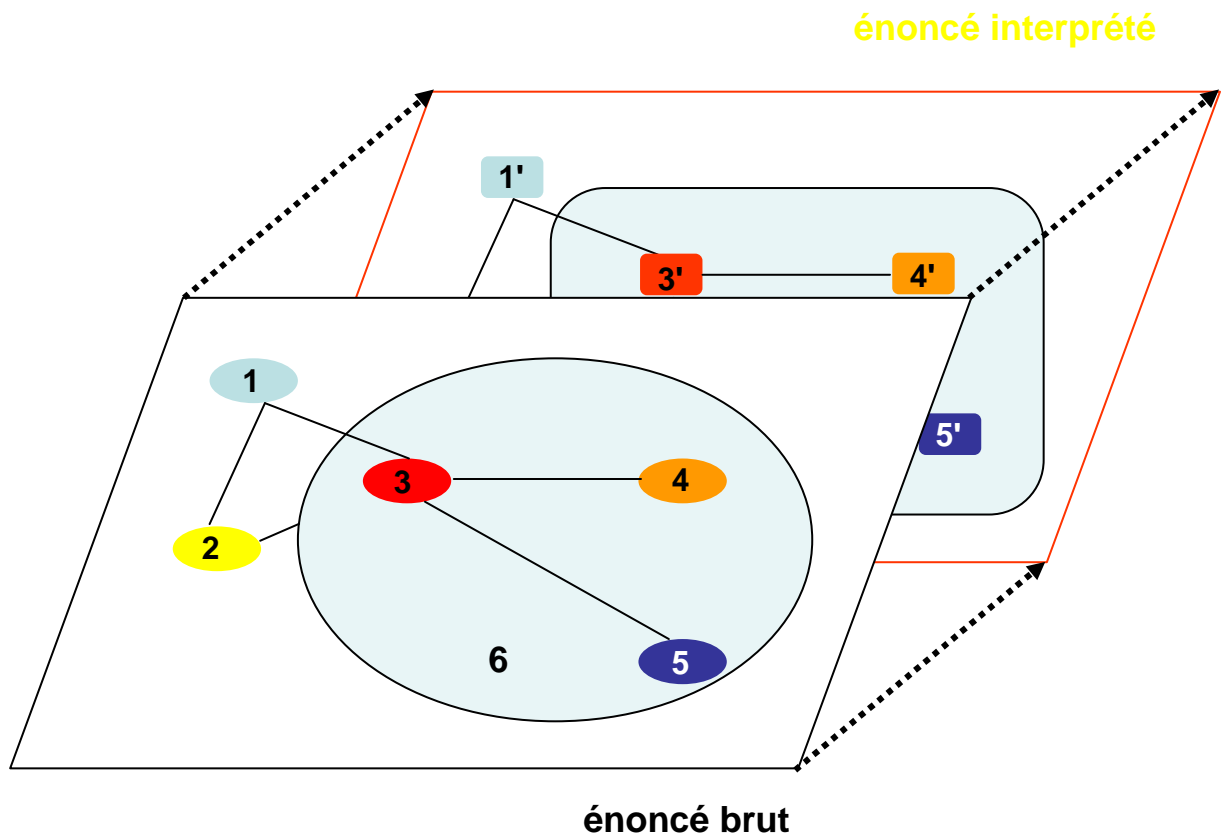
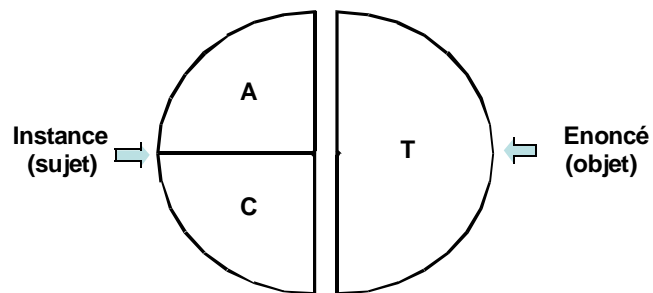


figure 2 – Enoncé brut et énoncé interprété

Troisième cas - limite



A = attente  
C = code  
T = texte

**Le texte est transcendant**

Le sens est impossible à atteindre

figure 5 – Troisième cas-limite

## BIBLIOGRAPHIE

AA.VV., 1994, « Approches sémiotiques sur Rothko », n° spécial des *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 34-36.

CLÉRO, Jean-Pierre, 2000, *Théorie de la perception – De l'espace à l'émotion*, Paris : PUF.

DURAND, Régis, 1980, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne : L'Âge d'homme.

ECO, Umberto, 1978, « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », *Communications*, 29 : 141-191.

ECO, Umberto, 1990, *The limits of interpretation*, Bloomington : Indiana Univ. Press.

Groupe  $\mu$ , 1998, « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », *Voir*, 16 (numéro spécial *L'image mentale I*), pp. 28-39.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

RICHARD, Jean-Pierre, 1964, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Le Seuil.

SACHS, Viola, 1975, *La Contre-Bible de Melville, Moby-Dick déchiffré*, Paris : Mouton.

## Note relative au faire interprétatif

Claude ZILBERBERG

*Les deux grands événements littéraires de mon temps, invisibles naturellement à la critique, – sont : le sentiment de plus en plus net des propriétés du langage, la tendance d’agir sur le langage non plus par hasard et une fois mais par systèmes, (...)  
Et puis : la musique ; et cet autre événement accompagne, complète, accélère le premier.*

Valéry

Le titre que nous avons retenu manque de courage. Il aurait par déférence à l’égard de Mallarmé dû comporter le terme de « divagation » que le poète a retenu pour ses textes analytiques, sans pour autant rejeter l’acception courante laquelle fait état notamment de la divagation du bétail hors des limites prévues. Puisqu’il sera question de la relation entre le poème et la langue, il est clair que l’acception péjorative courante de « divagation » n’est pas à écarter non plus...

Le langage pour Mallarmé n’est pas un instrument au service d’une volonté d’expression, mais le dépositaire même du sens – de là la sacralité qui l’enveloppe. Valéry a parfaitement vu cet effacement de l’énonciateur certain d’être en possession du code occulte de la langue : « Mais, **au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même**<sup>1</sup>. ». Toutefois, parler de rapport à la langue, c’est trop dire : c’est du rapport à la **lettre** dont il est question, puisque, au nom d’une décision exorbitante, inouïe, les lettres mallarméennes ont un contenu et ce contenu est un contenu sémique, comme *Les mots anglais* s’emploient à le montrer. L’écriture mallarméenne est donc sous le signe de la « retrempe » : retrempe du sens dans la lettre, puisque le signifiant signifie, non pas arbitrairement comme l’explique le *Cours de linguistique générale*, mais **littéralement**. Le parti adopté par Mallarmé éclaire *a contrario* celui de Valéry : « Pour moi – ce serait – l’Etre vivant ET pensant (contraste, ceci) – et poussant la conscience à la capture de sa sensibilité – développant les propriétés d’icelles dans leurs implexes – résonances, symétries, etc. – sur la corde de la voix. En somme, le **Langage** issu de la **voix**, plutôt que la **voix** du **Langage**. »

L’affirmation de la dépendance du sens à l’égard de la langue utilisée est relativement courante. Pour certains, Aristote n’aurait fait que théoriser la grammaire de la langue grecque,

---

<sup>1</sup> VALÉRY Paul, 1973, *Cahiers*, tome 1, Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, p. 293.

comme s'il était impossible pour un énonciateur de professer un sens qui soit indépendant de la langue qu'il parle. Maximaliste à ce sujet, Hjelmslev écrit : « *La langue est la forme par laquelle nous concevons le monde*<sup>1</sup>. »

## 1 – Limite de l'immanence

C'est à partir de cet horizon incertain que je voudrais développer devant vous une hypothèse un peu folle, de celles qui, dit-on, vous traversent subitement l'esprit, vous visitent auraient dit les Anciens ; la seule liberté qui nous reste : la chasser ou l'accueillir, sinon la cueillir... En effet, elle prend à contre-pied le modèle formulé dans les années 70 résumé par une formule empruntée à la justice : *Le texte. Tout le texte. Rien que le texte.* Comme tous les slogans, la formule de loin paraît évidente ; examinée de près, elle est moins nette.

*Le texte ?* De notre point de vue, la formulation de cette première exigence est fautive : ce n'est pas l'article défini **le** qui convient, mais le démonstratif singularisant **ce** qui postule que ce texte est porteur de valeur(s) précises. À cet égard, la question de la valeur, centrale pour la sémiotique comme pour les sciences humaines, reste d'un maniement délicat. Pour les linguistes et les sémioticiens, la problématique de la valeur est dominée par le quatrième chapitre du *Cours de linguistique générale*, mais le terme de valeur ne figure pas dans la liste des définitions qui clôt les *Prolégomènes*. Le geste de Saussure est double : (i) identification de la valeur et de la différence, celle-ci définissant celle-là ; (ii) articulation de la valeur comme intersection "paradoxale" de deux relations : « *Elles [les valeurs] sont toujours constituées : 1° par une chose **dissemblable** susceptible d'être **échangée** contre celle dont la valeur est à déterminer ; 2° par des choses **similaires** qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause*<sup>2</sup>. » Il est clair que cette approche n'a pas reçu l'attention qu'elle méritait. Greimas a proposé une médiation permettant le passage des valeurs-formes constitutives des unités vers les valeurs-fins de la narrativité, qui a eu peu d'écho<sup>3</sup>, les sémioticiens se contentant d'opposer l'objet de valeur au titre du signifiant à la valeur de la valeur au titre du signifié. La plupart du temps, les valeurs sont formulées indépendamment des contre-valeurs qu'elles présupposent selon Saussure. Ainsi, pour Lévi-Strauss, le déchiffrement du sens propre à tel micro-univers concerne la circulation des femmes, des biens et des messages ; la théorie marxienne de la valeur attribue à la valeur un référent exclusif : le travail ; la théorie freudienne pose également des valeurs sans contre-valeurs et met l'accent sur la disjonction

---

<sup>1</sup> HJELMSLEV Louis, 1971, *Essais linguistiques*, Paris : Les Editions de Minuit, p. 173.

<sup>2</sup> SAUSSURE (de) Ferdinand, 1962, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, p. 159.

<sup>3</sup> GREIMAS Algirdas Julien, 1983, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Du sens II*, Paris : Les Editions du Seuil, p. 23.

d'avec la valeur, disjonction qui fait du sujet un sujet inconsolable. Le statut de la valeur reste à plusieurs égards obscur.

*Tout le texte ?* Comment ne pas applaudir ? Mais aussitôt se met en travers l'œuvre immense de G. Bachelard qui procède par sélection et extraction et qui voit dans l'allongement du texte et de son commentaire un désaveu croissant du texte : le sens est de l'ordre de l'événement et la durée virtualise la concentration qui fait à ses yeux la force, la beauté et la qualité de l'image, seule grandeur discursive que Bachelard reconnaisse. La question de l'exhaustivité se pose en termes différents pour le plan de l'expression et pour celui du contenu. Elle est aisément contrôlable dans le plan de l'expression, mais dans le plan du contenu ? Cette appréciation suppose une sémiotique achevée, ce qui est un oxymoron... La sémiotique déplace, se déplace, mais progresse-t-elle ? Les critères manquent pour trancher dans un sens ou dans un autre.

*Rien que le texte ?* Cette partie de la formule est certainement la plus contestable. Le dilemme rappelle celui qui domine le genre policier : d'un côté E.A. Poe, champion de l'immanence, de l'autre S. Holmes, champion de la transcendance, mais dans la réalité, et la mis en place de la police dite scientifique le prouve, c'est la méthode de Holmes qui sert de modèle et non celle – en principe géniale – de Poe. Pourquoi, en présence de la délicatesse du sens, se priver de concours précieux ? Les écrits de Baudelaire sur l'esthétique ne contredisent pas sa poésie – loin de là. Ces mêmes écrits de Baudelaire sont superposables avec l'étude admirable que Proust consacre au poète sous le titre *À propos de Baudelaire*<sup>1</sup>.

## **2 – La méthode**

Le faire interprétatif n'est évidemment pas monolithique, mais les lignes de partage ne sont pas claires, sans doute parce qu'elles reçoivent leurs caractéristiques de la diachronie. Pour les besoins de cette étude, nous distinguerons les directions interprétatives à partir de leur approche du signifiant et du signifié : **(i)** dans le plan de l'expression, le partage est celui de l'exhaustivité ou de la partitivité s'attachant à un extrait ; **(ii)** dans le plan du contenu, le partage élémentaire est celui qui place en vis-à-vis le contenu trouvé et le contenu retrouvé par postulation d'une grammaire contraignante. Soit le système simple :

---

<sup>1</sup> PROUST Marcel, 1973, « À propos de Baudelaire », *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, pp.618-639.

<i>contenu</i> → <i>expression</i> ↓	contenu retrouvé ≈ légalité ↓	contenu trouvé ≈ singularité ↓
exhaustivité →	<b>1</b> légalité antécédente → - <i>psychanalyse</i>	<b>2</b> - <i>phénoménologie</i> - <i>sémiotique</i>
partitivité →	<b>3</b> légalité référentielle → - <i>réalisme</i>	<b>4</b> - <i>Bachelard</i> - “ <i>attention flottante</i> ”

Nous nous intéresserons à la quatrième case où apparaît le nom de Bachelard. Cette case est définie par l’intersection de la singularité et de la partitivité. Malgré les nombreuses explicitations qu’il a prodiguées, la pratique et l’empathie personnelles de Bachelard ne sont pas reproductibles. Ce qui n’est pas le cas de ce que l’on a appelé l’“attention flottante” due à A. Ehrenzweig : « *Le fait important, c’est que la structure indifférenciée de la vision inconsciente (subliminale), loin d’être structurée de manière inadéquate ou chaotique comme elle le semble a priori, manifeste des capacités largement supérieures à celle de la vision consciente*<sup>1</sup>. » Rapportée aux analyses méthodiques argumentées, cette approche est concessive et quelque peu provocatrice, puisqu’elle abolit la distance et prétend être en contact immédiat avec la structure ; à l’égard du destinataire, il y a là une manière de défi puisqu’il est comme placé devant un fait accompli. Ceci dit, nous nous proposons de montrer que, lors de l’appréhension de certains textes, des détails se saisissent de l’attention, peut-être parce que tout se passe comme si l’écrivain écrivait dans les “blancs” de sa propre langue, comme si ici ou là le créateur faisait un pas au-delà des « *mots de la tribu* ». Ces “blancs” ne sont pas des vides, mais des espaces que d’autres langues occupent, tant il est vrai que la totalité – de droit et non de fait bien sûr – des langues constitue l’horizon à partir duquel chaque langue avec ses mérites et ses carences se détache.

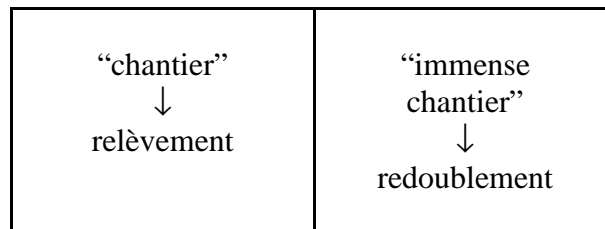
### Rimbaud et le chantier

Notre premier exemple est emprunté à une analyse portant sur le poème *Bonne pensée du matin* de Rimbaud. La seconde strophe :

<sup>1</sup> Cité par RUSSEL John, 1993, *Francis Bacon*, Paris : Thames & Hudson, p. 22. Le livre de EHRENZWEIG Anton, *L’ordre caché de l’art*, a été publié en 1967.

*Mais là-bas dans l'immense chantier  
Vers le soleil des Hespérides,  
En bras de chemise les charpentiers  
Déjà s'agitent.*

comporte une grandeur plus prosaïque que poétique selon le canon en vigueur dans le micro-univers littéraire de la seconde moitié du dix-neuvième siècle : le *chantier*. Celui-ci est un espace complexe que le Micro-Robert aborde en ces termes : « 1° Lieu où se fait un vaste travail collectif sur des matériaux. *Chantier de construction. Travailler sur un chantier. Chantier naval.* 2° Loc. *Mettre* (un travail, etc.) sur le chantier, en chantier : commencer. » D'emblée, le chantier est traité selon les termes de l'ascendance tensive : si nous introduisons le terme *d'atelier* qui est, selon le Micro-Robert, un *lieu de travail*, le *chantier* ressort aussitôt comme une figure du relèvement susceptible d'être amplifiée :



Pour la spatialité, l'opposition est celle du clos et de l'ouvert :

Il nous faut revenir à la définition du *chantier* et notamment à la séquence : *vaste travail collectif*. Dans le premier volume de *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer souligne la prodigieuse richesse des formes verbales et relève dans certaines langues – bien éloignées de celles qui nous sont familières – l'existence d'une « forme coopérative » manifestement pertinente pour notre lecture : « *Certaines langues utilisent des infixes collectifs particuliers pour suggérer que l'action, quelle qu'elle soit, est entreprise en groupe et non individuellement.*<sup>1</sup> ». Le nombre des sujets agissants instruit le paradigme des possibles de la coopération : « *Pour ce qui est de la forme de la coopération de plusieurs individus, il est avant tout significatif de savoir si cette coopération est tournée uniquement vers l'extérieur ou vers l'intérieur, c'est-à-dire si une pluralité de sujets affrontent un objet unique, une simple chose, ou si les individus sont eux-mêmes, dans leur action, alternativement sujet et objet. Cette dernière conception donne naissance à la forme d'expression créée par le langage pour désigner l'action réciproque*<sup>2</sup>. » Le *chantier*, lieu d'un

<sup>1</sup> CASSIRER Ernst, 1985, *La philosophie des formes symboliques*, tome 1, Paris : Les Editions de Minuit, p.222.

<sup>2</sup> CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, ouvr. cité.



*vaste travail collectif*, est donc le lieu d'une coopération étendue, et c'est lui qui pallie l'absence en français d'un verbe parfaitement possible, à notre portée : cotravailler –. qui n'existe pas.

Ce n'est pas tout : la définition du Micro-Robert comporte encore une séquence : *sur des matériaux* dont la fonction nous permet de décrire la situation initiale des deux classes d'acteurs : l'action des *ouvriers* est, selon l'expression de Cassirer, « tournée vers l'extérieur » tandis que celle des *amants* de la première strophe, tour à tour sujets et objets, est réciproque. De là trois remarques risquées : (i) le dictionnaire est, en certaines circonstances, le négatif – en l'acception photographique – du poème : à son insu, le poème analyse et consacre le dictionnaire, si nous savons les lire pour ce qu'ils sont ; (ii) probablement pour les plus grands, leur discours est motivé par les “blancs” de la grammaire singulière dans laquelle ils s'expriment ; (iii) pour un esprit qui posséderait toutes les grammaires du monde, et Cassirer semble parmi les maîtres à penser – c'est du moins notre sentiment – s'être avancé très loin dans cette voie, les contenus des discours lui apparaîtraient, par-delà les spécifications mineures des genres, tantôt discursivisés, tantôt lexicalisés, tantôt enfin grammaticalisés. À ce moment du texte, si les ouvriers *dans l'immense chantier* sont aux prises avec un matériau, donc avec l'altérité, les amants situés *sous les bosquets* ont affaire dans leur sommeil à leur identité, dans l'éveil à leur réciprocité.

### **Valéry et l'existence**

Notre second exemple est emprunté à un ensemble de textes figurant dans les *Cahiers* sous l'intitulé *Petits poèmes abstraits* (dorénavant *PPA*). Taxé hâtivement, ordinairement qualifié de « néo-classique », c'est un poète-analyste et de la perception sensible et de son dépassement qui se découvre au lecteur. Nous avons choisi à dessein un fragment d'un haïku à la française un poème qui du moins dans sa visée aborde la relation à poser entre la temporalité et le sensible :

“Calme – Prêtre de Kronos  
Ö Temps –  
Quoique rien ne se passe de sensible  
quelque chose – on ne sait où  
croît.  
L’être immobile (que l’on est) au sein  
d’un lieu immobile aux yeux et aux sens  
agit-il par là<sup>1</sup> ?”

Le quatrième vers ou verset énonce un verbe lourd de sens pour bien des cultures : *croître*. En principe, c’est-à-dire, selon les grammaires scolaires qui fondent la *doxa*, nous disposons de deux auxiliaires : *être* et *avoir*, mais entre les deux, la balance est loin d’être égale. La philosophie affiche une préférence nette pour l’auxiliaire *être* et abandonne l’auxiliaire *avoir* à l’économie politique. De même, la diachronie a traité différemment ces deux grandeurs : l’auxiliaire *être* a une histoire que l’on peut dire *grosso modo* déceptive en ce sens que l’auxiliaire *être* est aujourd’hui une copule désémantisée joignant un sujet et un prédicat – ce qui n’a pas toujours été le cas ; selon Cassirer : « *Le fait que la langue utilise un seul et même mot pour désigner le concept d’existence et celui de liaison prédicative est un phénomène très répandu, qui ne se limite pas à des groupes linguistiques singuliers*<sup>2</sup>. ». Le verbe *être* pour l’indo-européen était un auxiliaire **aspectuel**, ou ce qui revient au même, même si cette identification n’est plus immédiatement à notre portée, **existentielle** : « (...) *les multiples désignations servant à exposer l’être prédicatif remontent toutes à une signification originare, l’existence (...)*<sup>3</sup> ». Les équivalents actuels plausibles sont *croître*, *devenir*, *engendrer*. Le même phénomène est, toujours selon Cassirer, amplifié dans les langues germaniques qui ajouteraient les sens de *demeurer*, *durer*, *persister*, *habiter*. Notre verbe *croître* conserve bien sûr le sens aspectuel qui saisit l’intervalle compris entre le germe et le terme de la croissance, mais non le sens existentiel actuel, ce que François Jullien appelle à propos de la pensée chinoise la « *processivité* »<sup>4</sup> immanente du vivant.

---

<sup>1</sup> VALÉRY Paul, 1974, *Cahiers*, tome 2, Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, p. 1291.

<sup>2</sup> CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, ouvr. cité, p. 291.

<sup>3</sup> CASSIRER, ouvr. cité.

<sup>4</sup> Selon François JULLIEN : « *Plus précisément, ce que les Chinois n’ont cessé de penser, selon un même régime, sans avoir dès lors à distinguer entre le cosmologique et le moral, ou la nature et l’histoire, est “ce par quoi” tout procès est en procès : cette capacité propre à du réel, tant qu’il est régulé, de venir continuellement à la vie et de durer ; ce qu’ils n’ont cessé de patiemment d’élucider, autrement dit, est, non le “temps”, mais la processivité.* ». JULLIEN François, 2001, *Du “temps” – Eléments d’une philosophie du vivre*, Paris : Le collège de philosophie - Grasset, pp. 67-68.

Sans prétendre épuiser la question ici, toute existence selon Valéry présente deux traits : l'invisibilité et la supra-humanité. L'existence échappe à la perception immédiate ; l'existence est synonyme de silence : « *Silence, végétal. L'arbre de lui-même ne fait aucun bruit. Tout son mouvement propre est de croître. Il laisse ses fruits tomber de lui. Les bras morts lui tombent à coups de vent*<sup>1</sup>. ». On le voit : la vie dans le plan de l'expression est complexe, concessive dans le plan du contenu. Le second trait, de position, est lié à la réciprocité de deux *immobiles* dont l'un *agit* et l'autre *subit*, sans pour autant pénétrer comment l'agir du premier devient pour lui un subir. La genèse de la vie nous est incompréhensible : « *Nous ne pouvons pas, en effet, imaginer une progression assez lente pour amener le résultat sensible d'une modification insensible, nous qui ne percevons même pas notre propre croissance*<sup>2</sup>. ». Autrement dit, Valéry retrouvait en tant que poète un contenu que les langues indo-européennes trouvaient dans leur grammaire, à savoir pour certains la déhiscence même de la présence et de l'existence.

### **Baudelaire et la porosité**

Notre troisième exemple porte sur les deux premiers vers magiques du poème *Le flacon* de Baudelaire :

*Il est de forts parfums pour qui toute matière  
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.*

Une fois encore, c'est l'amplitude de la concession qui est donatrice de l'objet. En effet, comme ne pas ressentir une "petite" stupeur en prenant connaissance de ces deux vers ? L'industrie méritoire du flaconnage n'est-elle pas ici prise à contre-pied ? Le verre n'est-il pas immémorialement le signifiant de l'étanchéité ? Dans ce cas, la tension entre la porosité et l'étanchéité est extrême. Les deux vers admettent la paraphrase appuyée : en présence du parfum, toute matière, y compris le verre, est poreuse. Là encore, nous nous proposons de montrer que ces deux vers hantent une région que la grammaticalité du français n'a pas vraiment reconnue : la délicatesse des positions et des déplacements possibles des corps dans l'espace, que Hjelmslev aborde dans les dernières pages de *La catégorie des cas*. Les deux vers de Baudelaire ressortissent à la syntaxe que nous disons extensive, celle qui traite des opérations de tri et de mélange. La configuration du "parfum" a pour pertinence non sa fragrance sanctionnée par la formule : *Ça sent bon !*, mais par sa force de pénétration et de diffusion dans le corps d'accueil. Aux yeux de Baudelaire, cette opération de mélange

---

<sup>1</sup> VALÉRY Paul, *Cahiers*, tome 2, ouvr. cité, p. 1263.

<sup>2</sup> VALÉRY Paul, 1968, « L'homme et la coquille », *Œuvres*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, pp. 902-903.

affirme, dans la mesure où elle est superlative, la valeur. Sans entrer dans les explicitations nécessaires, nous dirons ici que la valeur comporte deux volets : la superlativité et la concessivité, ce qui nous a conduit à identifier la valeur en discours comme un **superlatif-concessif**. Il est aisé de catalyser la concession : *bien que le verre soit parfaitement étanche, le parfum le traverse*. Dans notre langue, cette résolution est laborieuse, mais dans les langues qui ont un système de cas virtuose, comme le tabarassan qui a fasciné Hjelmslev, le procès évoqué par Baudelaire relève, sous bénéfice d'inventaire, de deux cas : l'inessif désignant « le lieu à l'intérieur duquel se place le procès du verbe », et l'élatif désignant « le mouvement hors de quelque chose ». Dans cette perspective, la création littéraire fait signe à la métaphore du « bricolage » développée par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*<sup>1</sup>. Quand on n'a pas dans la grammaire de sa langue l'outil adéquat, on “bricole” avec le lexique, avec la rhétorique.

### **Pour finir**

La mise en cause de la langue n'est pas une nouveauté absolue, mais elle a revêtu de nos jours une gravité marquée. Le dix-huitième siècle français déplorait une « *disette de mots* » que la néologie et la catachrèse étaient invitées à résorber. Dans *La prose du monde*, Merleau-Ponty, lecteur de Vendryès<sup>2</sup>, s'élevait contre l'idée qu'il existât une forme du contenu, c'est-à-dire une grammaire du sens, ayant antériorité et autorité sur les énoncés singuliers, à l'instar des exemples produits par les grammaires auxquels il n'est demandé que de vérifier telle règle particulière : « *Le pouvoir du langage n'est ni dans cet avenir d'intellection vers lequel il va, ni dans ce passé mythique d'où il proviendrait : il est tout entier dans son présent en tant qu'il réussit à ordonner les prétendus mots clefs de manière à leur faire dire plus qu'ils n'ont jamais dit, qu'il se dépasse comme produit du passé et nous donne ainsi l'illusion de dépasser toute parole et d'aller aux choses mêmes parce qu'en effet nous dépassons tout langage donné*<sup>3</sup>. »

De son côté, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Barthes accusait la langue d'être « fasciste », ce qui dans la bouche d'un amoureux de la langue ne manqua pas d'étonner. La langue, en vertu de sa dépendance à l'égard de la grammaire singulière qu'elle sert et des codes arbitraires qu'elle impose, est certainement contraignante, mais fasciste ? Le point est difficile à accorder, puisque la langue permet **aussi** d'accuser cette aliénation. Jusqu'à un certain point, les attitudes de Merleau-Ponty et de Barthes sont antinomiques, mais

---

<sup>1</sup> LEVI-STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, pp. 26-47.

<sup>2</sup> VENDRYÈS Joseph, 1950, *Le langage*, Paris : Albin Michel, 460 p.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, 1999, *La prose du monde*, Paris : Tel-Gallimard, p. 58.

par-delà cette différence, elles s'inquiètent l'une et l'autre d'un « en dehors de » ou d'un « au-delà » de la langue de référence.

On le voit : ces "blancs" de la langue de l'énonciateur ne sont pas des vides, mais des pleins attestés dans d'autres langues, puisque ce que la comparaison des langues les unes avec les autres aussitôt découvre, c'est leur inégalité insigne, ce sont les décalages impressionnants d'une « à peine compréhensible richesse » selon Cassirer. Et le même auteur l'illustre ainsi : « *Endemann a fait état dans la langue sotho de trente-huit formes temporelles à l'indicatif, avec, en outre, vingt-deux au potentiel, quatre formes à l'optatif, indiquant éventuellement la fin, un grand nombre de formations participiales, et quarante formes conditionnelles, entre autres ; (...)*<sup>1</sup> ». La négation elle-même n'échappe pas à la relativité et à la pluralité : en japonais « *L'expression du non-être est alors agencée de telle sorte qu'elle signifie en fait "l'être du ne pas". La relation de la négation se transforme ici en une expression substantielle, (...)*<sup>2</sup> ». À la question inattendue : peut-on penser contre sa propre langue ? Nous répondons : pour quelques-uns parfois. Dans un passage qui a retenu l'attention de Merleau-Ponty<sup>3</sup>, Vendryès indiquait que la négation pouvait manquer la fin qu'elle visait : « *Ce fait n'est pas sans conséquence lors de l'utilisation esthétique du langage. Faute d'y avoir pris garde, certains écrivains ont commis de véritables contresens rythmiques. Pour faire sentir au lecteur le contraire d'une impression, il ne suffit pas d'accoler une négation aux mots qui la traduisent. Car on ne supprime pas ainsi l'impression qu'on veut éviter ; on évoque l'image en croyant la bannir*<sup>4</sup>. ». À ce compte, la préterition serait déjà dans la langue, et pas seulement dans la rhétorique : si l'auto-contradiction n'est pas interdite à la langue, pourquoi le locuteur serait-il privé à jamais de cette possibilité ?

Enfin, nous terminerons en paraphrasant Rousseau : ce que tels hommes ont pensé à partir de la langue qui était la leur, des étrangers à cette langue peuvent le penser sans pourtant y prétendre. Selon Cassirer, Leibniz et Humboldt nous aident à penser l'objectivité comme transition d'une subjectivité vers une autre subjectivité : « (...) *chaque langue singulière devient un de ces points de vue individuels et la totalité de ces perspectives constitue le seul concept accessible d'objectivité. (...) Car chaque langue est un écho de la nature universelle de l'homme* » : « *La subjectivité de l'ensemble de l'humanité devient en soi*

---

<sup>1</sup> CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, tome 1, *ouvr. cité*, p. 180.

<sup>2</sup> CASSIRER, *ouvr. cité*, p. 240.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, *ouvr. cité*, p. 43. Le philosophe ajoute le commentaire suivant : « *Il y a des dénégations qui avouent. Le sens est par-delà la lettre. Le sens est toujours ironique.* »

<sup>4</sup> VENDRYÈS Joseph, 1950, *Le langage*, Paris : Albin Michel, p. 159.

*quelque chose d'objectif*.<sup>1</sup> ». En guise de conclusion, nous nous permettons de modifier un fragment probablement ironique des *Cahiers* de Valéry : « *Tout est prédit par le dictionnaire*<sup>2</sup>. » en portant le complément d'agent au pluriel : *Tout est prédit par les dictionnaires*. La démarche que nous avons risquée n'est pas généralisable et nous estimons qu'elle est comparable à la pratique du détail dans les beaux livres de peinture : à l'instar de la loupe, le détail fait voir et amplifie une singularité qui, sans ce recours, resterait latente.

---

<sup>1</sup> CASSIRER, *ouvr. cité*, p. 107.

<sup>2</sup> VALÉRY, *Cahiers*, *ouvr. cité*, p. 394.



# **I. L'INTERPRÉTATION, POINT DE VUE THÉORIQUE**

## L'interprétation e(s)t la culture.

Driss ABLALI

Je voudrai commencer mon texte par dire que la question de l'interprétation ne faisait pas partie des préoccupations de la sémiotique française. La sémiotique ou les sémioticiens parlaient beaucoup plus de structure, de système, d'explication que d'interprétation. J'essaierai de montrer dans cet exposé que le problème de l'interprétation va au-delà de la question de la structure des textes ou des récits. En d'autres termes, les principes que revendiquait la sémiotique comme l'universalité, l'immanentisme et la génération ne peuvent pas servir l'interprétation. Servir l'explication des textes oui, mais pas l'interprétation.

Je procède en trois temps. D'abord la différence entre expliquer et interpréter par rapport à la question de l'universalité. Ensuite je ferai quelques remarques sur le genre et la culture. Je termine avec une ouverture sur la question des corpus.

Personne n'a oublié que la sémiotique française était née dans le sillage de la glossématique de Hjelmslev. Des textes comme « Éléments de sémiologie », *Le système de la mode* ou *Sémantique structurale*, « Introduction à l'analyse structurale du récit » se réclamaient des textes du Danois. Justement dans ce texte de Barthes, je lisais ceci « c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle »<sup>1</sup>. C'est à partir de ce fragment que je voudrai parler de la diversité culturelle liée à la question de l'interprétation. Je reviendrai sur ce passage de Barthes à la fin de mon exposé.

Je disais que tous les textes des années soixante citaient Hjelmslev, même s'il est difficile de dire qui l'a vraiment lu. Parmi les lecteurs assidus du danois, Greimas et Barthes. De cette époque, l'auteur de *Sémantique structurale* dit ceci : « C'est seulement plus tard, autour des années 60, que nous avons, je ne sais pas comment, connu Hjelmslev. C'était assez bizarre. C'était un coup de foudre pour tous les deux [Greimas et Barthes]. Seulement il a commencé par les *Essais* et moi par les *Prolégomènes*<sup>2</sup>. Il n'y a pas un seul Hjelmslev, mais plusieurs, et à chacun de le goûter à sa façon. Les parcours scientifiques de Greimas et de Barthes en sont un bon exemple. Car si Greimas optait pour le système dénotatif, c'est-à-dire

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, 1985, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, p. 169

<sup>2</sup> GREIMAS, Algirdas-Julien, 1987, « Greimas mis à l'épreuve », *Sémiotique en jeu. Actes de la décade*, sous la dir. de ARRIVE, Michel, COQUET, Jean-Claude, Paris : Hadès-Benjamins, p. 42



l'appréhension du sens comme une entité relationnelle, Barthes, par contre, s'est engagé dans la voie du langage de connotation. Or malgré cette grande bifurcation, les deux sémioticiens sont restés fidèles à l'égard des grandes leçons de Hjelmslev. L'auteur des *Prolégomènes* voulait construire une sémiotique qui va au-delà de la linguistique, dont les principes seront applicables à toutes les sciences humaines ; en d'autres termes, le projet scientifique de Hjelmslev consistait à dépasser le terrain de la linguistique. Il vaut la peine de rappeler immédiatement un passage central des *Prolégomènes* qui est à la base de notre point de vue :

« Nous pensons qu'il est possible de supposer que plusieurs des principes généraux que nous avons été amenés à adopter au stade initial de la théorie du langage ne sont pas seulement valables pour la linguistique, mais pour toutes les sciences<sup>1</sup>.

Hjelmslev, dont l'œuvre est un maillon indispensable pour comprendre la sémiotique moderne, avait précisément pour dessein de formuler une sémiotique universelle qu'il a baptisée *glossématique*. « Universelle » cela veut dire qu'elle s'applique à l'ensemble des objets, à la totalité des choses, à tous les textes de toutes les cultures. Et c'est justement cette question de l'universalité qui est le fond commun à l'ensemble des sémiotiques françaises. Chez Barthes, dans *Mythologies*, il s'agit de « construire une sémiologie générale du monde bourgeois »<sup>2</sup> ou dans un autre texte, « la sémiologie comme la science de tous les systèmes de signes ». Chez G. Mounin, la sémiologie est définie comme « la science générale de tous les systèmes de communication »<sup>3</sup>, et un peu plus loin, l'auteur ajoute : « La sémiologie de la communication cherche à décrire « le fonctionnement de tous les systèmes de communication non linguistiques »<sup>4</sup>. Chez L. Priéto, la sémiologie de la communication consiste à savoir ce qu'est la communication en général. Chez C. Metz : l'objet de la sémiologie du cinéma est la description logifiée de l'ensemble des codes reconnus comme spécifiquement cinématographiques. Elle « se propose d'étudier l'agencement et le fonctionnement des principales structures signifiantes en usage dans le message filmique »<sup>5</sup>.

Chez Greimas, le sémioticien sur lequel je vais un peu plus insister dans les lignes à venir, l'objectif déclaré était de pouvoir construire les principes d'organisation de tous les discours, asseoir une grammaire universelle du discontinu sous forme de schémas, de fonctions solidaires et invariables. « Il nous a paru important d'insister par-dessus tout sur le caractère sémio-linguistique des catégories utilisées dans l'élaboration de ces modèles,

---

<sup>1</sup> HJELMSLEV, Louis, 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, p. 67 (cité d'après la traduction de 1968).

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris : Seuil, p. 7

<sup>3</sup> MOUNIN, Georges, 1968, *Introduction à la sémiologie*, Paris : Minuit, p. 7

<sup>4</sup> MOUNIN, *Introduction à la sémiologie, ouvr. cité*, p.11

<sup>5</sup> METZ, Christian, 1971, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse, p.95

garantie de leur universalité<sup>1</sup>... comme il l'écrit dans *Du Sens*. L'étude du texte devra donc expliquer les structures immanentes de la signification. Les textes sont confinés dans leur logique interne, coupés des déterminations exogènes. La signification est vue ainsi comme une chaîne de caractères, réduite à son traitement narratif, sémantique et discursif. Elle « n'est donc que cette transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent, et le sens n'est que cette possibilité de transcodage »<sup>2</sup>. L'interprétation des textes ou des discours ne relève pas des préoccupations de Greimas. Dans le *DRTL*, le mot « interprétation » ne fait pas partie des concepts clés de la sémiotique. Il bénéficie certes d'une grande entrée, mais simplement pour rappeler le sens dont il est porteur chez Chomsky, Husserl, Freud et Hjelmslev. Et dans cette entrée, nous lisons : « Selon Hjelmslev, le problème de l'interprétation n'est pas pertinent pour la théorie sémiotique »<sup>3</sup>, du coup il ne l'est pas dans la théorie greimassienne. Or lorsqu'on ouvre le *Dictionnaire* sur l'entrée consacrée à « signification », les choses se passent différemment, et dès le départ : « La signification étant le concept clef autour duquel s'organise toute la théorie sémiotique, il n'est pas étonnant de le voir installé dans les différentes positions du champ problématique que la théorie se propose d'aménager »<sup>4</sup>.

C'est donc à l'explication de la signification que s'attèlent les sémioticiens français, et même lorsqu'il leur arrive parfois d'utiliser le mot « interprétation », ou le verbe « interpréter », c'est toujours de l'explication dont il est question, car le sémioticien soutient en même temps que la signification est un fait interne, enfermée dans le texte même ; la signification ne renvoie, ni pour son explication, ni pour sa génération, à aucun principe extérieur ou supérieur, c'est-à-dire à aucun principe transcendant. En d'autres termes, la signification est un produit par composition ou par reconstruction immanente. Ce geste explicatif coupe le texte du monde et de la référence. L'explication consiste en la subsomption de faits sous des régularités empiriques. La visée génétique consiste à expliquer l'état présent d'un système en reconstruisant les stades intermédiaires entre un état initial et un état final. Ainsi, nous pouvons dire que la sémiotique explique les textes, mais ne les interprète pas. Car en réduisant le texte à une hiérarchie de niveaux accessibles selon un ordre préalablement fixé, la sémiotique tourne le dos à la dimension interprétative des textes. Le concept de « *Parcours génératif* » employé par Greimas témoigne clairement du fait que la signification

---

<sup>1</sup> GREIMAS, Algirdas-Julien, 1971, *Du Sens*, Paris : Seuil, p. 157

<sup>2</sup> GREIMAS, *Du Sens*, *ouvr. cité*, p. 13

<sup>3</sup> GREIMAS, Algirdas-Julien & COURTÉS, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, I*, Paris : Hachette, p. 193

<sup>4</sup> GREIMAS, COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, I, ouvr. cité*, p. 352

est un phénomène élaboré, structuré et généré. Ainsi ce caractère téléologique de l'explication du sens en sémiotique ne peut pas relever de l'interprétation : le sémioticien sait déjà où il va, grâce à ses longues fréquentations des récits, tout en faisant semblant d'être guidé par le parcours narratif du texte. On comprend alors pourquoi le sémioticien sait toujours quel sens il doit trouver. Car pour lui le sens du texte n'est pas une découverte, mais tout simplement une explication générée. En d'autres termes, les textes se ressemblent aux yeux du sémioticien, car aucune considération pour leur *genre* n'est envisageable en sémiotique. D'ailleurs cela va de pair avec les visées universalistes alléguées par la sémiotique, ce qui occulte radicalement une autre composante à laquelle le genre permet d'accéder. Car parler d'interprétation, c'est alors présupposer que l'explication ne suffit pas pour que le sens soit compris et que, précisément, le sens doit être double pour laisser une telle lecture insatisfaite. La théorie sémiotique de l'explication semble inconciliable avec une théorie de l'interprétation. L'analyse sémiotique des textes se doit de prendre en considération d'autres paliers. Car, poser le problème de l'interprétation n'est plus possible si on ne pose pas en même temps le texte sur la double question du rapport du sens aux genres et à la culture. Plutôt que de prendre le parti d'éliminer le genre, en postulant l'univocité de la signification, il convient de prôner un autre type d'approche, plus soucieux du texte et de la textualité, et qui consiste à quitter définitivement ce vieux fantasme de l'universalisme au profit d'une « culturalisation » de la signification. L'enjeu est de rompre avec cet empirisme sans contexte, ou avec cette sémiotique immanente imprégnée d'ontologisme, qui traite le sens d'un texte comme s'il y était déposé religieusement. Or la signification, contrairement aux herméneutiques religieuses, n'a rien à voir avec les lois de la révélation et du dévoilement. Il est donc fondamental de ne pas couper la signification du texte et son contexte. Et c'est là où les travaux de Lotman se montrent particulièrement décisifs.

Ainsi chez Lotman, la culture se forme en même temps que la signification, elle accompagne nécessairement toutes les formes symboliques, comme une dimension secondaire dans lesquelles elle exerce une fonction significative. En d'autres termes, le langage s'insère nécessairement dans un espace sémiotique spécifique, constituant avec lui une opposition binaire. Cette opposition *langage* vs *culture* va de pair respectivement avec les concepts de « système modélisant primaire » et « système modélisant secondaire ».

Dans la perspective lotmanienne, le texte est analysé comme un système complexe. La source principale de cette complexité consiste en effet en ce que la « culture » est définie comme un système de modélisation secondaire. Comme système de modélisation, le texte propose un modèle du monde à partir duquel il fut réalisé ; comme système secondaire, la

« culture » qui le sous-tend comme une dimension binaire est construite sur le modèle du langage qui est déjà un système de modélisation primaire. Deux systèmes entrent donc en interaction dans la signification du texte : le système linguistique et le système culturel, les deux ont des lois de fonctionnement considérablement différentes agissant sur un matériau de base commun, et aucun système ne doit annuler l'autre, car l'œuvre, soutient Lotman, « prise en elle-même sans contexte culturel déterminé, sans système déterminé de codes culturels, est semblable à une « épitaphe dans une langue incompréhensible »<sup>1</sup>.

Le texte et la culture sont dans l'École sémiotique de Tartu deux systèmes inséparables, indispensables à l'interprétation du texte. Il faut donc étudier les textes, c'est l'idée générale et géniale du livre de Lotman et Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe*, comme une partie de la culture. C'est en « culturalisant » le sens que la sémiotique pourra sortir de sa gangue générative et « logico-sémantique » vers un véritable accès à l'interprétation. Le texte est donc le lieu réflexif d'une culture, elle s'y manifeste linguistiquement à travers la question des genres. Or les genres ne sont pas, comme l'allèguent Greimas et Courtés dans le *Dictionnaire de Sémiotique*, « fondés sur des postulats idéologiques implicites »<sup>2</sup>. Ou comme chez le dernier Barthes pour qui le texte est un objet « para-doxal », « le Texte ne s'arrête pas à la (bonne) littérature ; il ne peut être pris dans une hiérarchie ni même un simple découpage des genres. Ce qui le constitue est au contraire (ou précisément) sa force de subversion à l'égard des classements anciens »<sup>3</sup>.

Ainsi, la sémiotique devrait maintenant renoncer à l'universalisme et à la génération. Une sémiotique fondée à partir du texte et de la culture, ne peut se faire sans admettre le relativisme culturel. Cela ne signifie nullement que la sémiotique doit se dispenser de toute l'heuristique du discontinu, ni qu'elle doit se détourner des postulats du continu, qui sont toujours en voie d'élaboration. Il suffit de les « culturaliser ». Or la question de la culture n'est pas, comme l'écrit Greimas, « une tâche exorbitante car elle correspondrait à la description de l'ensemble des axiologies, des idéologies et des pratiques sociales signifiantes »<sup>4</sup>. Elle consiste simplement à donner un accès plus dynamique et plus opératoire aux programmes narratifs, aux configurations discursives et aux formes passionnelles, en considérant les « Deux amis » de *Maupassant* et « La soupe au pistou » comme deux textes différents, ce sont deux textes différents, car ne relèvent pas du même genre. Et le genre a une influence considérable sur les actions textuelles, sur les isotopies et sur les passions. Il serait

---

<sup>1</sup> LOTMAN, Iouri, 1973, *La structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, p. 392

<sup>2</sup> GREIMAS, COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, I, ouvr. cité*, p. 164

<sup>3</sup> BARTHES, Roland, 1984, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 71

<sup>4</sup> GREIMAS, COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné (...)*, ouvr. cité, p. 77

très intéressant de comparer les transformations qui s'opèrent dans les textes, les figures et les thèmes qui s'y rattachent, les passions qui habitent les sujets d'états et le dynamisme des structures énonciatives en tenant compte du genre des textes, car la relation entre les structures textuelles et le genre des textes n'est pas secondaire, mais déterminante dans l'interprétation des textes. Et les textes ne sont pas ces îlots rocheux que l'on pourrait croire de petites terres indépendantes. Leur interprétation ne dépend pas que d'indices intrinsèques au texte. D'autres indices en l'occurrence ceux des genres nous indiquent où se constitue et se représente l'identité singulière et sociale. Une chanson française en provenance de Ouagadougou n'aura pas la même identité narrative, discursive ou pathémique qu'une chanson française écrite à Chicoutimi. Les schémas de tension, la syntaxe du discours, les actants positionnels ou transformationnels n'obéiront pas au même réglage discursif. Et c'est là où je voudrais revenir au passage de Barthes cité tout à l'heure. « c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle »<sup>1</sup>. Cet « instrument unique de description » pourrait être les corpus. Car pour accéder à ses différences culturelles dans une optique proprement textuelle, l'une des meilleures voix serait les grands corpus. Comme on est dans une aire où la numérisation bouscule notre « héritage » en soumettant divers objets culturels à ses traitements, il faudrait maintenant que la sémiotique joue le jeu du numérique. Il s'agit d'étudier les textes au moyen des outils d'analyse documentaire et statistique développés ces trente dernières années dans le domaine du traitement automatique du langage et de la linguistique de corpus. Avec l'ingénierie linguistique, nous avons les outils et la méthodologie qui faisaient défaut à Barthes, notamment parce que certains phénomènes textuels demeurent invisibles à une analyse sémiotique classique, telle que, par exemple, la localisation de l'espace passionnel dans les textes romanesques, les passions dans le roman africain, la syntaxe modale dans le texte des patients, les enjeux de la figurativité dans le texte architectural, les schémas de tension dans les spots publicitaires. Cela lui permettrait, comme le dit Barthes, d'accéder facilement aux diversités culturelles. Le contexte socio-culturel apparaît donc bien comme le point nodal de l'interprétation d'un texte, et c'est là-dessus que va jouer diversement la signification des textes.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland, 1985, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, p.169

## BIBLIOGRAPHIE

ABLALI, Driss, 2002, *La sémiotique du texte. Du discontinu au continu*, Paris : L'harmattan.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris : Seuil.

BARTHES, Roland, 1964, « Eléments de sémiologie », *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil. p.19-84.

BARTHES, Roland, 1984, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p.69-77.

BARTHES, Roland, 1985, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, p.167-206.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1971, *Du Sens*, Paris : Seuil.

GREIMAS, Algirdas-Julien, COURTÉS, Joseph, 1979-1986, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, I et II*, Paris : Hachette.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1987 (a), « Greimas mis à l'épreuve », *Sémiotique en jeu*, sous la direction de ARRIVE, Michel et COQUET, Jean-Claude, Paris : Hadès-Benjamins.

HJELMSLEV, Louis, 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, (cité d'après la traduction de 1968).

LOTMAN, Iouri, 1973, *La structure du texte artistique*, Paris : Gallimard.

MOUNIN, Georges, 1968, *Introduction à la sémiologie*, Paris : Minuit.

METZ, Christian, 1971, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse.

# Violences et jouissances de l'interprétation

## De la psychanalyse à la psychosémiotique

Ivan DARRAULT-HARRIS

*L'acte d'interprétation sera pris en compte et analysé dans le cadre spécifique de la psychothérapie. Après avoir rappelé succinctement la position de Freud à l'égard des excès interprétatifs, on montrera comment notre théorie de l'ellipse intègre les apports de la psychanalyse et de la psychosémiotique tout en proposant une approche originale des conditions du changement, ce qui entraîne inévitablement une redéfinition critique de la nature et de la fonction souhaitables de l'acte d'interprétation.*

Il n'est pas inutile de rappeler que Freud prit très nettement position, à de nombreuses reprises, contre les excès d'interprétation risquant fort d'alimenter critiques et polémiques à l'encontre de la psychanalyse. On peut relever quatre types d'excès vigoureusement dénoncés.

Le premier concerne l'interprétation des rêves pratiquée comme un *art en soi* : « Je soutiens, écrit Freud dans un article de 1911, que l'interprétation des rêves ne doit pas être pratiquée comme un art en soi, mais que son maniement reste soumis aux règles techniques auxquelles doit obéir l'ensemble du traitement. »<sup>1</sup> On soutiendra volontiers à notre tour cette nécessaire conception d'une *intégration* étroite et rigoureuse de l'acte interprétatif au sein du cadre thérapeutique offert au patient.

Le second excès visé par Freud réside dans l'effet, chez l'analyste, d'une jouissance suspecte accompagnant l'acte lui-même, l'interprétation devenant pur moyen de rechercher et provoquer la jouissance, dans la dépendance au principe de plaisir.

La troisième dérive interprétative, qui découle très logiquement des deux excès précédemment dénoncés, devient violence faite à l'analysant, dans la mesure où elle ne tient aucun compte des capacités de métabolisation du sujet, l'interprétation imposée – vraie ou fausse, peu importe - ne pouvant être assimilée.

La quatrième critique que formule Freud est particulièrement sévère puisque celui-ci est amené à rapprocher de, voire identifier les excès interprétatifs de certains analystes au délire paranoïaque. Et il est bon de rappeler que Freud, dès 1910, qualifia de « psychanalyse sauvage » un traitement présentant les défauts rédhitoires ci-dessus déclinés.

---

<sup>1</sup> FREUD Sigmund., 1911, « Le maniement de l'interprétation des rêves en psychanalyse », *GW*, XI, p. 221-227, cité par ROUDINESCO Elisabeth, PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997, p. 506.

À l'évidence, nous serons amené à reprendre, en en justifiant la pertinence, ces condamnations répétées. Voire à étendre le champ de la méfiance à l'égard de l'acte interprétatif qui, à nos yeux, est souvent susceptible d'anéantir l'efficace du thérapeutique.

Cette méfiance prend sens dans le cadre général de la *théorie de l'ellipse*, théorie du changement en psychothérapie<sup>1</sup>, qui fut élaborée à l'interface de la psychanalyse, de l'art-thérapie et de la psychosémiotique.

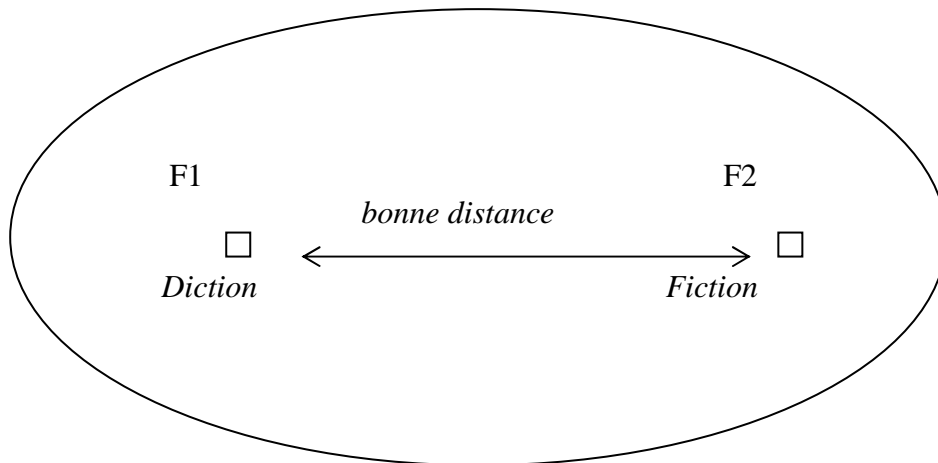
La théorie de l'ellipse propose une conception précise des conditions du changement du sujet souffrant en définissant le cadre thérapeutique :

- comme un cadre nécessairement à chaque fois unique, à inventer, ajusté qu'il se doit d'être à l'économie psychique (symptômes, défenses, résistances) du patient ;
- comme un cadre proposant un travail de *création* d'une œuvre, en ne laissant pas au hasard le choix des substances et des formes d'expression, mais en les déterminant grâce à une analyse de l'économie psychique du patient : on sait qu'un travail trop proche des symptômes ou des défenses du sujet est un redoutable frein au changement ;
- comme un cadre constitué de deux lieux d'énonciation verbale et non verbale en interaction réglée, lieux qui constituent précisément les foyers d'une ellipse : le foyer F1 est le lieu d'une énonciation directe, par le patient, ici et maintenant, de ses souffrances (diction) ; le foyer F2 est au contraire le lieu d'une énonciation déplacée, dans la création, de ces mêmes souffrances, dans un *ailleurs* et un *alors*, le *je* de F1 devenant le *il* de F2 (fiction) ;
- comme un cadre où la relation entre F1 et F2 respecte une « bonne distance », le patient ne devant pas contrôler consciemment, lucidement, cette relation : il doit échapper au patient que la *fiction*, de fait, reprend et déplace la *diction*.
- comme un cadre où, on le devine, l'interprétation fait immédiatement problème. Si, en psychanalyse, l'interprétation est communication à l'analysant du sens latent de ses productions verbales, ici, dans le cadre théorique de l'ellipse, l'interprétation deviendra mise en lumière, révélation brutale de la *correspondance* entre les contenus émis en F1 et ceux exprimés en F2. On reprendra le problème en l'exemplifiant un peu plus loin.

---

<sup>1</sup> Voir notre ouvrage écrit en commun avec le psychiatre, référence en France de *l'Art-thérapie*, Jean-Pierre KLEIN. DARRAULT-HARRIS Ivan, KLEIN Jean-Pierre, 1993, *Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création*, post-face de Paul RICŒUR, Paris : PUF, 288 p. ; ouvrage épuisé, mais la réédition révisée et augmentée est à paraître en 2006, aux PULIM (Presses Universitaires de Limoges).





Pour nous résumer, l'acte d'interprétation, dans la théorie de l'ellipse, cesse d'être un acte *ponctuel* de mise en rapport du niveau manifeste et du niveau latent des productions verbales de l'analysant pour devenir un acte en quelque sorte permanent d'évaluation-régulation de la bonne distance entre les deux foyers de l'ellipse, lieux d'énonciation contrastés que nous avons définis succinctement comme sources respectivement de la *diction* (sous les espèces du {je, ici, maintenant}) et de la *fiction* ({il, ailleurs, alors}).

Ce dispositif censé induire le changement souhaitable du sujet souffrant est à l'évidence vulnérable : toute proximité excessive ou éloignement anormal des deux foyers peut entraîner la disparition pure et simple de l'ellipse.

***Premier cas clinique : la parabole de l'enfant I.M.C.***

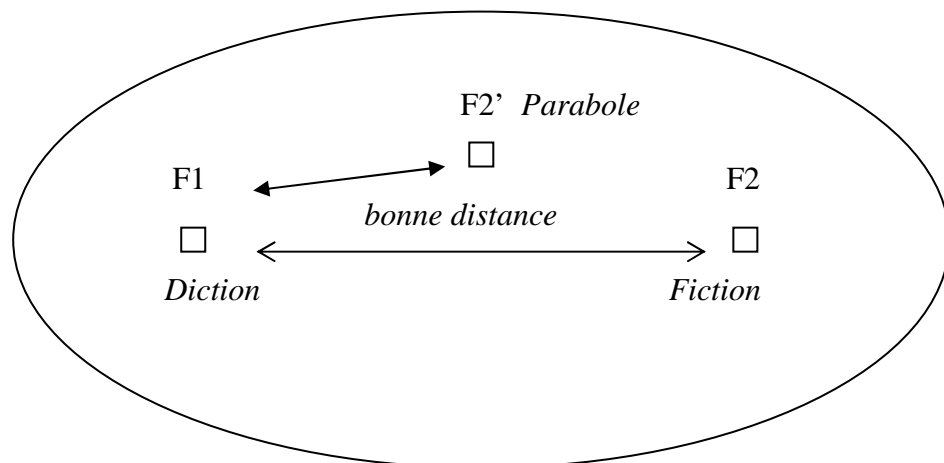
Pour illustrer le premier cas de figure, soit la trop grande proximité des deux foyers de l'ellipse, nous convoquerons le cas d'un enfant de 5 ans porteur d'une Infirmité Motrice Cérébrale, enfant dont le cas fut évoqué au cours d'une séance de contrôle de la pratique que nous animions en pays basque espagnol. Indiquons d'emblée que l'atteinte motrice était relativement modérée : d'intelligence très remarquable, l'enfant parlait l'espagnol et le basque, et bénéficiait d'une thérapie psychomotrice devant le préparer, dans de bonnes conditions, à la marche. Ajoutons que la mère avait subi des traitements longs et assez lourds pour installer une grossesse et que la déception des parents devant le handicap – même modéré – de l'enfant fut très grande. Celui-ci vivait de fait un rejet difficilement supportable, que sa thérapeute jugeait sévèrement, et qui alimentait des conflits réguliers avec la mère. Le traitement consistait à la fois en exercices psychomoteurs visant le renforcement du tonus des membres inférieurs et l'ouverture d'un espace de création libre d'histoires, de fictions verbales et/ou dessinées.

Voici un petit récit inventé par cet enfant : « *C'est l'histoire de parents qui voulaient avoir un enfant. Enfin ça arrive. Mais c'est un monstre tout noir qui naît. Les parents ne savent pas quoi faire de lui. Ils finissent par décider de l'emmener dans un zoo. Là, les gens sont gentils avec lui et lui donnent de la nourriture. Mais, quel dommage ! si les parents avaient seulement soulevé la peau du monstre, ils auraient vu qu'il y avait dessous un bel enfant tout rose !* »

Précisons que la thérapeute qui présentait oralement ce cas éclata en sanglots alors qu'elle en venait à raconter ce petit récit. Émotion qui par contagion envahit la totalité du groupe de contrôle.

Nous avons ici l'exemple même d'une création qui se situe à distance bien trop proche du foyer F1 de la diction, de cette réalité de souffrance qui fait souffrir et jaillir les larmes. Nous y verrons non la fiction qui induit le changement mais une *parabole* problématique en ce qu'elle ravive le contexte bien réel, y ramène le cadre thérapeutique et bloque la transformation du sujet et son évolution.

Le schéma ci-dessous illustre la position du *texte parabolique* :



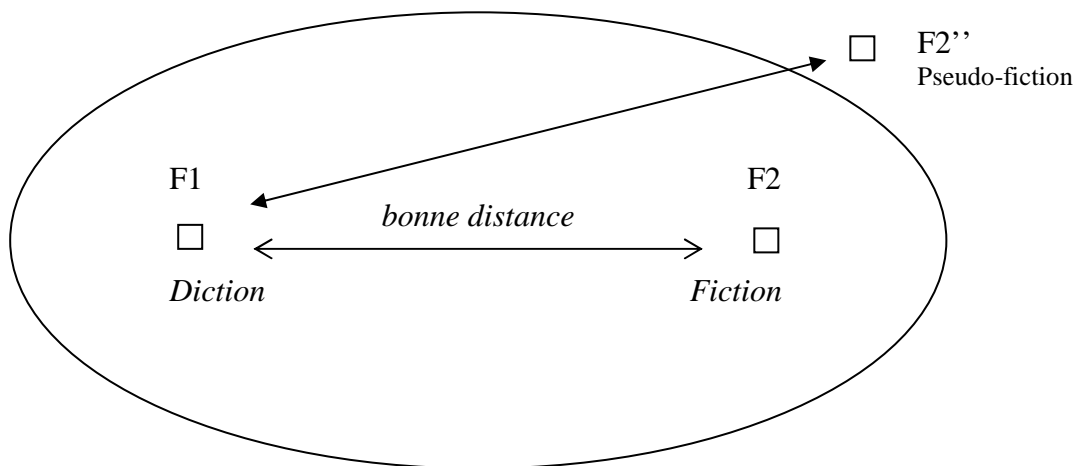
***Second cas clinique : Béatrice au-delà de l'ellipse : le fait divers.***

Béatrice est une petite-fille de 11ans consultant dans le service de l'Intersecteur de psychiatrie infanto-juvénile du CHG de Blois (où nous avons exercé comme psychosémioticien) pour une dépression grave et des troubles somatiques sévères.<sup>1</sup>

Béatrice nourrit les premières séances du récit plat et ennuyeux de ses journées de petite fille de province. Sur injonction de son thérapeute, elle promet d'abandonner cette énonciation confinée totalement en F1 et dépourvue donc de toute qualité transformationnelle.

<sup>1</sup> Ce cas fait l'objet d'un chapitre entier de l'ouvrage présenté en note 1 p.55.

Mais elle revient à la séance suivante avec une série de faits divers atroces lus dans les journaux spécialisés : enfants que l'on maltraite et même torture. Nous y voyons un excès de distance avec le foyer F1 et une sortie de la source d'énonciation hors du périmètre même de l'ellipse : non plus réalité intime mais réalité hors champ qui bloque tout travail de changement.



Avant de produire une ultime vignette clinique illustrant justement la bonne distance entre les foyers de l'ellipse et les conditions du changement espéré, nous croyons indispensable de revenir sur la notion de symptôme en insistant sur son statut sémiotique, sinon psychique.

Le symptôme est une entité sémiotique en ce qu'il présente les deux faces de l'expression et du contenu, le problème étant précisément de relier ces deux faces.

Ce qui caractérise d'autre part la relation du sujet à ses symptômes pourrait être à bon droit dénommé *addiction*, tant s'en manifeste à la fois la répétition non contrôlée, compulsive et l'investissement narcissique : le sujet tient à ses symptômes comme à la prune de ses yeux.

En allant plus loin sur la dimension sémiotique, on découvre que cette addiction est due en grande partie au caractère *synchrétique* du symptôme qui contient un concentré fusionné de structures sémiotiques, tout particulièrement actantielles.

Et c'est bien ce caractère synchrétique qui permet d'avancer l'hypothèse que le symptôme contient en puissance la clé du changement ultérieur du sujet, à condition, bien entendu, que se produise la *désynchrétisation* :

- grâce à la création de nombreux scénarios fictifs à bonne distance ;
- dans l'absence de contrôle et de maîtrise par le sujet des relations sémiotiques qui connectent les deux foyers de l'ellipse ;

- dans l'absence d'interprétation, soit de mise en regard des contenus fictifs et des contenus « réels », de F2 et de F1.

### ***Dernier cas clinique : François-Xavier et l'homme enceint.***

Au travers de ce cas brièvement présenté, nous voudrions montrer très concrètement les dangers de l'interprétation, et la nécessité, dans le cadre théorique dont nous défendons la pertinence, de son usage fort réglé.

François-Xavier est un garçon de 9 ans, en grand danger d'être exclu de son école, et cela à cause de comportements très invasifs, de curiosité sexuelle à l'égard des filles, comportements aggravés par des actes d'exhibitionnisme. Au sein de la classe (CE2), François-Xavier fait montre d'un refus obstiné de lire et d'écrire, refus qui barre l'accès à une réelle évaluation de sa compétence – supposée - de lecteur/scripteur.

Cette distribution en deux lieux clivés de symptômes contrastés nous invite à en considérer la cohérence : l'enfant semble s'interdire en classe ce qu'il s'autorise excessivement dans la cour de récréation. C'est la dimension scopique qui relie les manifestations symptomatiques et en assure l'isotopie, malgré les apparences : au voyeurisme sans bornes répond l'auto-interdiction de voir (de lire) ; tout comme l'exhibitionnisme transgressif correspond à l'auto-interdiction de se montrer (d'écrire).

Dans le cadre de la théorie de l'ellipse, nous lui proposons un travail de création à distance à la fois de ses symptômes (ces passages à l'acte transgressifs et ces inhibitions) et de ses défenses et aisances (c'est entre autres un exceptionnel dessinateur). La solution qui nous paraît la meilleure est celle de l'usage de marionnettes à gaine (reprise plaisante du geste sous les jupes) animées dans l'huis clos du castelet : ainsi nous faisons de François-Xavier un non-voyeur/non-vu, annulant la mise en scène précédemment décrite des symptômes (voyeurisme/exhibitionnisme).

Dès la première séance, l'enfant présentera un scénario manifestant un remarquable début de *désyncrétisation* puisqu'il y développera l'histoire d'un petit garçon et d'une petite fille qui se lamentent de ne pas avoir l'argent nécessaire pour aller *voir* un spectacle de clown. Et le clown apparaissant dans la scène suivante se plaindra de n'avoir aucun spectateur pour son spectacle. Les pulsions de *voir* et d'*être vu* sont ainsi distribuées entre des acteurs bien distincts induisant une désintringation salutaire des structures actantielles : sont entre autres générés un temps et un lieu distincts de ceux de l'énonciation ; l'enfant modifie même sa voix pour la prêter aux marionnettes, trace d'un débrayage supplémentaire. La résolution du

problème du double manque passera par un don d'argent de la part du clown pour que les enfants puissent venir le voir.

Quelques séances plus tard, l'enfant met en scène un policier qui, ayant surpris des voleurs de cochon, garde pour lui le cochon confisqué et l'avale d'un coup au lieu de le rendre à son légitime propriétaire. François-Xavier figure avec sa main le ventre proéminent, tendu du policier après l'ingestion. L'élève-thérapeute, à qui nous avons confié l'enfant, sans doute fascinée par la scène, l'interprétation lui brûlant les lèvres (le policier tente de vivre la grossesse qui lui est interdite) pose la question suivante directement au policier : « Qu'est-ce que tu as dans son ventre ? »

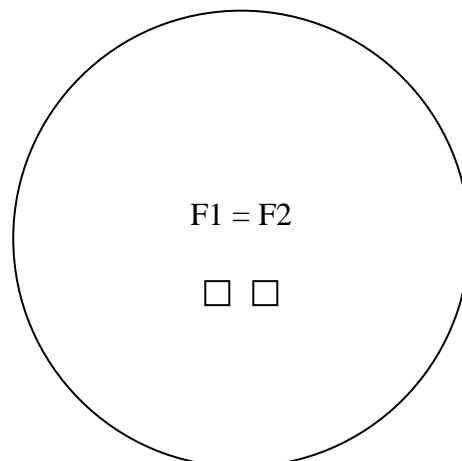
Cette interrogation fait interprétation dans la mesure même où la question, dans la logique de la fiction, ne saurait se poser : il a dans son ventre un cochon, avalé d'un coup, selon la manière fréquente dans les contes.

Et l'enfant, sous le choc de la question, livre, en faisant parler le policier : « Je crois bien que je vais avoir un enfant ». Ce à quoi la thérapeute répond que cela n'est pas possible pour un homme. Le policier conteste en tentant de dire que quelquefois cela se peut.

L'enfant finit par céder et fait en sorte que le policier demande de l'aide pour qu' « on l'opère du cochon. »

La thérapeute, soulagée, en conclut que tout finit bien et que tout cela n'était qu'une « farce », si l'on peut dire.

L'acte interprétatif, on l'a saisi, a produit un rabattement de F2 sur F1, et comme une annulation de la métaphore cochon/enfant, entraînant un arrêt de la fiction à bonne distance et le retour à une discussion oiseuse réinstallée en F1. La figure ainsi dessinée n'est plus celle d'une ellipse, mais d'un cercle, symbole de l'immobilisme, ayant dorénavant pour centre unique les foyers F1 et F2 confondus, fusionnés :



### ***En guise de conclusion***

En présentant la théorie de l'ellipse et la critique de l'interprétation impliquée par le cadre thérapeutique lui-même, on a peut-être le sentiment de s'être considérablement éloigné des positions de la psychanalyse.

Ce n'est là qu'une apparence, et cela à un double titre.

Tout d'abord, on a saisi l'importance de notre dette à l'égard de la psychanalyse pour tout ce qui touche à l'analyse de l'économie psychique du sujet, et à la détermination du parcours thérapeutique qui doit éviter ces deux écueils fatals que sont les symptômes et les défenses du sujet, si l'on succombe à la tentation d'y placer le travail de création.

Mais, d'autre part, la psychanalyse et surtout les psychothérapies psychanalytiques d'enfants ont progressivement marqué de la défiance pour l'*interprétation* au sens strict, y préférant l'*intervention*, selon les prescriptions, déjà anciennes, d'un René Diatkine.

L'interprétation entraînant une spectaculaire remémoration et une transfiguration du sujet serait-elle aujourd'hui définitivement confinée aux chefs-d'œuvre cinématographiques de la période psychanalytique d'Hitchcock ?

### ***Bibliographie :***

DARRAULT-HARRIS Ivan, 1995, « Entre Charybde et Scylla: choisir une configuration d'aide », *Espace créatif et symptômes du langage, Actes du colloque de Bordeaux*, 27/29 janvier 1995, Bordeaux : A.T.L.C, p.229-244.

DARRAULT-HARRIS Ivan, 1996, « L'Art -Thérapie dans l'ordre du discours », *Art et Thérapie*, 56/57, Paris, p.15-24.

DARRAULT-HARRIS Ivan, 2002, « La sémiotique du comportement », *Introduction à la sémiotique*, sous la dir. de Anne HENAULT, Paris : PUF, collection « Premier Cycle », 758 p., p. 389-425.

DARRAULT-HARRIS Ivan, 2004, « Vers un modèle des comportements et des discours adolescents », *Figures de la psychanalyse*, n° 9, Ramonville : Erès éditions, p.127-136.

DARRAULT-HARRIS Ivan, KLEIN Jean-Pierre, 1993, *Pour une psychiatrie de l'ellipse. Les aventures du sujet en création*, post-face de Paul RICŒUR, Paris : PUF, 288 p.

FREUD Sigmund, 1911, « Le maniement de l'interprétation des rêves en psychanalyse », *GW*, XI, p.221-227.

ROUDINESCO Elisabeth, PLON Michel, 1997, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997, 1217 p.

## **L'espace interpsychique de l'interprétation : une approche sémio-linguistique.**

**Anne CROLL, Catherine COLLIN**

Cette étude porte sur les mécanismes d'interprétation. Il s'agit d'observer l'interprétation produite par des sujets à propos d'un document filmique qu'ils ont visionné. Pour accéder à cette interprétation, nous avons demandé à des sujets de répondre à des questions ; leurs réponses forment des textes écrits d'environ une page. L'étude ne porte pas sur le processus psycho-cognitif d'interprétation en tant que tel mais sur les traces sémio-linguistiques de ce processus dans les textes produits par les sujets interrogés. Notre travail associe analyse linguistique et sémiotique et explore des énoncés et du discours. Nous présentons le cas où l'interprétation d'un texte est un autre texte, et plus précisément un acte de parole, lié à une intention illocutoire (une intention articulée à ce que le locuteur suppose être l'attente de son interlocuteur) et situé dans un cadre socio-communicatif. Nous avons un texte source constitué par une interaction entre un psychiatre et un patient filmée aux Urgences de l'Hôtel Dieu à Paris<sup>1</sup>. Les sujets que nous avons interrogés l'ont été soit dans un cadre universitaire soit dans un cadre privé<sup>2</sup>. En procédant ainsi nous avons pu faire varier le cadre socio-communicatif de ces interprétations.

Nous postulons avec Simon Bouquet<sup>3</sup> que le sens est à considérer en corrélation avec des coordonnées spatio-temporelles.

Poser l'empiricité de l'objet « sens » implique de pouvoir répondre à la question « où se trouve le sens ? », c'est-à-dire de concevoir celui-ci comme nécessairement muni de coordonnées spatio-temporelles [.../...] L'existence d'un sujet parlant est requise pour conférer un sens à une séquence de langage. C'est sur cette base seulement que le sens peut se voir assigner ses coordonnées spatiales : *son lieu d'existence est toujours un sujet parlant* (ou l'esprit d'un sujet parlant).

Dès lors il s'agit à travers notre corpus de mettre en lumière la façon dont est restituée une cohérence à une séquence qui en paraît dépourvue. Cela passe pour le sujet interprétant (désormais S.I.) par des choix sémiotiques et par une position d'empathie ou de non-empathie. Nous voulons montrer que l'espace interprétatif est un espace intersubjectif soumis

---

<sup>1</sup> Le documentaire s'intitule *Urgences*, film de Raymond DEPARDON (1987).

<sup>2</sup> Le protocole d'expérimentation est détaillé en annexe.

<sup>3</sup> BOUQUET Simon, 2004, « Linguistique générale et linguistique des genres », (Introduction du numéro), *Langages*, Paris : Larousse, pp 3- 14.

à des contraintes, essentiellement liées au cadre dans lequel l'interprétation a été sollicitée. La position méta interprétative de notre travail est fondée sur un enchâssement de cadres<sup>1</sup>. L'espace interpsychique ainsi constitué met en relation différents actants dont le principal est le S.I. qui, par son interprétation, se relie aux protagonistes de la scène (par exemple, il imagine leurs émotions, leur attribue des intentions), et qui, comme sujet énonciateur de son texte se relie à un co-énonciateur. Mais, comme sujet pris dans un dispositif d'expérimentation, il est aussi un sujet qui répond à une demande (une demande d'interprétation), celle du sujet sollicitant, à qui il attribue des attentes en fonction du cadre dans lequel s'effectue la demande. Le document filmique est une interaction dramatisée opposant un patient et un médecin psychiatre, qui se termine par une rupture de la communication puisque le patient s'en va en proférant des insultes. Notre propos est de conduire une méta analyse afin d'explorer les interprétations que nous avons recueillies selon deux axes de travail :

- Des facteurs formels de type linguistique organisent le discours interprétatif, et manifestent sa complexité, notamment modale, inscrivant un lien complexe entre le S.I., les protagonistes de l'interaction, et le co-énonciateur.
- Le discours interprétatif est également configuré sémiotiquement. Le travail d'interprétation passe par la rationalisation de la séquence et la (de/re)qualification du sujet. Nous mettons en évidence l'existence d'un espace inter-psychique qui se constitue entre le S.I. et le protagoniste du film sur lequel il se focalise et qui se manifeste par un discours empathique ou dyspathique<sup>2</sup>. Deux options s'offrent au sujet récepteur : requalifier le patient dans le cadre d'une empathie positive (en faisant émerger la réalité de son vouloir) ou convoquer un savoir expert qui déqualifie le sujet en expliquant son comportement par des causalités négatives (alcool, pathologie).

---

<sup>1</sup> Le détail en est fourni en annexe.

<sup>2</sup> Le terme « dyspathie » que nous adoptons indique une émotion jonctive (« jonction » : relation entre le sujet et l'objet, dans GREIMAS, Algirdas Julien, COURTES Joseph, 1979, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette), qui concerne la relation ici entre le sujet récepteur externe à la scène observée et un sujet protagoniste, interne à la scène observée, donc une relation entre deux sujets, de type intersubjective. Cela rend compte de la notion d'espace interpsychique que nous utilisons. En sémiotique la relation jonctive unit un sujet à un objet ; mais un autre sujet est pour un sujet un objet au sens d'objet d'investissement, donc objet de valeur, objet thymique. « Dyspathie » désigne pour nous, une relation jonctive S / S soit de type antagoniste (disjonctive : antipathie), soit une simple absence de conjonction (indifférence). Elle s'oppose donc à empathie. Le terme « émotionnel » que nous utilisons à la suite de Jacques Cosnier (« Les interactions en milieu soignant », dans COSNIER Jacques, GROSJEAN Michèle, LACOSTE Michèle, 1993, *Approches interactionnistes des relations de soins*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p.17-32) est l'équivalent de « thymique » utilisé en sémiotique.



## **I – L’espace interpsychique et les manifestations de l’empathie et de la dyspathie.**

L’existence d’un espace interpsychique entre le sujet récepteur et le patient se manifeste par un lexique émotionnel et des marques de modalité et de prise en charge modale. Nous avons relevé grâce à une numérisation des textes et un comptage informatique les émotions attribuées au sujet victime par le S.I. Il apparaît que des émotions de base sont attribuées au patient de façon récurrente. Elles construisent un sujet d’état en situation de manque. Ces émotions du patient sont relayées par quelques références rares aux émotions du médecin. Pour ce qui est des S.I., ils suivent un parcours émotionnel du début à la fin de la séquence, en passant par des émotions clés. Celles-ci, une fois identifiées, renseignent sur le caractère empathique ou dyspathique de la réception

### **1) Les émotions de base : un sujet d’état en proie au manque.**

Trois émotions sont dominantes. Nous relevons d’abord la /colère/ (21 occurrences) associée à un lexique apparenté : *énerve* (14), *énervé* (12), *énervement* (6), *violence* (6), *violent* (5), *agressive* (5), *agressif* (9), *agressivité* (4), *tension* (4). Cela fait 86 occurrences pour cette émotion négative de la relation à autrui.

Ensuite viennent la /peur/ (12 occurrences) et ses variantes : 5 occurrences pour *inquiétude* et 4 pour *crainte*. Le sujet est décrit également comme n’ayant pas de repères : *perdu* (8), *désorienté* (5). Il est doté aussi d’une émotion réflexive négative, la *honte* (6).

### **2) Les émotions du sujet interprétant**

De nombreuses occurrences des termes *pitié*, *compassion* et *tristesse*, (10 au total) se rencontrent dans les corpus manifestant une identification du S.I. aux émotions de l’alcoolique et un ressenti empathique à propos de l’échec de la rencontre. Mais les S.I. traversent plusieurs émotions au cours du visionnement de la séquence : au départ, les termes employés pour décrire ses propres émotions (*stress*, *tension*, *angoisse*) manifestent que le SI s’identifie aux affects du patient. Ensuite, dans un second moment du parcours émotionnel, les SI mentionnent de la *peine* et une envie d’aider le patient lorsqu’il avoue : « *j’suis alcoolique et j’ai replongé* ».

Puis lorsqu’il s’énervé au sujet du document et entre en conflit ouvert avec le médecin, les S.I. ressentent de la crainte que le malade ne frappe le médecin, de l’inquiétude. Ils se mettent donc à la place du médecin, irrités par l’attitude du malade refusant de se faire soigner, et certains mentionnent même leur soulagement lorsque le patient sort. D’autres S.I. sont concentrés sur le patient et ressentent de la déception et de la tristesse face à l’échec de la

rencontre et à l'humiliation du patient. On peut en conclure que le S.I. passe de sentiments empathiques (tristesse, peine) à l'égard du patient à des sentiments dyspathiques à son égard (énervement). Certains prennent alternativement le point de vue du patient puis du médecin ; d'autres font un choix d'objet et adoptent le point de vue du patient ou du médecin. Dans l'espace interpsychique ainsi construit, l'interprétation suppose un choix d'objet comme lieu du sens<sup>1</sup>. Le S.I. se focalise sur l'un des protagonistes, ce choix pouvant changer au cours de l'interaction. Cette attitude peut être corrélée à la posture experte du S.I. Les étudiantes en orthophonie adoptent volontiers le point de vue du médecin, (elles sont irritées par le malade) tandis que les étudiants en sociolinguistique adoptent le point de vue du patient (ils sont choqués plutôt par l'attitude du médecin). Cette notion de choix d'objet donne tout son sens à la notion d'espace interpsychique et à celle de S.I. Cette approche lexicologique et discursive peut être étayée par une analyse de la prise en charge modale.

### 3) Prise en charge modale

L'interprétation passe par un investissement subjectif fort que nous observons dans l'utilisation de périphrases verbales et de pronoms personnels.

Les verbes ou périphrases verbales les plus couramment utilisés sont :

*/sembler/*, « *il **semble** indifférent à ce qu'il a autour de lui* »,

*/paraître/* « *le patient **paraît** survolté* » « *il **paraît** de nouveau abattu* »,

*/trouver/* « *je **trouve** un peu étonnant qu'il n'y a pas grand chose de fait pour retenir cette personne* ».

Ces verbes sont la trace d'une participation active des énonciateurs dans la restitution. L'analyse de ces marqueurs permet de montrer les différents niveaux qui se construisent dans les corpus. D'une part l'utilisation */sembler/* et de */paraître/* indique que le sujet adopte une distance vis à vis de son texte, et se dissocie de la prise en charge de l'assertion. D'autre part, l'utilisation de */trouver/* indique plutôt une prise en charge forte ou active. On voit donc la constitution de cet espace interpsychique par le jeu qui existe entre le sujet et son interprétation. Pour ce qui est de l'utilisation des pronoms, on voit à l'œuvre trois niveaux qui

---

<sup>1</sup> Le terme « choix d'objet » est emprunté à la psychanalyse selon laquelle il désigne depuis FREUD « l'acte d'élire une personne ou un type de personne comme objet d'amour » ; cette expression « évoque ce qu'il peut y avoir d'irréversible et de déterminant dans l'élection par le sujet, à un moment décisif de son histoire, de son type d'objet d'amour ». LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, p.64. Cette définition montre que nous utilisons le terme de façon impropre et dérivée. Etant une scène à deux protagonistes, l'interaction rend possible l'adoption de l'un ou l'autre point de vue. Dans ce choix d'objet, il ne s'agit pas seulement de voir à travers un point de vue, mais de ressentir des émotions qui nous permettent d'être à la place de l'autre. Il s'agit donc de « l'empathie », définie par Cosnier. COSNIER Jacques, 1993, ouvrage cité ; COSNIER Jacques, 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris : Retz.

consistent en différentes stratégies, selon que l'énonciateur tient pour vrai l'objet de son discours, et l'érige en vérité informationnelle non susceptible d'être remise en cause. C'est dans ce cas le pronom impersonnel qui est utilisé. Mais l'énonciateur peut prendre en charge directement le contenu de son discours, et l'énonce grâce à l'utilisation du pronom JE. Enfin, il est possible de voir l'emploi du pronom ON comme un point de vue général que l'énonciateur veut étendre et qu'il inclut au co-énonciateur. Ces trois stratégies manifestent ici aussi le jeu qui existe aussi dans l'espace énonciatif construit par les pronoms. Le recours au pronom impersonnel fixe une distance maximale entre l'énonciateur et l'objet de discours, tandis que le pronom ON introduit un espace commun d'interprétation entre l'énonciateur et le co-énonciateur ; et c'est avec le pronom JE que le S.I. assoit son point de vue tout en créant différentes formes de distances et de dédoublement.

### **En premier lieu, les formes impersonnelles.**

Le S.I. affirme son point de vue subjectif par l'intermédiaire de IL pronom impersonnel, construisant tout autant une prédication d'existence qu'une propriété informationnelle :

- 1) « *J'ai été mal à l'aise par la façon dont le médecin s'adresse au patient, d'une manière autoritaire, voire agressive, mais là encore, **il** existe certainement de bonnes raisons.* »
- 2) « ***Il** est difficile de déterminer le patient au tout début* »
- 3) « *Au début on se sent un peu désorienté (.../...) **il** nous faut d'ailleurs un petit temps pour nous situer dans le contexte qui est qui ?* »

Dans l'exemple n°1 l'énonciateur se situe par rapport à ce qu'il énonce, « *J'ai été mal à l'aise* », puis construit une valeur assertive « ***il** existe certainement de bonnes raisons* » dont la validation est subjective « *certainement* » puisque l'énonciateur s'en porte garant ; mais l'énonciateur construit également le fait qu'il énonce comme un fait attestable et vérifiable par tout un chacun.

Dans l'exemple 2, le pronom impersonnel *il* est utilisé pour construire une assertion dont la validation est soumise à un point de vue extérieur auquel l'énonciateur se rallie. Elle est fondée sur un jugement n'ouvre pas la voie à la contestation : « ***il** est difficile de déterminer le patient* ».

Pour l'exemple 3, le point de vue est envisagé comme largement partagé au sens où l'énonciateur se construit comme représentant ou porte parole de ce consensus « ***il** nous faut* ».

## L'utilisation du pronom ON

Le pronom indéfini ON est très souvent employé dans notre corpus. Il construit un espace interpsychique qui associe tantôt le S.I. au point de vue du médecin (exemple 1), et tantôt le point de vue du patient, (exemple 2) Il a trois référents possibles selon les situations qui sont généralement :

- le patient et le médecin
- des personnes dans la scène décrite
- une classe de personnes ralliées au point de vue de l'énonciateur

Nous considérons maintenant certains exemples du corpus :

- 1) « *Quand il sort de la pièce **on** se sent presque mieux.* » C1
- 2) « *Il semble être calme mais **on** ressent une sorte de culpabilité.* » C1

Ces exemples permettent à l'énonciateur de décrire son ressenti émotionnel, et l'utilisation du pronom ON ancre une interprétation dans un moment du récit (*Quand il sort de la pièce*) par rapport à un ressenti empathique (*sorte de culpabilité*) ou dispathique (*presque mieux*). L'énonciateur construit son ressenti (se sent, ressent) par rapport un pôle énonciatif non-déictique.

Il élargit cette construction à une sphère énonciative (*on*) à partir de laquelle il construit une validation (*se sent, ressent*).

Ainsi, le pronom ON est utilisé ici pour faire appel à un co-énonciateur conduit à être impliqué dans ce ressenti, au même titre que l'énonciateur, ce qui construit donc une altérité dans l'espace interpsychique qui ne se réduit plus à une relation S.I./protagoniste. C'est un espace à trois pôles.

## Utilisation de JE

Lorsque dans le corpus le pronom personnel JE est employé, c'est souvent pour marquer un décalage. Paradoxalement, l'utilisation du pronom JE instaure une mise à distance entre le S.I. et son propre discours. Ce décalage peut être temporel comme on le voit avec l'emploi du passé composé et imparfait :

« *Lors du 1<sup>er</sup> visionnement de la cassette, **je me suis à un moment demandé** si j'avais bien compris la scène.* »

« ***je ne savais pas trop que penser**.* »

Le décalage peut être construit par une position modale désactualisée, comme en témoigne les deux exemples suivants :

« **Je dirais** que ce document est extrait d'un reportage sur les urgences psychiatriques, pour montrer la difficulté d'exercer dans ce milieu. »

Par le conditionnel et l'usage du verbe 'dire' l'énonciateur construit une distance par rapport à ses impressions premières comme pour s'en faire le juge a posteriori.

Cette distanciation est également marquée pour indiquer une interprétation plus personnelle :

« *Peut-être ai-je ressenti une sorte de 'condescendance'* ».

L'utilisation de l'inversion du sujet et de l'auxiliaire et de *peut-être* ont deux valeurs principales. L'inversion du sujet et du verbe (*ai-je*) marque clairement une réticence à prendre en charge la validation de la relation prédicative, ouvrant la possibilité d'un réajustement ultérieur qui viendrait renforcer l'assertion, la compléter pour la rendre moins soumise à la subjectivité et créant ainsi un métadiscours.

Pour renforcer ce jeu de construction, l'énonciateur s'adresse une auto-interrogation « *Peut-être ai-je ressenti* » par laquelle il envisage deux possibilités (j'ai ressenti / je n'ai pas ressenti) pour en choisir une de façon hypothétique. L'énonciateur pose une question dont il est le seul à pouvoir fournir la réponse. Cette construction propose d'envisager un parcours fictif qui s'oppose à ce qui est asserté (la condescendance). L'utilisation de 'une sorte de' donne un contour flou à la notion (la condescendance), constituant une marque supplémentaire de l'observation distante du S.I. à l'égard de son discours. L'espace interpsychique ainsi construit est un espace de jeu de distance, de décalage de l'énonciateur par rapport à son dit, du S.I. par rapport aux protagonistes de l'interaction, et un espace de jeu entre le sujet énonciateur et le sujet co-énonciateur.

## **II – Le travail interprétatif : rationalisation et re / de qualification**

Nous avons montré que l'espace interprétatif est un espace interpsychique complexe. Les textes produits par les S.I. sont des constructions sémiotiques qui se caractérisent par deux aspects : la restauration du sens, et la (de/re)qualification du sujet victime.

### **1) La situation initiale de l'interprétation de cette séquence : le constat de l'absurde, l'incompréhension, l'étonnement**

La plupart des S.I. manifestent « étonnement », « incompréhension », « surprise » devant l'attitude du patient, et devant le caractère « brusque » de son « revirement ». Cette perplexité mentionnée dans beaucoup de textes succède parfois à un premier moment de confiance quand l'alcoolique avoue sa rechute. De ce fait, l'incompréhension qui survient

après est alors pathémisée, non seulement exprimée comme perception d'un défaut de cohérence mais reliée à un contenu affectif, et le S.I. dit sa « déception ».

Ex : « *j'ai ensuite fait part (sic) d'une réelle incompréhension lorsque le patient est passé d'un état serein à une excitation intense afin de récupérer son papier* » C4

## **2) Empathie et requalification : restitution d'un rôle narratif de manipulation et d'un acte de /refus/ du patient**

Face à ce qui est perçu comme un défaut de cohérence du comportement du patient, le S.I. adopte deux positions divergentes, suivant les corpus. Soit il restitue du sens en empathie avec le patient et lui attribue un vouloir quelque peu dissimulé (justification de sa fuite), soit il restitue une rationalité en convoquant un savoir expert sur le comportement de ce patient (celui-ci est perçu comme agité, en proie à l'alcool) qui le dépossède de toute compétence positive. On note une corrélation entre l'attitude empathique et la restauration du sujet, et une attitude plutôt dispathique et une déqualification du sujet. Dans le cas 1, on peut faire l'hypothèse suivante : le S.I. en empathie avec le patient, ayant donc fait un choix d'objet qui constitue le patient en « victime », désire réparer, restaurer le sujet dont il ressent le désarroi. Parmi les Sociologues, Boltanski<sup>1</sup> et Goffman<sup>2</sup>, défendent cette idée d'une empathie naturelle ressentie par un sujet récepteur témoin des malheurs d'autrui. Les deux auteurs y associent une volonté réparatrice. Selon Goffman on cherche à restaurer l'équilibre rituel dans l'espace social lorsqu'il est menacé par le fait d'être le témoin d'un autre sujet en position basse (down). Dans le Corpus 1 cette attitude empathique prédomine, corrélée au type de public et au dispositif de recueil de données : il s'agit d'adultes interrogés hors de l'espace universitaire, dans un cadre privé, n'ayant donc pas à faire preuve d'une compétence experte. Chez ces derniers, on observe un travail interprétatif qui consiste à faire du lien entre des informations et à restituer des informations manquantes : ainsi un lien est établi entre le personnage féminin présent à la fin de la séquence qui tente de rattraper le patient et la personne nommée en discours par le patient : « c'est ma mère qu'a fait ça », dit-il au sujet du document qu'il a aperçu sur le bureau et qui motive apparemment son refus de la relation thérapeutique. De ce fait la fuite du patient qui finit par sortir du bureau en proférant des insultes (« bande de connards ! ») est recatégorisée en /refus/, un /vouloir ne pas faire/, positif, par lequel le sujet s'oppose au vouloir envahissant de la mère. C'est ici que des informations manquantes sont restituées ; des hypothèses sont faites sur la nature du document : un « certificat », laissant entrevoir l'idée d'une demande d'internement, faite par la mère. Mais le

---

<sup>1</sup> BOLTANSKI Luc, 1993, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris : Métailié.

<sup>2</sup> GOFFMAN Erving, 1973, *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne*, t.1, Paris : Minuit.

travail de rationalisation observé dans les textes s'accompagne d'attribution de pensées, d'intentions, de croyances et d'émotions correspondant à ce que Dennett appelle la « stratégie de l'interprète ». Nous prêtons à cette stratégie le sens précis d'une requalification du sujet : sa /colère/ est justifiée par la mise en valeur du rôle négatif de la mère, sa fuite est un vouloir reconquis (« il préfère la fuite »). Dans un article à paraître<sup>1</sup>, nous avons défendu l'hypothèse de l'imbrication de la dimension rationnelle et émotionnelle de l'interprétation. On a constaté une articulation entre la position empathique du S.I., son choix d'objet (centré sur le patient), la contrainte sociale « réparatrice » - décrite par Goffman (1973) et Boltanski (1993) - et la nécessité sémio-discursive de restituer une cohérence au texte initial (la séquence).

### 3) Interprétation experte, dyspathie et déqualification du patient

La seconde possibilité manifestée dans nos corpus pour les S.I. est de restituer une rationalité en association avec une attitude dyspathique concernant le patient. Focalisés sur le médecin confronté au comportement jugé « agressif » de l'alcoolique, les S.I. disent leur « inquiétude » et leur « énervement ». Ces émotions sont exprimées dans les Corpus 2, 3 et 4, dans lesquels les S.I. sont interrogés dans le cadre d'un cours de linguistique, après avoir acquis les connaissances propres à ces cours. Formés en sémiologie, C2, sociolinguistique, C3, ou pragmatique pour les orthophonistes, C4, ces sujets sont naturellement portés à utiliser leur savoir acquis, pensant ainsi répondre à la demande qui leur est faite ; dans le cas des étudiantes en orthophonie, elles adoptent naturellement un point de vue propre à leur posture professionnelle future (prendre le point de vue du médecin). Le savoir expert est d'autant plus naturellement mobilisé pour interpréter (référence à l'alcoolisme du patient ou à son comportement « agité ») que les étudiants sont interrogés par leur enseignant et appelés à rendre leur interprétation comme on rend une copie.

Cette particularité du dispositif pour les Corpus 2, 3 et 4 permet d'opposer une interprétation « experte » par opposition à une interprétation « naturelle » ou « ordinaire » dans le Corpus 1. Les résultats observés sur chaque corpus font constater des divergences dans le choix d'objet (patient ou médecin), dans l'attitude émotionnelle (empathie ou dyspathie par rapport au patient) et dans la restitution de cohérence. On peut cependant nuancer cette distinction : Garfinkel<sup>2</sup> a montré qu'il n'y avait pas de différence de nature entre le savoir pratique et ordinaire et le savoir expert du sociologue. Ce sont les mêmes procédures d'interprétation (procédures de « construction de la réalité ») qui sont utilisées. Essayons de mieux

---

<sup>1</sup> CROLL Anne, (à paraître), « La réparation interprétative », *Actes du colloque Représentations du sens linguistique III*, 3-5 novembre 2005, Université libre de Bruxelles.

<sup>2</sup> GARFINKEL Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall.

comprendre la façon dont les cadres (de type savoirs experts convoqués par les dispositifs de réception et la manière dont est formulée la demande d'interprétation) influencent et contraignent l'interprétation. Une articulation existe entre l'interprétation comme rationalisation discursive, le choix d'objet, et l'attitude empathique. La dimension éthique, réparatrice observée dans le Corpus 1, ne se retrouve pas dans les autres corpus : le sujet est bien perçu comme victime par certains, mais il est toujours déqualifié. Son comportement apparaît incompréhensible, mais la rationalisation qui en est proposée associe ce comportement à une pathologie ou à l'alcoolisme dont il fait lui-même l'aveu, ou encore, à une absence de vouloir. Le sujet est présenté comme défaillant dans C2, C3, C4, alors que dans le corpus 1, il *choisit* la fuite. Voyons comment cela s'organise. La causalité évoquée dans ces interprétations expertes pour expliquer le comportement du patient, son agressivité et sa fuite est endogène. C'est un déterminisme interne qui explique le comportement du patient dont nous pouvons distinguer trois « motifs » ou « topiques » : la topique de l'alcool, la topique du pathologique et la topique du sujet /sans vouloir/ ou /ne voulant pas/ vraiment « s'en sortir » ou « être aidé ».

#### TOPIQUE DE L'ALCOOL :

- 46 occurrences de mots relèvent du vocabulaire de l'alcool.
- « *Cela révèle d'ailleurs son alcoolisme, il est comme prisonnier des sautes d'humeur qu'il doit vivre, il est très impulsif, ses inhibitions sont levées, il n'arrive plus à se contrôler* », C4.

#### TOPIQUE DU PATHOLOGIQUE :

- Vocabulaire de la pathologie : les mots suivants sont utilisés pour décrire la patient : *paranoïaque, agité / agitation 5, malade / maladie 16, problème 25, imprévisible 4, incontrôlable 2, délire 2, agressif 21, folie 1, pathologique 1, repli 2, prostré 1, torpeur 2, abattu 1, déprimé 1, confus / confusion*

#### TOPIQUE DU SUJET SANS VOULOIR ou NE VOULANT PAS

- Le sujet est doté d'un vouloir défaillant : il « *ne veut pas se faire soigner* », C3. Il est « *lâche* ».
- 18 occurrences du terme *refus* ou *refuser* marquent la récurrence d'un vouloir négatif. « *Il ne supporte visiblement pas la contradiction ni la frustration* », C4.
- Les mots *excuse* et *prétexte* reviennent chez les S.I. : « *on peut penser que c'est pas vraiment la feuille l'objet de la requête, et que tout autre objet aurait trouvé une autre excuse pour s'énerver* », C4. « *Manifestement il n'avait pas envie de venir* », « *ou n'était-ce qu'un prétexte pour sortir de la pièce* » C4.

#### **Conclusion :**

Nous avons dans ce travail établi un lien entre le cadre de l'expérimentation et le lieu du sens, étudié comment une scène munie de coordonnées spatiales et temporelles pouvait rendre compte du sens ; nous avons aussi établi le sujet et des formes de liens interpsychiques complexes comme lieu du sens. Nous pensons que des formats d'interprétation sont liés à la posture de sujet convoquée lors de l'expérimentation et qu'un lien étroit unit empathie et



interprétation pour le S.I. La question reste cependant ouverte de savoir s'il existe une interprétation ordinaire, naturelle pouvant échapper aux formats. La scène du sens est liée aux conditions de sollicitation du sens. Ces conditions peuvent être externes et aisément repérables ou bien plus intimes et liées à des « formats » très subjectifs (comme par exemple histoire psychique du sujet).

#### **BIBLIOGRAPHIE :**

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, 1966, *La construction sociale de la réalité*, Paris : Méridiens Klincksieck, coll. Sociétés.

BOLTANSKI Luc, 1993, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique* Paris : Métailié.

BOUQUET Simon, mars 2004, « Linguistique générale et linguistique des genres » introduction au numéro *Langages*, Paris : Larousse, pp 3- 14.

COSNIER Jacques, 1993, « Les interactions en milieu soignant », *Approches interactionnistes des relations de soins*, sous la dir. de COSNIER Jacques, GROSJEAN Michèle, LACOSTE Michèle, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p.17-32

COSNIER Jacques, (1994), *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris : Retz.

CROLL Anne, 2005a, « Emotion et lien social dans la conversation : la place de l'observateur, *Regards croisés sur le lien social*, sous la dir. de BOUGET Denis, KARSENTY Serge, Paris : L'Harmattan.

CROLL Anne, (2005b), « La réparation interprétative », à paraître dans les *Actes du colloque Représentations du sens linguistique III*, Université libre de Bruxelles, 3-5 novembre 2005.

DENNETT Daniel Clément, 1990, *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien*, Paris : Gallimard.

GARFINKEL Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs (New Jersey) : Prentice Hall.

GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, t.1 : La présentation de soi*, Paris : Minuit.

REBOUL Anne, MOESCHLER Jacques, 1998, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris : Armand Colin.

**Choix des sujets :**

Les sujets que nous avons interrogés l'ont été soit dans un cadre universitaire, soit dans un cadre privé (des adultes d'âges variés) :

C1 : adultes interrogés dans un cadre non universitaire

C2 : étudiants en sémiologie

C3 : étudiants en socio-linguistique

C4 : étudiants en orthophonie

**Cadres interprétatifs :**

La position méta interprétative de notre travail est fondée sur un enchâssement de cadres que nous pouvons préciser ainsi :

*E1 / T1* : Le patient rencontre le psychiatre dans un espace-cadre (E1) ; le documentariste les observe et les filme produisant un texte filmique (T1)

*E2 / T2* : Les étudiants ou adultes observent ce texte et répondent aux questions produisant ainsi un texte (T2) dans un cadre, celui de l'expérimentation (E2).

*E3* : Notre démarche consiste à observer et analyser ces textes dans un cadre E3 scientifique.

**Constitution du corpus :**

Les textes recueillis ont été suscités à partir des questions suivantes :

- Raconter la séquence
- Quelles sont les émotions du patient
- Quels sentiments avez-vous ressentis
- Quelle est l'origine de la séquence
- Deux mots à choisir dans cette liste pour caractériser la séquence (*échec, pathologie de la communication, rapport de force, dysfonctionnement, malentendu, conflit*)



## **II. L'INTERPRÉTATION OUTILLÉE**

## **Figurativité, sensori-motricité et valorisation de l'objet :** **Résonance des formes dans le processus d'appropriation de l'automobile**

**Xochitl ARIAS**

Bien que l'automobile soit loin d'être un sujet « culte » en sémiotique, ses trois apparitions principales ont été associées à la discussion théorique sur la valeur des objets. Dans la première, Greimas postule trois composantes pour la définition de l'objet et de sa valeur : une composante configurative, une composante taxique et une composante fonctionnelle –pratique et mythique<sup>1</sup>. La deuxième apparition est la proposition de Floch pour le déploiement de l'opposition fonctionnelle « pratique–mythique » dans un carré sémiotique<sup>2</sup> et la troisième est une considération de Fontanille sur des jugements de quantification dans la valeur de l'objet<sup>3</sup>. Notre communication s'intéresse aussi à la formation de la valeur et, plus particulièrement, aux modulations de celle-ci dans le processus d'appropriation de l'automobile. La perspective choisie a été celle de l'expérience de l'objet, *telle qu'elle est interprétée par le sujet percevant et manifestée dans un texte*. La question était pour nous de savoir dans quelle mesure les participants de l'interaction sujet-objet, entendue individuellement comme *situation* (ou scène prédicative) et collectivement comme *pratique*, contribuent à la construction de la valeur.

Le support de notre analyse est une collection d'entretiens ethnographiques qui ont été traités comme des textes au sens de Rastier, c'est-à-dire, « *une suite linguistique autonome constituant une unité empirique, produite par un ou plusieurs énonciateurs et inscrite dans une pratique sociale attestée* »<sup>4</sup>. Ce choix témoigne d'une double volonté multidisciplinaire. D'une part, il s'agit de contribuer au dialogue de la sémiotique avec d'autres disciplines à travers le partage d'un outil générique dont la plupart des sciences humaines sont familières : les entretiens ethnographiques. D'autre part, nous plaidons pour un déplacement de la perspective traditionnelle de la sémiotique des objets, pour inscrire la caractérisation et la

---

<sup>1</sup> GREIMAS Algirdas Julien, 1983, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Du sens II*, Paris : Seuil, pp 21-23.

<sup>2</sup> FLOCH Jean-Marie, 2002 (1990), « J'aime, J'aime, J'aime... », *Sémiotique, marketing et communication*, Paris : PUF (formes sémiotiques), pp 119-152.

<sup>3</sup> FONTANILLE Jacques, 1992, « Les jugements d'homogénéité et d'exclusivité dans la presse automobile », *La quantité et ses modulations qualitatives (actes du colloque Linguistique et sémiotique II - Limoges 1991)*, Limoges : Pulim.

<sup>4</sup> RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris : PUF, p 21.

description de ceux-ci dans la perspective plus ample d'une sémiotique générale des pratiques culturelles.

### **1. La composante configurative et le rapport du corps du sujet au corps de l'objet**

En termes de configuration, la voiture a ceci de particulier qu'elle peut être *prise en main* (comme n'importe quel outil), qu'elle est aussi *habitable* (comme les vêtements et les bâtiments) et, enfin, qu'elle est *mobile* (comme le sont les téléphones et les sacs à main). Cette triple configuration constitue, à notre sens, une des raisons de la grande importance donnée à l'automobile par rapport à d'autres objets, par la gamme de possibilités de « prises de position » dont elle est porteuse. Aussi croyons-nous que toute interrogation sur l'objet gagne à avoir comme point de départ l'étude du rapport construit entre les corps, celui du sujet percevant et celui de l'objet perçu. Les trois formes de rapport corporel global entre automobile et conducteur s'expriment, dans le discours des usagers, par la convocation de *deux* figures majeures : certains conducteurs perçoivent leur voiture comme *un espace* – qu'ils habitent comme une *maison* ou qu'ils portent comme un *habit*. Par exemple : « *C'est une sensation d'espace, c'est un appartement, c'est à l'intérieur et qu'est-ce qu'on est bien* » (Madame B., 36 ans, Nice) et « *C'est doux, c'est agréable, c'est comme une fringue que j'aime bien porter* » (Monsieur T., 30 ans, Paris).

Pour d'autres conducteurs, la figure perçue de la voiture est celle d'un corps plus petit, *un instrument*, qu'ils investissent comme une *prothèse* (au sens d'Eco), ou comme un *Autre* à part entière : « *La voiture est un instrument pratique pour pouvoir aller vite d'une façon confortable, pour me déplacer d'un point A à un point B* » (Monsieur R., 53 ans, Paris) ou « *Quand vous êtes au volant, c'est grisant, c'est une sensation de liberté un peu exacerbée. C'est la relation de corps à corps avec la voiture* » (Monsieur A., 37ans, Bordeaux).

Il n'échappe à personne, néanmoins, que le rapport entre le corps du sujet et celui de l'objet n'est pas le même lorsqu'on *habite* une *maison* et lorsqu'on *enfile* un *vêtement*, même s'il s'agit, dans les deux cas, d'un rapport à l'espace. Dans le même ordre d'idées, le corps de l'objet n'est pas précisément le même lorsqu'on le conçoit comme un *outil* pour raccourcir le temps du trajet ou comme le *partenaire* d'un moment de plaisir intense. C'est dire si nos deux formes perçues du départ, relatives à la *composante configurative* de l'automobile, s'articulent avec un troisième plan donnant lieu à plusieurs profils de conduite. Ces « formes dérivées » seront rapportées, à leur tour, à la *composante fonctionnelle* de la voiture, telle qu'elle est « interprétée » par les conducteurs.

## 2. Des figures de la suspension à la fonctionnalité de l'objet

Les récits de la conduite de nos entretiens rendent compte d'un seul et même motif : la suspension. C'est-à-dire, une espèce de sortie temporaire du plan de l'action, que ce soit le temps, l'espace ou leur combinaison. Les processus de figuration de la suspension se mettent en place, en fonctionnant dans des quêtes identitaires différentes et avec des mécanismes foncièrement distincts : la suspension opère soit *visuellement* sur l'espace soit *tactilement* sur le temps, et dans une quête identitaire, soit de conservation soit de transformation. Nous vous proposons d'observer de plus près ces différentes formes de rapport que la combinaison des éléments de la suspension suggère:

- 1) **La suspension « verticale »**: La voiture comme opératrice d'une mise en surplomb : une forme « hédoniste » de rapport à la conduite : « *En hauteur, j'ai l'impression que je vais être la reine de la route. C'est comme un bocal ! La conduite en hauteur c'est agréable, sportif, très confortable même sur les routes avec des petits gravillons* » (inter 13, Nice). Être placé en hauteur permet de se voir *sur* la route et, de ce fait, de *pouvoir* la dominer. C'est une forme de *suspension* spatiale dont l'impression de domination dépasse la seule quête de visibilité, puisqu'elle est associée au besoin d'anticipation. Le rapport avec autrui est un rapport d'opposition sur le mode de la compétition : on s'affirme à partir de la supériorité « matérielle » que l'on peut exercer sur les autres. Par son rapport à l'anticipation, ce mode de suspension a une aspectualité terminative.
  
- 2) **La suspension « horizontale »** : La voiture comme opératrice d'une mise entre parenthèse (figure du cocon) : une forme « appréhensive » de rapport à la conduite : « *Je suis très concentré sur la conduite parce que je n'ai pas très confiance dans les autres. Je regarde surtout la route. On met de la musique et on ne se sent plus dans une voiture. Il faut qu'on se sente comme dans un fauteuil chez soi. Le sentiment de sécurité, c'est le silence qui le crée.* » (inter 6, Paris). C'est le cas de la voiture qui sert à anéantir toute sensation de mouvement, dans la mesure où elle *fait ne pas savoir* que l'on avance, que l'on change d'espace, que l'on traverse l'inconnu. La voiture sert ainsi à la conservation de l'identité et le rapport à l'altérité que suggère cette façon de percevoir la conduite est la peur. La stratégie engagée pour y faire face est la négation de l'Autre. Dans ce rapport à la voiture, le conducteur ne ressent pas le mouvement car tous les signes sensoriels du mouvement sont occultés par la voiture ; c'est celle-ci qui en fin de comptes assume la conduite et le « conducteur » se laisse transporter. Grâce à la vitesse, la voiture construit alors une

impression de stabilité (sensation de suspension) qui a une aspectualité durative –inutile de dire que l'existence de ce type de rapport justifie à lui tout seul la mise en place des radars pour le contrôle des dépassements de vitesse.

3) **La suspension « englobante »** : La voiture pour opérer un raccourci (figure de la machine du temps) : « *La voiture est un instrument pratique pour pouvoir faire des voyages. C'est-à-dire, pour pouvoir aller vite d'une façon confortable, pour me déplacer d'un point A à un point B* » (inter 127, Paris). Une forme « pragmatique » de rapport à la conduite. Dans cette forme de rapport à la conduite, le conducteur *utilise* la voiture pour réduire le trajet à son expression minimale. La phrase qui distingue typiquement cette forme de rapport est « *aller d'un point A à un point B* ». La conduite est valorisée dans son aspectualité terminative, en ce sens où l'importance du déplacement réside dans sa destination. Le paysage n'est pas une source d'intérêt et autrui est perçu comme un obstacle à dépasser. La voiture permet alors de mettre entre parenthèse *le temps* qui sépare l'origine et la destination et le rapport à l'altérité est *d'absorption*.

4) **La suspension « croisée »** : La voiture pour se transporter (figure du compagnon de voyage) : Une forme « physique » de rapport à la conduite. « *C'est une impression de rétrécissement ; la montagne qu'on voyait gigantesque, quand on commence à atteindre des vitesses importantes avec le snowboard, on a l'impression qu'elle se réduit. Et c'est la même chose au volant* » (inter 74, Lyon). Cette figure de suspension correspond à une inversion de régimes spatiotemporels : il y a une accélération dans le régime du temps « physique » en même temps qu'un ralentissement dans le régime du temps « perçu ». La conduite met en valeur la rencontre de l'Autre. Chaque trajet avec la voiture est l'occasion d'une transformation, d'une part parce que les sensations de conduite sont associées à celles de la glisse et elles « inversent le sens du monde », d'autre part parce que l'expérience d'autrui s'achève par l'intégration avec lui. Les conducteurs qui s'y adonnent sont des sujets à la recherche de la nouveauté et de leur propre transformation. Quant à l'aspectualité de ce rapport, elle est durative avec une dominante itérative : la valeur de la conduite résidant dans l'action en elle-même, sa répétition est génératrice de sens, qui se construit par accumulation dans la recherche de « la beauté du geste ». Le changement de régime temporel correspond à la transformation de la dimension spatiale, notamment dans la perception des frontières de soi. La récurrence de figures enfantines, ainsi que la façon

de percevoir l'habitacle de la voiture plus le redimensionnement de soi suggèrent dans certains cas l'incidence d'une sorte de « fantasme du retour à l'utérus »<sup>1</sup>.

Les modes **pragmatique** et **hédoniste** de rapport à la conduite partagent le fait que la valeur de l'objet est pour eux « matérielle » ou directe, et leur investissement sensoriel présente une dominante visuelle, alors que le point de contact entre la forme **appréhensive** et la forme **physique** est que le processus de figuration décrit est le résultat d'une opération sensorielle à dominante auditive et tactile et que la valeur de l'objet est « symbolique » ou indirecte. En outre, l'expérience de l'objet provoque une déformation de la « réalité physique » du mouvement, et donc de l'espace affecté par le temps : dans le cas du rapport « appréhensif », c'est l'arrêt du temps (de son mouvement ou de ses effets) ; pour la forme de rapport physique, c'est l'inversion de la réalité du plan espace-temps.

Si tout le monde a l'habitude de dire, presque par réflexe, « *Oui, j'aime bien conduire* » et qu'une écrasante majorité des Français estime conduire mieux que la moyenne, les formes pragmatique et appréhensive de conduite témoignent d'un rapport mitigé voire *disphorique* à celle-ci et d'un intérêt limité des conducteurs pour l'automobile en tant qu'objet. Ils ne donnent pas beaucoup d'importance ni à la famille automobile ni à la marque, mais plutôt au rapport qualité-prix et au confort.

A l'opposé, le rapport *hédoniste* et le rapport *physique* accordent une grande importance à la voiture, bien que leur intérêt porte sur des aspects différents : les premiers confèrent plus d'importance à l'apparence et aux aspects « méta-objectaux » de la voiture qu'à son fonctionnement et, souvent, ils n'exploitent pas nécessairement toutes ses capacités. « *Le premier critère a été son look. Ensuite, l'impression de puissance qu'elle pouvait avoir : j'ai pris celle qui était marquée comme la plus puissante, d'après les magazines spécialisés. Troisièmement, le niveau des finitions* ». (*inter 129*, Bordeaux)

Le rapport physique à la conduite implique de concevoir la voiture de l'intérieur vers l'extérieur, en priorisant ses prestations et ses performances. Si les conducteurs sont dans les deux cas attentifs aux commentaires des professionnels et sensibles aux valeurs de marque, le rapport hédoniste à la conduite s'intéresse au pouvoir de *représentation* (donc, du paraître) de celle-ci alors que la forme physique se focalise sur la légitimité et le *savoir-faire* du constructeur (donc, de l'être).

---

<sup>1</sup> DARRAULT Ivan, juin 2004, « Sémiotique et psychanalyse : vers un modèle des comportements et des discours adolescents » *Topicos del seminario* n° 11, Puebla : BUAP.



Dans un autre registre, il existe un rapport très fort entre la forme **hédoniste** et la forme **appréhensive** de la conduite : c'est leur rapport à l'altérité, qui est de méfiance et de rejet. La quête identitaire est, dans les deux cas, de maintien de l'identité. Outre un réflexe sécuritaire partagé – mis en évidence pour l'importance donnée aux systèmes de sécurité passive –, les « conducteurs » développant cette forme de rapport à la conduite sont pris en charge par leur automobile. La valeur de confort est ici interprétée comme synonyme de tâches à ne plus faire. Le véritable *agent* de l'action est ici la voiture, alors que le conducteur est en position de *cible* de l'action : « *Si je discute, que je ne fais pas attention et que j'arrive trop vite dans un rond-point, la voiture prend le contrôle, c'est elle qui rattrape le virage. Donc, c'est un système que j'enclenche instinctivement* ». (inter 6, Paris)

A l'inverse, la forme **pragmatique** et la forme **physique** se caractérisent par leur forte agentivité. Qu'elle soit euphorique (comme dans le rapport physique) ou pas exactement (dans le rapport pragmatique), la conduite sollicite le conducteur intensément à un niveau sensoriel et ceux-ci l'assument ainsi. Ils ont décidé de prendre l'altérité « en main », les uns en *l'absorbant* et les autres en *s'intégrant* à sa dynamique : « *Il faut que je bouge avec la voiture, enfin... il faut qu'on bouge ensemble, mais c'est quand même moi qui dirige* » (inter 106, Bordeaux).

Si la quête est de transformation aussi bien dans le rapport physique que dans le rapport pragmatique à l'objet, la dimension « éthique » les sépare néanmoins : la forme de rapport physique nie la morale convenue, la « logique naturelle », matérielle et socialement construite, qui voudrait que la voiture soit un moyen de transport. Les conducteurs qui développent ce rapport à la conduite sont tellement aux antipodes de toute logique fonctionnaliste, que leur discours rend parfois compte d'une sorte de « logique de l'absurde ».

Cette forme de rapport présente une logique de la « conduite pour la conduite » comme on dirait « l'art pour l'art » : « *C'était très fort. Je me suis mis à faire des kilomètres puis je m'arrêtais et je regardais longuement l'intérieur encore puis je repartais...* » (inter 106, Bordeaux).

Il y a négation de tout aspect utile de l'action, et revendication de l'éthique propre, sensible et passionnelle, qui part de l'adaptation de l'identité en vue de l'affirmation de soi. Seul le rapport physique à la conduite rend compte d'une esthésie. Nous voilà donc face à une *forme de vie*. L'hypothèse fondamentale de ce concept est que la valeur est générée dans les

*esthésies* et que c'est à partir d'elles qu'elle demeure féconde<sup>1</sup>. Cette esthésie tient, telle que nous l'entendons d'après nos observations, à une forme de rapport particulier entre le sujet et l'objet qui nécessite, de la part du conducteur, un « *vouloir et pouvoir* » avoir les *sens ouverts*, ce que l'expérience esthétique de l'objet suppose<sup>2</sup>.

Sur un schéma tensif, les récits concernant la suspension de la transformation s'inscrivent dans un parcours d'atténuation de l'état, intense et dysphorique, que représente pour ces conducteurs la rencontre avec l'altérité. En revanche, dans la forme de rapport *physique* à la conduite, les sujets de l'action sont à la recherche de sensations et s'inscrivent contre l'ennui, c'est pourquoi leur parcours, d'intensification, est aussi intense mais euphorique. Le centre de référence se situe là où l'intensité est majeure, mais aussi là où l'agentivité est la plus forte, puisque le déni de la morale collective est le résultat d'une praxis énonciative. Toute stabilité de la valeur est apparente, bien entendu, car elle ne tient qu'à l'observation de l'interaction dans le cadre d'un texte.

### 3. La valeur dynamique, logique de l'interaction

Si la zone des valeurs ludiques et esthétiques est la seule à correspondre à une forme de vie dans le cas de la conduite automobile, c'est que ses mécanismes de figuration impliquent le corps propre « *au plus près* », comme le disait Floch<sup>3</sup>. Cette figure de suspension opère, en effet, une déformation de ce que Fontanille appelle le *Soi enveloppe*<sup>4</sup>: lors du « transport », la frontière qui sépare le propre de l'étranger s'étend pour contenir aussi le corps de l'automobile.

Les objets figurés recensés sont transversaux aux familles automobiles du marché. *C'est-à-dire que, qu'il s'agisse de 4x4, citadine, monospace ou coupé, les « jeux du langage », sont les mêmes*, comme les termes d'un sociolecte de la pratique que tous les conducteurs partagent. A quoi obéit donc la classification automobile marchande si ce n'est pas à l'expérience ? A une logique qui n'est pas moins fondée sur la valeur attribuée à l'objet, mais délimitée par un cadre pratique différent : celui de *l'acquisition*, le discours commercial,

---

<sup>1</sup> GREIMAS Algirdas Julien, FONTANILLE Jacques, 1993, « Le beau geste », *RSSI VXIII, Recherches Sémiotiques*, vol.3, Canada, pp.21-35 (pp. 25-26) ; FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude, 1998, « Forme de vie », *Tension et signification*, Sprimont (Belgique) : Mardaga, coll. philosophie et langage, pp 51-68 ; FONTANILLE Jacques, 1996, « Interstices et résistance dans *Feuillets d'Hypnos*: une forme de vie chez René Char », *Des figures du discours aux formes de vie: à propos de René Char*, (de PERSEGOL Serge, FONTANILLE Jacques), Limoges : PULIM, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, N°44-45 ; etc.

<sup>2</sup> GREIMAS Algirdas Julien, 1987, *De l'imperfection*, Périgueux : Pierre Fanlac, p.99.

<sup>3</sup> FLOCH Jean-Marie, 1995, « Le couteau du bricoleur, l'intelligence au bout de l'opinel », *Identités visuelles*, Paris : PUF, pp. 81-213.

<sup>4</sup> FONTANILLE Jacques, 2004, *Séma et soma*, Paris : Maisonneuve-Larose.

la forme de l'échange (et donc du lien social), alors que la pratique de la conduite relève de l'interaction et donc de la distinction et à l'affirmation de l'individualité du sujet.

La fonctionnalité de l'automobile et sa perception, l'interprétation qu'en font nos interviewés l'indique, ne sont ni uniformes ni figés. Dans la perspective de l'expérience sensible de l'objet, ces positions sont relatives, comme le démontre l'existence d'aspects communs entre les rapports, la présence de positions intermédiaires et les transformations de la sensibilité qu'on a recensés, au niveau du langage et aussi des étapes de vie. Force est donc de constater que la valeur d'usage de l'objet *n'est pas stable* puisqu'elle est modifiée au fur et à mesure des interactions avec l'objet, de l'acceptation ou non des valeurs collectives et de l'évolution de la sensibilité du conducteur, voire de la traversée des différents âges de la vie. La valeur de l'objet est le résultat d'un parcours d'appropriation par l'interprétation de sa configuration, et sa mise en rapport avec un système d'us sociaux.

Dans tous les cas, c'est de la perception de la voiture comme un corps ou comme un espace que partent les parcours d'appropriation que nous avons répertoriés. Nous pouvons de ce fait déduire que l'ordre qui gouverne la construction de la valeur de l'automobile chez le conducteur est donc l'ordre gestuo-sensoriel. Il y aura ensuite des logiques de passage d'une forme de rapport à l'autre obéissant à la dynamique propre de la *forme de vie*.

Les « valeurs pratiques » du carré de Floch correspondent à deux positions par rapport à *l'éthique collective* de l'objet : chaque usage d'un objet a une dimension pratique minimale, conventionnelle, qui permet sa reconnaissance au sein d'une communauté culturelle. Cette forme de valeur est, de ce fait, le résultat de la stabilisation de l'objet *dans* la culture et son sens est construit collectivement. En contrepartie, les valeurs « non pratiques » –que Floch appelait dernièrement valeurs « esthétiques », plutôt que « ludiques », pour signifier l'investissement sensible de la gestualité dans la construction de la valeur– sont *par nature instables*. Il faudrait voir alors les positions du carré de valeurs de la consommation comme quatre moments différents de la construction de la valeur, séparés par des changements de niveau de pertinence, et les distances entre elles de plus en plus minces, comme dans une spirale conique dont la zone des valeurs “ pratiques ” serait antérieure, plus stable et relevant de l'intelligible. Et dont la zone des valeurs “ *non pratiques* ” serait postérieure, instable, sous contrôle du sensible et constituant le noyau générateur de la valeur à un niveau individuel si l'on suit une optique ascendante.

#### 4. Résonance des formes

Comme il se dégage de cette conception de la valeur, la construction de celle-ci présente une composante historique indéniable. Dans un sens collectif, cette « historicité » correspond à la tradition d'une pratique sociale, et dans un sens individuel, au répertoire des interactions d'un sujet donné avec l'objet. Il s'agit des deux extrêmes de l'expérience dite « progressive » par Merleau-Ponty dans *L'expérience d'autrui*<sup>1</sup>: expérience *sensible* et ponctuelle de l'Autre débouchant sur l'affirmation d'un *Soi* recomposé modalement, mais aussi, expérience *construite* et globale qui rattache le sujet au groupe social et que l'on connaît comme *apprentissage*.

Voilà donc trois enseignements principaux tirés de l'interprétation de la valeur modale de l'automobile telle qu'observée dans les récits de la conduite automobile :

- 1- La prééminence de l'ordre sensoriel dans la dynamique de construction de la valeur de l'objet /automobile/, qui sera pour la suite la « forme résonnante » du parcours d'appropriation.
- 2- L'inscription de l'expérience de l'objet *voiture*, telle qu'elle se manifeste dans les récits de conduite, dans l'histoire d'une pratique individuelle et collective. Pour suivre l'image du cadrage, l'interaction représente un *close up* sur la valeur et la possession, un *plan général*. (La formation de la composante taxique de l'objet selon les niveaux de pertinence de son ancrage culturel).
- 3- La modulation de la valeur au rythme de l'expérience et le besoin conséquent de choisir le niveau de pertinence correspondant à l'expérience dont il s'agit : personnelle ou collective, sensible ou intelligible...

Or si la sensibilité du sujet est modifiée au fur et à mesure de ses interactions avec l'objet, nous ne pouvons pas ignorer que le rôle d'une certaine sensibilité « de base » détermine l'orientation de cette valeur individuelle. C'est le cas de la dominance plutôt visuelle ou plutôt *tactile et auditive* : quelle est l'explication de cette « inclinaison sensorielle » ? Pour nous, c'est ici que l'on touche aux limites de l'interprétation – et ceci était le sens que Wittgenstein avait donné à la notion de *forme de vie*<sup>2</sup>. Cependant, l'idée de limite ne signifie pas clôture du sens, bien au contraire. A titre d'hypothèse, nous reviendrons sur l'idée, très répandue chez les psychologues, que les personnes sont plutôt *tactiles* (*ce qui*

---

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, 1988, « L'expérience de l'autre », *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé des cours 1949-1952*, Paris : Cynara, pp.539-570.

<sup>2</sup> WITTGENSTEIN Ludwig, 1964, *Tractatus logico-philosophicus suivi d'investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, 378 p.

*comprend l'auditif, curieusement*) ou plutôt *visuelles*. Supposons alors que le visuel s'oppose au *tactile-et-auditif*. Des études récentes sur une forme particulière d'aphasie esquissent en effet la possibilité que le décryptage du visuel et du tactile–auditif opère *par alternance* dans une et même zone du cortex cérébral, appelée *gyrus angulaire*. Cette zone serait aussi responsable du décryptage des métaphores. Elle serait somme toute une sorte *d'opérateur sémiotique*. La discussion des liens entre sémiose, cognition et perception est, plus que jamais, ouverte.

Et l'objet dans tout cela ? Car s'il est vraisemblable que la valeur de l'objet se forme autour de la gestualité et des synesthésies –d'abord par la reconnaissance topologique et configurative des corps, ensuite par l'investissement sensible, puis par l'assomption de l'expérience...–, il n'est pas moins vrai que certains objets nous « façonnent », tandis que d'autres nous laissent impassibles. Dans notre corpus, par exemple, les conducteurs de Golf adoptent une attitude sportive ou changent de voiture. Une deuxième piste de travail consiste donc à supposer que quelque chose dans la configuration morphosensible des objets correspond aux « inclinaisons sensorielles » du sujet. Pour revenir à notre corpus, les sujets « tactiles » (ostensiblement placés sur l'axe des subcontraires) sont particulièrement sensibles à la suspension et à la transmission de la voiture. Les conducteurs au rapport physique à la conduite trouvent leurs marques *sensibles* dans les suspensions rigides et les boîtes de vitesses à rapports courts et précis, comme celles de VW en général et de la Golf tout particulièrement. Pour les conducteurs au rapport appréhensif à la conduite, c'est tout le contraire.

Les voitures auxquelles on reconnaît un caractère « sportif » –et ceci sera notre troisième piste d'ouverture– mettent le *mouvement au plus près* en valeur. Ce concept repris par Floch à Leroi-Gourhan, fait référence à une gestuelle précise et biaisée équivalente selon nous à celle de la *glisse*, telle qu'elle est décrite par nos interviewés amateurs de sports extrêmes. Notre tâche sera alors de nous intéresser aux différents aspects de la « friction » lors du mouvement et à ses correspondances sensibles. Dans le cas de l'automobile, par exemple, si la vitesse de croisière est associée à la glisse, la vitesse de démarrage produit une forme de friction, d'une aspectualisation différente mais d'une tonicité équivalente. Pour prolonger le fil de cette idée, on pourrait poser l'hypothèse que la valeur de l'objet est fonction de son adéquation à l'orientation sensible et à la mobilité du corps du sujet qui en fait (et interprète) l'expérience ; sujet qui à son tour se place dans une optique de distinction ou d'appartenance. Ceci expliquerait sémiotiquement le succès des objets « mobiles » comme les sacs à main, les téléphones cellulaires et les voitures puisque, par leur système semi-symbolique, ce type

d'objets nous permet d'afficher une identité « publique » sur leur surface extérieure et contenir une identité « intime » dans leur surface « intérieure » –qu'il s'agisse d'une interface, d'une poche, ou d'un habitacle. Mais, surtout, ils seraient très valorisés parce qu'ils suivent le mouvement de notre corps *au plus près*: ils correspondent à la sensorimotricité du corps propre en le prolongeant *lors de son mouvement*–, ce qui leur octroie une importance plus grande d'autres types d'objets. Voilà des voies nouvelles pour l'interprétation de l'expérience dans le cadre d'une sémiotique générale des cultures:

- Sur le plan individuel, l'alternance sensorielle et ses liens avec la configuration morpho-sensible de l'objet.
- Sur le plan collectif, l'articulation des niveaux de pertinence pour la déclinaison de typologies d'objet qui rendent compte de l'identité culturelle de l'objet.

# Représentation et interprétation enfantine des discours

## L'exemple du conte

Laetitia PEIFER

### Introduction

Nous abordons ici la réception des contes par des enfants de quatre ans. Notre intérêt se porte essentiellement sur le point de vue du récepteur et sur les possibilités d'y avoir accès en suscitant son métadiscours, défini ici comme discours sur un discours-source que serait le conte. Le fait d'utiliser le terme de « métadiscours » nous permet d'évoquer la dimension dialogique et dynamique de l'acte de réception.

Notre démarche, qui part de l'expérience pour théoriser, vise à saisir ce que serait l'interprétation enfantine en évitant de tomber dans l'adultocentrisme ou dans le pédocentrisme. Nous admettons d'emblée l'existence d'une « nature enfantine » s'exerçant dans le social.

Nos recherches nous ont permis de mettre à jour le fait que l'enfant fait intervenir ce que nous appelons le « vécu » pour saisir le « narré ». Certains auteurs parlent de *narré* dans une perspective narrative. Michel Fayol<sup>1</sup> le définit comme une représentation d'événements et états et de leurs enchaînements, et pour reprendre l'idée de Tzvetan Todorov<sup>2</sup>, le narré serait une « abstraction », une construction du locuteur élaborant, à partir de faits, réels ou imaginaires, une représentation teintée de subjectivité. Le narré serait donc l'histoire racontée. Le terme général de « vécu » recouvre à la fois l'expérience physique et psychique effective, le vécu « expérientiel », mais aussi autre chose qui se situerait à mi-chemin entre le narré et le vécu et que l'on pourrait appeler pour l'instant le « vécu intertextuel », par exemple des histoires racontées ou vues à la télévision. Or l'enfant ne semble pas faire la distinction entre ces deux dimensions du vécu. Nous posons alors les concepts, certes à renommer, de « vécu expérientiel » comme ce que l'on vit effectivement, et de « vécu intertextuel » comme ce que l'on vit dans ses représentations. Nous verrons de quelle manière l'enfant se sert de ce qu'il sait pour construire du sens et élaborer une interprétation.

Nous allons présenter notre démarche de recueil et d'analyse des discours d'enfants de 4 ans à propos de contes.

---

<sup>1</sup> FAYOL Michel, 1985, *Le récit et sa construction*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.

<sup>2</sup> TODOROV Tzvetan, 1975, « La lecture comme construction », *Poétique*, 24, Paris : Seuil.

Nous présenterons dans un premier temps la conception de l'enfant et la conception du conte auxquelles nous nous référons et la démarche que nous avons suivie, puis le premier protocole expérimental que nous avons réalisé, l'entretien, et le second, la reformulation. Enfin, nous exposerons quelques réflexions sur les limites de notre démarche et sur ce qu'elle nous a appris.

## 1) Objets et méthodes

D) En premier lieu, la spécificité du récepteur auquel nous nous intéressons se doit d'être caractérisée. Ainsi, nous nous appuyons sur la conception médiationniste de Jean-Claude Quentel<sup>1</sup> selon laquelle l'enfant serait une personne par procuration incapable de faire du lien social et de s'inscrire dans une histoire. Nous partons du principe que l'enfant ne relativise pas son rapport avec autrui et avec le monde, ce qui l'empêche d'accéder au récit tout en lui permettant parallèlement de saisir le merveilleux.

Nous avons réalisé des protocoles relatifs au récit défini ici comme une récapitulation socialement organisée de l'événement constituant un tout cohérent avec une évolution dans le temps et des relations de causalité entre les faits. Ces protocoles nous ont permis de mettre en évidence l'incapacité de l'enfant à se représenter le récit, et donc à en produire, relativement aux quatre principes définis par Quentel auxquels il n'a pas accédé : le principe d'origination devrait lui permettre de prendre de la distance par rapport au narré, les principes de relativisation et de frontière devraient lui permettre de reconnaître de la différence (entre deux époques ou deux histoires par exemple), le principe d'histoire devrait lui permettre de récapituler le temps comme cyclique et évolutif à la fois. Nous présentons par exemple des images aux enfants et leur demandons de les mettre dans l'ordre de leur choix pour raconter une histoire. Dans l'exemple 1, la production de l'enfant est essentiellement descriptive, les événements sont juxtaposés, dans l'exemple 2, l'enfant met une parenthèse dans l'histoire pour inclure un élément vu à la télévision.

Nous avons réalisé des protocoles relatifs au merveilleux qui nous ont permis de mettre en évidence la prédisposition naturelle de l'enfant à se représenter le merveilleux. Aussi, l'enfant ne semble pas faire la distinction entre le phénomène et ce qui le cause, manifestation du métamorphisme qui le caractérise. Le « métamorphisme » défini par Henri Wallon<sup>2</sup> est « l'acceptation des successions les plus hétérogènes comme pouvant être les aspects d'une seule

---

<sup>1</sup> QUENTEL Jean-Claude, 1997, *L'enfant, problèmes de genèse et d'histoire*, Bruxelles : De Boeck Université.

<sup>2</sup> WALLON Henri, 1941, (rééd. 1968), *L'évolution psychologique de l'enfant*, Paris : Armand Colin.



et même chose ». Nous demandons, par exemple, aux enfants comment on fait la barbe à papa, pourquoi les feuilles des arbres sont vertes, ce qu'est une sorcière... Leurs réponses (exemples 3 et 4) sont assez surprenantes et font intervenir une fois encore des éléments du vécu pour expliquer de manière radicale des phénomènes complexes.

**II)** Le type de conte auquel nous nous intéressons peut être défini comme un objet textuel actualisant à la fois le récit fictionnel et le merveilleux dans le sens où d'une part il est construit autour d'une trame narrative installant le contexte de l'histoire et évoluant selon une chronologie et des relations de causalité socialement admises, et d'autre part il suppose l'existence d'entités ou de phénomènes irréels qui agissent dans le quotidien dans le but d'améliorer ou de dégrader la situation du héros. Ainsi, le conte est un objet fictionnel construit par le récit dans le merveilleux.

**III)** Dans notre démarche d'analyse de la réception du conte chez l'enfant, nous réalisons une expérimentation qui doit nous permettre d'accéder à la compréhension par la production verbale suscitée.

Les enfants interrogés ne sachant ni lire ni écrire, le conte leur est exclusivement transmis oralement. Or ce paramètre nous paraît jouer un rôle essentiel dans la réception, nous varions donc aussi le mode de transmission du conte, lu et raconté.

Nous ne prétendons pas mener une analyse exhaustive de toutes les manifestations de la réception, ni des modes de transmission, ni même des types de contes, cependant nous avons pris un soin particulier dans l'élaboration de ces protocoles afin de ne pas mener deux analyses pareillement caractérisées.

Contrainte par le temps dont nous disposons, nous nous sommes limitée à trois types d'analyses : un entretien expérimentateur-enfant, une reformulation enfant-enfant, une mise en scène des enfants. Nous présenterons les deux premières analyses dans cet exposé.

Enfin, dernière précision, quand nous nous adressons aux enfants, nous utilisons un vocabulaire et une syntaxe simplifiés afin qu'ils n'aient pas d'effort à fournir pour comprendre nos questions ou nos consignes.

## **2) L'entretien avec l'enfant**

**D)** Le premier protocole que nous réalisons est l'entretien avec l'enfant à propos d'un conte raconté intitulé *L'Oie d'Or*, adaptation du conte traditionnel de Grimm.

L'entretien permet d'explorer la compréhension tout en conservant une certaine liberté pour approfondir certains points. Il évite aussi toute formalisation qui risquerait de freiner la spontanéité de l'enfant. Le conte est raconté car l'oralité, accompagnée de gestes et de variations intonatives, tient une place privilégiée pour des enfants ne sachant ni lire, ni écrire.

**II) *L'Oie d'Or***, adaptation du conte traditionnel de Grimm, présente une structure narrative évoluant selon deux séquences principales.

Nous présentons dans le tableau suivant la structure simplifiée du conte selon les critères définis par Propp<sup>1</sup>. La première séquence développe la première tâche accomplie par le héros et son acquisition d'un objet magique. Nigaudon, après l'échec de ses deux frères, réussit l'épreuve proposée par le vieux monsieur, il partage son repas avec lui. Le vieux monsieur lui indique alors où trouver un trésor, une oie avec des plumes en or. La seconde séquence développe les péripéties qui vont mener le héros à l'objet de sa quête. Nigaudon chemine avec son oie à travers les villes et les campagnes, mais des gens mal intentionnés tentent de la lui dérober, le phénomène magique apparaît : l'oie colle tout. Nigaudon arrive, avec son oie à laquelle est accrochée une brochette de personnages variés, dans un château où il doit faire rire une princesse pour l'épouser.

<b>Situation initiale</b>	Présentation	Mise en place du contexte : un couple de paysan avec trois fils, dont l'un, le plus jeune, est qualifié de sot par les autres membres de la famille
<b>Séquence 1</b>	Péripétie 1	Départ du premier frère Échec à l'épreuve (partager son repas) Méfait
	Péripétie 2	Départ du deuxième frère Echec à l'épreuve Méfait
	Péripétie 3	Départ du troisième frère : Nigaudon, le héros Réussite à l'épreuve Don et action magique : entrée en scène du merveilleux
<b>Séquence 2</b>	Péripétie 1	Arrivée du héros sur le lieu 1 : auberge Complication : entrée en scène d'un agresseur Dessein de l'agresseur : mutilation de l'auxiliaire magique Méfait : tentative de vol Echec et punition : l'agresseur est collé à l'auxiliaire magique Même transformation avec un autre personnage Même transformation avec un troisième Personnage
	Péripétie 2	Arrivée sur le lieu 2 : église Complication : action magique sur un quatrième personnage Même transformation avec un cinquième personnage
	Péripétie 3	Arrivée sur le lieu 3 : campagne Complication : action magique sur un sixième personnage Même transformation avec un septième personnage

<sup>1</sup> PROPP Vladimir, 1965, *Morphologie des contes*, Paris : Seuil.

<b>Situation finale</b>	Résolution	Arrivée du héros sur le lieu recherché : château Annonce d'une tâche difficile dont l'accomplissement pourrait satisfaire la quête du héros Réussite à l'épreuve L'objet de la quête est atteint.
	Fin	L'auxiliaire magique a rempli sa fonction : rupture de l'ensorcellement Mariage et montée sur le trône du héros

Afin de faire émerger par l'entretien ce que l'enfant saisit de ce conte, nous avons élaboré un dispositif expérimental comprenant sept items.

1<sup>er</sup> item : « De quoi ça parle ? »

2<sup>e</sup> item : « C'est quoi une oie ? »

3<sup>e</sup> item : « Pourquoi le vieux monsieur donne une oie au garçon ? »

4<sup>e</sup> item : « Pourquoi Nigaudon part de chez lui ? »

5<sup>e</sup> item : « Pourquoi Nigaudon veut faire rigoler la princesse ? »

6<sup>e</sup> item : « Pourquoi tout le monde veut toucher l'oie ? »

7<sup>e</sup> item : « C'est quoi ton moment préféré ? », « Tu voudrais être quel personnage ? »

Dans certains cas, nous jugeons intéressant de procéder à des « explorations ». Nous suspendons alors le cours normal de l'entretien pour interroger l'enfant sur un point précis.

**III)** Nous nous appuyons sur les discours de quatre enfants : Noémie, Clément, François-David et Kévin, ce dernier répondant à nos questions après deux écoutes du conte.

1) Nous obtenons trois types de réponses au premier item : l'énumération des personnages à la suite de laquelle nous procédons à une exploration, la restitution du début de l'histoire et le résumé du conte.

L'énumération des personnages de Noémie (exemple 5) répond en fait à la question « De qui ça parle ? », nous pouvons supposer qu'entre tous les éléments qui constituent un conte, ce que les enfants se représentent en premier, et le plus aisément, ce sont les personnages et leurs interactions.

La restitution du début se fait généralement dans la hâte de vouloir répondre vite, mais en détaillant autant le début, l'enfant finit par perdre de vue la fin de l'histoire (exemple 6). Quoiqu'il en soit en explicitant ce qu'il sait du début de l'histoire, l'enfant inclut des détails qui témoignent du fait qu'il a une compréhension parcellaire du conte, et non pas globale.

Le résumé que François-David tente de faire du conte confirme cette constatation (exemple 7). Bien qu'il s'agisse d'une espèce de reformulation de la globalité du conte, il n'en reste pas moins que les caractéristiques du résumé attestent d'une fragmentation des

événements relatés par l'enfant. Le conte est ici résumé comme une succession de moments sans lien de causalité et sans objectif final.

2) L'item n°2 permet de mettre en évidence la manière dont l'enfant se représente un élément particulier, qui existe bel et bien, relevant donc du vécu, mais qui est placé ici au centre du mécanisme merveilleux, relevant donc aussi du narré.

Seule Noémie (exemple 8) donne la bonne acception du terme, à savoir l'animal. Noémie dit qu'« *une oie, ça va dans l'eau* ». Elle en a déjà vue à la ferme et inclut dans sa réponse un peu de son vécu.

Les autres enfants confondent l'oie et la noix. Certains pensent que c'est d'une noix qu'il s'agit dans l'histoire. Cette confusion témoigne de la pensée mythique à laquelle l'enfant peut se soumettre quand il se trouve confronté à l'inconnu. Dans la pensée mythique, l'objet est hypostasié et devient conforme au mot. Ainsi, si la noix est plus familière à l'enfant que l'oie, il peut construire une représentation de l'histoire, et donc de cet élément, déformée par cette tendance à comprendre en premier ce qu'il connaît déjà.

Le fait aussi que la suite « *une oie d'or* » soit réitérée à maintes reprises au fil de l'histoire peut prêter à confusion. Il peut très bien confondre les deux signifiés par fausse coupe. Par ailleurs, les attributs de l'auxiliaire magique, ailes, pattes, plumes en or, ne semblent pas contrarier ces enfants qui ont recours à la pensée mythique.

François-David (exemple 9) définit l'oie ainsi : « *une oie c'est quand elle a des ailes, et après elle a des pattes, et après elle a ... une oie c'est d'or* ». Jusqu'ici rien ne laisse penser qu'il confond l'oie et la noix, mais quand nous lui demandons s'il en a déjà vue, nous apprenons avec surprise que « *moi j'ai vu une oie de écureuil, un écureuil avec une noix collée sur ses fesses* ». Il assimile la noix à l'auxiliaire magique.

Kévin (exemple 10) distingue l'oie et la noix « *y en a deux genres : une à manger, pis une qui va dans l'eau* ». Il précise « *y a une noix pis une oie* » mais ne sait pas de laquelle il s'agit dans l'histoire.

3) L'item n°3 porte sur la représentation que l'enfant se fait du don, mais aussi des liens de causalité entre les actions des personnages.

Pour nous aider à situer les raisons invoquées par les enfants par rapport au don, nous établissons ce tableau.

CAUSALITE						
Cela		entraîne			cela	
<b>Donateur</b>	Mise à l'épreuve			<b>DON</b>		Pouvoir de l'objet trouvé
<b>Héros</b>		Preuve de gentillesse	Partage de nourriture		Action pour acquérir le don : couper l'arbre	Acquisition d'un objet magique
<b>Enfant invoquant cette raison</b>		Clément	Kévin		François-David	Noémie

Les réponses de Noémie (exemple 11) et de François-David attestent d'une confusion de la cause avec la conséquence. Clément et Kévin (exemple 12) saisissent plus ou moins précisément la cause entraînant le don.

4) L'item n°4 vise à montrer ce que l'enfant comprend dans la quête du héros, qui avec son auxiliaire magique, va parcourir le monde à la recherche du bonheur. Dans la version racontée par l'institutrice, il n'est pas fait mention de la quête de fortune et de bonheur proprement dite. Nous ne pouvons donc pas attendre des enfants qu'ils en parlent explicitement.

Selon l'ordre des questions, les enfants traitent du départ de Nigaudon soit pour aller couper du bois, Noémie (exemple 13) explique que Nigaudon en avait « *marre* » de ses parents car ils « *l'ont trop agacé* », soit pour parcourir le monde, Kévin dit qu'il part « *parce que il veut aller se promener* ».

5) Dans l'item n°5 qui vise à montrer ce que l'enfant saisit de la mise à l'épreuve, de l'éventualité d'une récompense, ils comprennent tous que si Nigaudon parvient à faire rigoler la princesse il pourra se marier avec elle. Nous demandons aux enfants de réfléchir en amont, à savoir pourquoi la princesse rigole. Seule Noémie (exemple 14) a compris qu'elle rigole à cause des gens accrochés à l'oie, elle semble saisir l'ironie d'une telle situation.

6) L'item n°6 porte sur la distinction des raisons qui poussent les gens à toucher l'oie. L'enfant saisit-il cet acte comme un méfait vis-à-vis de l'oie ou comme une aide apportée à ceux qui y sont collés ?

Nous notons trois types de réponses : pour décoller les gens, pour voler une plume, car l'oie est méchante. Noémie, François-David (exemple 15) et Kévin (exemple 16) distinguent les deux types de personnes qui veulent toucher l'oie bien que la distinction ne soit pas explicitée clairement. Clément ne cite qu'une seule raison : arracher les plumes de l'oie.

Il nous apparaît ici, et à la suite des items précédents, que l'enfant ne cherche à établir des liens qu'entre les faits contigus. Il ne les considère pas dans leur ensemble.

7) L'item n°7 fait appel à une évaluation personnelle de l'enfant à propos de l'histoire. Il se trouve souvent dérouté et se réfère dans sa réponse à un moment merveilleux du conte ou à son vécu, comme François-David (exemple 17) qui raconte l'histoire de *Boucle d'Or et les Trois Ours*, manifestation de l'inclusion du vécu intertextuel dans son métadiscours.

### 3) La reformulation entre pairs

I) Le deuxième protocole que nous réalisons est la reformulation par des enfants à qui nous avons lu un conte à d'autres enfants qui ne le connaissent pas.

La reformulation est ici envisagée comme un phénomène énonciatif : l'enfant reprend, en le reformulant, le discours-source. Sa reformulation peut être caractérisée par une « hétérogénéité constitutive » pour reprendre l'expression de Jacqueline Authier-Revuz<sup>1</sup>, puisqu'elle se fonde sur le discours de l'autre. La reformulation a une fonction explicative dans le sens où elle réactualise en la déformant et en l'altérant la signification du discours-source pour aboutir à un discours-cible, reflet des contenus véhiculés et compris.

Nous lisons le conte en suivant les indications de changements de voix, de rythme et de ton proposées en marge dans l'ouvrage dont est extrait le conte. Nous fournissons aussi un support visuel : cinq dessins représentant chacun un moment important de l'histoire.

*Abracadabondébara*, conte moderne de Patrice Kes publié en 1991 dans le magazine pour enfants *Toboggan*, est un conte que les enfants ne connaissent pas, ce qui permet de donner à l'enfant-conteur une place d'initiateur dans sa reformulation à l'enfant-récepteur. Ce conte est relativement court et simple, il devrait donc leur être facilement accessible.

II) Ce conte présente une structure à deux voix. La structure du conte est détaillée dans le tableau suivant toujours d'après les critères de Propp. Dans la première partie du conte, ce sont les événements relatifs à la fée Eglantine qui sont relatés, dans la seconde partie, ce sont les événements relatifs à Jérôme, le lapin, qui sont relatés. Entre les deux, intervient un passage où une interaction se joue entre eux.

---

<sup>1</sup> AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris : Larousse, coll. Sciences du langage.

Dans <i>Abracadabondébara</i>	Pour Eglantine		Pour Jérôme	
Situation initiale		Mise en place du contexte spatio-temporel et présentation du personnage principal		
	Situation initiale	Départ d'Eglantine pour la forêt		
Complications	Complication 1	Les chasseurs éclaboussent Eglantine de boue		
	Complication 2	Rencontre d'un lapin dont les parents ont été tués par ces mêmes chasseurs	Situation initiale	Rencontre avec la fée qui l'emène chez elle
Evaluation  Action	Evaluation	Décision de se venger des chasseurs	Evaluation	Passivité de Jérôme pendant que la fée s'affaire
	Action	Préparation d'une potion magique pour aider le lapin	Don de pouvoirs magiques	Jérôme boit la potion et devient Superlapin : ses pouvoirs sont vérifiés immédiatement
	Résolution	Accomplissement de la magie : le lapin devient Superlapin		
Situation finale			Complication	Rencontre d'un petit lapin qui demande de l'aide car les chasseurs veulent tuer sa famille
			Action	Action magique : dire « Abracadabondébara » en pensant à un objet
			Résolution	Les chasseurs sont réduits et enfermés dans des fioles
Ouverture	Eglantine téléphone « Mais ça, c'est une autre histoire ... »			

Contrairement à certains contes dans lesquels le merveilleux se manifeste sous la forme d'un élément particulier s'insérant dans la quotidienneté, le merveilleux est inhérent dans *Abracadabondébara*. En effet, ce conte semble être pris tout entier dans le merveilleux comme le montre l'identité du premier personnage à entrer en scène, la fée Eglantine, l'humanisation du lapin Jérôme, les potions magiques, la transformation de Jérôme en Superlapin et ses pouvoirs et enfin la transformation des chasseurs. La société dans laquelle les personnages évoluent relève aussi du merveilleux car les lapins et les humains sont caractérisés de la même manière : ils parlent, se comprennent mutuellement et éprouvent des sentiments.

Cependant il semble exister une frontière sous-jacente entre le monde des personnages merveilleux, les fées et lapins qui parlent, et le monde des personnages réels, les chasseurs et les lapins considérés comme animaux.

Nous faisons une première lecture du conte soutenue par les illustrations aux cinq enfants-conteurs, puis leur demandons s'ils peuvent inventer une suite ou un autre titre du conte, et leur proposons de faire un dessin. Nous procédons ensuite, à la demande des enfants, à une seconde lecture, laquelle est animée par leurs interventions.

**III)** Nous nous appuyons sur les discours de trois enfants : Noémie (exemple 18), Julien (exemple 19) et Vanessa (exemple 20).

Les reformulations de Noémie et Julien sont précises, celle de Vanessa relevant plutôt du résumé. Nous constatons dans les trois cas une ellipse de la situation initiale qui pourrait témoigner du fait que l'enfant ne constitue pas une origine au conte. L'ouverture à la fin du conte est aussi omise, l'enfant ne clôt pas le conte, il ne saisisrait pas ses bornes.

Noémie raconte le conte en passant par chacune des séquences, sauf la quatrième, celle où Jérôme devient Superlapin. Elle tente maladroitement de suivre l'exemple de la version originale du conte en utilisant le passé simple, « *entenda* », « *boiva* », « *prena* ».

Julien raconte l'histoire avec plus ou moins de détails, en suivant l'ordre des séquences et en les citant toutes. Il est le seul à commencer par le « *Il était une fois ...* » typique, il tente aussi d'utiliser le passé simple. Cela lui permet d'exposer la situation et le genre de discours qu'il veut produire.

Vanessa raconte brièvement le conte en passant par chacune des séquences, sauf la quatrième. Elle utilise le présent dans sa reformulation et ne présente que les faits qui conduisent le fil de l'histoire, aucun détail n'est mentionné.

Relativement aux relations de causalité entre les événements, l'enfant passe d'un événement à l'autre, voire d'une séquence à l'autre, sans établir la moindre liaison.

La connexion, quand il y en a une, se fait essentiellement par des marqueurs temporels tels que « *et* », « *et après* », « *et pis* », « *et pis après* ». En fait, l'enfant ne semble pas se représenter le conte comme un tout, il a tendance à en extraire des points particuliers qui l'ont marqué. C'est pourquoi les relations qu'il établit entre les faits sont soit inexistantes, soit très précaires.

Il est intéressant de se pencher aussi sur la façon dont les enfants reformulent le merveilleux. Ils ne semblent pas du tout désorientés par l'omniprésence du merveilleux dans le conte. Ils nous donnent l'impression d'être véritablement enchantés par cette histoire, et



cela se ressent dans leurs reformulations où le merveilleux, contrairement au récit, est très bien intégré.

Puisque les enfants ont choisi de reformuler le conte en se servant des dessins que nous avons réalisés, il convient d'analyser la manière dont ils les insèrent au récit. Il est important de préciser que lors des deux lectures que nous faisons aux enfants, nous leur montrons les dessins sans interrompre la lecture. Nous n'accompagnons pas nos gestes de mots explicitant ce nous montrons.

Noémie utilise des déictiques pour relier ce qu'elle dit aux images qu'elle montre simultanément. Ainsi, après avoir raconté la première séquence et le début de la deuxième, elle fait une parenthèse « *Attends, j'avais te montrer avant : Eglantine, c'est elle Eglantine.* » Puis à la fin de la deuxième séquence, elle précise « *Voilà le petit lapin qui pleure.* »

Julien procède très méthodiquement. Il montre l'image, raconte la séquence correspondante, et termine en lançant un « *Ça y est !* » qui pourrait presque laisser penser qu'il considère chaque séquence individuellement. Il termine l'histoire en disant « *Voilà* » et clôture ainsi sa reformulation du conte, sa mission d'enfant-conteur.

Vanessa montre les images mais sans y faire allusion dans son discours.

#### **4) Place de la paire conceptuelle narré / vécu – Portée et limites du protocole**

**I)** Les deux dynamiques de « narré » et de « vécu » semblent interagir dans l'acte de réception du conte par l'enfant. Ces incursions du vécu dans le narré se manifestent sous trois formes :

- un mot connu est donné pour un objet inconnu.
- une parenthèse est mise dans le narré pour demander une aide à la construction du discours.
- un événement précédemment narré ou un événement précédemment vécu est donné en référence.

La confusion, qui semble s'installer entre narré et vécu dans l'esprit de l'enfant, au travers du dernier type d'incursion, témoigne de son incapacité à relativiser son rapport au monde, à capitaliser toutes les informations qui lui viennent de l'extérieur.

**II)** La réalisation de ces protocoles a soulevé bon nombre de questions dont celles-ci qui paraissent inévitables :

Pouvons-nous mener une étude cohérente des représentations et de l'interprétation par le biais de l'expression ? Il faut bien s'y efforcer car on ne connaît la réalité que par les mots et il persiste toujours une non-conformité des mots aux choses.

Dans quelle mesure le discours recueilli auprès des enfants est-il un métadiscours sur le conte proposé ? Dans la mesure où l'on considère le métadiscours comme un discours sur le discours et où l'on occulte les visées de correction ou d'auto-correction du propos.

L'enfant se représente-il ce qui devrait être objet d'interprétation comme un tout cohérent ? Il semble qu'il n'y parvienne que rarement et toujours difficilement. Cette réponse reste ouverte à discussion. Pourtant, il nous semble que, malgré tous les obstacles qu'il rencontre, l'enfant se représente quelque chose du conte, quelque chose de cohérent à ses yeux. Car n'oublions pas que, si le paradoxe définit la nature enfantine, cela ne la rend que plus sensible à l'ambiguïté constitutive du conte.

Ainsi, de nombreux éléments relatifs au conte et à l'enfant semblent interagir dans la réception du premier par le second. D'un côté, le métamorphisme qui caractérise la pensée enfantine facilite sa représentation du merveilleux. De l'autre côté, le principe de la personne non encore acquis et le rapport à l'usage qui ramène l'enfant au pôle social, compliquent la relation qu'il entretient avec le narré. Concrètement, cela se manifeste dans son accession difficile au récit et à une organisation narrative socialement admise. La réception du conte chez l'enfant témoignerait donc d'une biaxialité constitutive de la réception même.

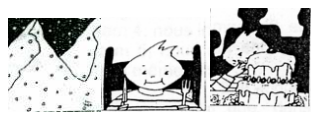
Pour l'instant nous tenterions de redéfinir le concept de réception, considéré relativement à l'interaction entre l'enfant et le conte de la manière suivante.

La réception suppose une capacité de l'individu à recevoir un objet. Or qui dit "recevoir", dit "s'approprier".

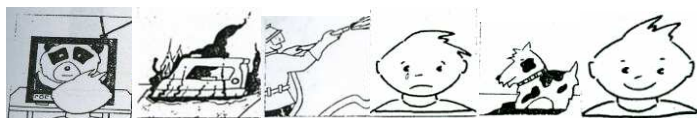
L'appropriation est précisément ce processus qui fait intervenir le principe de la personne dans la nécessité de s'abstraire de son être et de la situation présente afin de faire sien, de faire entrer le narré dans son vécu. Que devient alors l'objet approprié ? Il est destiné à être interprété, à être renégocié dans la pensée puis dans les rapports avec Autrui, avec le monde. Or qui dit "négocier", dit "se représenter pour l'Autre".

L'interprétation serait précisément ce processus intertextuel qui suppose la capacité à transiter d'une idée à l'autre, à mettre en dialogue le narré avec le vécu intertextuel. Peut-on alors parler véritablement d'interprétation dans le cas de la réception enfantine ? Si l'on considère l'interaction narré/vécu, sans doute oui, mais l'interprétation doit se faire, selon nous, sur des objets appropriés et catégorisés. Or l'enfant n'en est pas encore là, il cumule simplement tout ce qui lui vient de l'extérieur.

## ANNEXES



Ex.1 Là c'est la nuit et puis la nuit il mange et puis le matin quand c'est l'après-midi eh ben c'est son anniversaire et puis il invite tous ses amis et après il mange le gâteau.



Ex.2 Le petit garçon il va dans la forêt et puis il prend un animal en photo là. Là, le petit garçon il voulait se brûler avec le fer à repasser. Tu sais pourquoi j'dis ça ? Parce que Célestin, Lucas il voulait repasser son T-shirt qui était tout mouillé, mais Célestin il l'a empêché, il l'a fait avant et puis c'est tombé sur son bras et le bras il a été tout...tout...brûlé. (*intervention de l'adulte*) Le pompier il est venu éteindre le feu qu'il y avait sur la maison. Et là, il pleure parce que sa sœur elle l'a tapé. Là, le chien il est content parce que il est allé un p'tit coup dehors et après il est rentré à la maison. Il est content parce que sa sœur elle a arrêté de le taper.

Ex.3 **Comment on fait la barbe à papa ?**

Ben, il a une barbe comme ça mon papa, il a pas une grande barbe comme ça.

**Et comment elle est arrivée ?**

Ben elle a dormi chez moi et mon papa il s'appelle Bertrand.

Ex.4 **Pourquoi les feuilles des arbres sont vertes ?**

Verts parce que elles sont tombées sur l'herbe. Avant elles sont marrons.

Ex.5 **De quoi ça parle ?**

D'une oie, d'un vieux monsieur, d'une princesse, d'un prince, d'un roi, d'une reine pis de deux qui étaient dans une ferme.

Ex.6 **De quoi ça parle ?**

C'est trois frères qui vont couper du bois et le troisième il est allé puis y a un vieux monsieur qui vient les voir et qui dit « Est-ce que tu veux bien partager le pique-nique ? ». Les grands frères ils disaient non et bon il disait « Bon d'accord » et il partait et après ils se coupaient ... quoi ? **Le bras et la jambe**. Et le troisième il est allé couper du bois, sa maman elle lui a préparé le pique-nique pis il a coupé pis après il a pris son pique-nique et le monsieur il a dit « Est-ce que tu veux bien partager ton pique-nique avec moi ? » et il dit « Viens, assis-toi » et après ils ont goûté les deux et pis après il est devenu un garçon et pis après il est allé couper un autre arbre et y a une oie. Pis les filles elles arrivent et elles attendent qu'il est endormi et la grande elle dit « J'vais m'occuper de lui » et après elles ont piqué la noix et elles sont accrochées pis tout le monde sont restés collés et après ... je sais plus après.

Ex.7 **De quoi ça parle ?**

C'est dans les arbres et y a quelqu'un qui lui dit de couper les arbres et après y a l'or et après aussi il colle et aussi le monsieur il colle. C'est l'or il a collé le monsieur. Et après y a aussi les sœurs, l'autre le garçon, la reine et l'autre il fait les cloches et après il peut pas parce que y a un truc qui colle, il est collé à le monsieur et après il peut pas s'en aller.

Ex.8 **Tu sais ce que c'est une oie ?**

Oui, une oie ça va dans l'eau.

**Tu en as déjà vue ?**

Oui c'est blanc.

**Tu en as vue où ?**

A la ferme, et il y a aussi un cheval, ma sœur elle monte le blanc et moi le marron.

Ex.9 **C'est quoi une oie ?**

Une oie c'est quand elle a des ailes, et après elle a des pattes, et après elle a ... une oie c'est d'or.

**Tu en as déjà vue ?**

Moi j'ai vu une oie de écureuil, un écureuil avec une oie collée sur ses fesses dans la forêt.

**Ex.10 Tu sais ce que c'est une oie ?**

Oui y en a deux genres : une à manger pis une qui va dans l'eau.

**C'est laquelle dans l'histoire ?**

Je sais pas. ... non y a une noix pis une oie.

**Ex.11 Pourquoi le vieux monsieur a donné une oie à Nigaudon ?**

Parce que elle était magique.

**Ex.12 Pourquoi le vieux monsieur donne une oie à Nigaudon ?**

Parce que il a partagé son pique-nique avec lui.

**Ex.13 Pourquoi Nigaudon est parti de chez lui ?**

Parce que il en avait marre de sa maman et de son papa.

**Pourquoi il en avait marre d'eux ?**

Parce que ils l'ont trop agacé.

**Pourquoi ils l'ont agacé ?**

Parce que il avait envie d'aller couper du bois.

**Ex.14 Pourquoi Nigaudon veut faire rigoler la princesse ?**

Que il veut se marier avec elle.

**Et pourquoi la princesse rigole ?**

Parce que il a une oie brillante, le garçon.

**C'est ça qui la fait rigoler ?**

Non parce que y a des gens derrière qui sont accrochés.

**Ex.15 Pourquoi tout le monde veut toucher l'oie ?**

Parce que ils sont restés collés, parce que ils voulaient la prendre.

**Ex.16 Pourquoi tout le monde veut toucher l'oie ?**

Pour la prendre et ses plumes et aussi pour les aider à se détacher.

**Ex.17 C'est quoi ton moment préféré ?**

Dès fois y a des nous qui vient, euh j'sais plus.

**Comment elle se finit cette histoire ?**

Et aussi y des nous il vient et ils voient elle a touché la chaise, elle est trop grande, et elle a touché ma soupe, elle était trop chaude, et la petite chaise elle était juste bien et elle est dans le lit.

**Ex.18** Églantine, elle va ramasser des herbes. Deux chasseurs passent en voiture devant elle. Églantine a été tout éclaboussée. Eglantine, elle rentre vite chez elle. Elle entend des pleurs, c'est un petit ... Attends, j'veis te montrer avant. *(elle montre le premier dessin)* Eglantine c'est elle, Eglantine. Un petit lapin qui pleure disant : *(elle imite la voix du lapin)* « Les chasseurs ont pris mes parents, ils vont les tuer ». Voilà le petit lapin qui pleure. *(elle montre le deuxième dessin)* Eglantine rentra chez elle et prépara une potion magique. En une minute, elle dit-elle : « J'ai trouvé, j'ai trouvé ». Elle dansa et ... c'était tout violet. Et le lapin, comme il était poli, il boiva tout. Eglantine dit-elle : « Soulève-moi cette grosse pierre » et il la souleva. Et il voit les parents et après il ... dit ... *(s'adressant à l'adulte)* Comment c'était le sort ? **Abracondébara** « Abracondébara » et il prena les bouteilles et il les jeta dans l'eau.

**Ex.19** Il était une fois une princesse qui allait dans la forêt chercher de l'herbe. Elle a rencontré une voiture rouge. Y avait des chasseurs dedans qui allaient à la chasse des lapins. Elle était debout et pis elle criait. Ça y est. *(il passe à l'image suivante)* Elle a entendu un pleur et pis c'était un p'tit lapin, elle a dit « Qu'est-ce qu'il y a ? » et pis euh le lapin il a dit que sa maman elle est tuée et même son papa. Elle cherche dans la potion pour qu'il soit fort et pis pour qu'il chasse les chasseurs et puis elle dit que elle boive tout et pis euh il boit tout et il est fort. Il devenait fort et pis euh il peut construire les maisons et pis y a un p'tit lapin qui vient pour lui demander de l'aide et pis il vient pour les chasseurs. Et il met les chasseurs dans une bouteille et il les jette dans la mer. Voilà.

**Ex.20** Elle va dans le bois, la fée. Pis y a une voiture qu'arrive. Le p'tit lapin il pleure parce que les chasseurs ils ont tué ses parents pis ses sœurs et frères. Ils sont dans la maison d'Eglantine et elle lui donne la potion magique quand elle l'a trouvée. Et pis le p'tit lapin il vient vers lui et il lui dit les chasseurs ils vont tuer ses parents. Les chasseurs ils sont dans les trois bouteilles.

## **Parcours interprétatifs sur des courriers administratifs : pertinence textuelle de la dimension sociale**

**Karine COLLETTE**

### **La proposition textuelle**

Les courriers administratifs proposent une configuration discursive qui s'apparente au « genre » lettre, conformément à une acception du terme en analyse du discours : il s'agit dans ce cas, d'un écrit socialement véhiculé et surtout identifié comme tel. Concrètement, 1) ces lettres ont un format traditionnel : une charte graphique chapeaute la page dont l'espace est rationnellement découpé entre l'en-tête et le corps du texte ; 2) cet écrit est adressé : la planification interlocutive est de rigueur et l'on recourt aux rituels de la communication épistolaire (formules d'appel, de clôture, salutations et stéréotypies verbales) ; 3) on reconnaît un style esthétique, de l'institution, avec notamment des expressions alambiquées et des stéréotypies verbales.

La scénographie discursive qui émane de ce genre marque particulièrement la forme textuelle élaborée. En effet, les courriers administratifs présentent une configuration discursive où, en conséquence du « genre », le récit et le discours interactifs<sup>1</sup> enchâssent le discours théorique<sup>1</sup>, c'est-à-dire dans ce cas l'expression du discours réglementaire. L'alternance entre les deux types de discours (interactif et théorique) et le récit interactif relève d'une forte imbrication (fusion très fréquente) qui place non seulement le discours théorique en position de discours enchâssé mais contamine également ce dernier par le style du discours et/ou du récit interactifs. Ainsi, l'expression du discours réglementaire se trouve minorée dans la scénographie discursive et atténuée par effet de contagion stylistique.

D'après l'analyse discursive des courriers, la mise en texte ne valorise pas les éléments de discours constitutifs du noyau informationnel : le Discours Réglementaire (l'expression des droits et des devoirs des usagers ainsi que celle des décisions administratives). S'ils s'imposent via le genre requis, les éléments esthétiques du discours des courriers déterminent-ils les reconstructions de sens des usagers-lecteurs ? Peut-on inférer que les lecteurs sélectionneront essentiellement les éléments esthétiques valorisés pour reconstruire le sens des textes?

---

<sup>1</sup> BRONCKART Jean-Paul, 1996, *Activités langagières, textes et discours : pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne : Delachaux et Niestlé.

## **L'étude**

Notre étude s'appuie sur des discours d'usagers-lecteurs enregistrés en situation de lecture-interprétation. Elle est de nature qualitative et exploratoire : à partir des reconstructions de sens, nous essayons de rendre compte des articulations entre les données sélectionnées dans le texte et les éléments a priori extra-textuels convoqués par les interprétants. Nous souhaiterions décrire ici certaines caractéristiques de leurs parcours interprétatifs. Dans la démarche proposée, la description des paramètres convoqués hors du texte ainsi que leur articulation aux sélections opérées dans le texte, permettrait de définir l'apport de la dimension sociale d'un point de vue dynamique et interne à cette activité de lecture, de conférer aux interprétations un statut de parcours interprétatif partiellement indépendant de la proposition textuelle. En effet, rien n'indique a priori qu'une reconstruction de sens partiellement démarquée de la proposition textuelle ne s'y inscrive en terme d'activité interprétative effective car le texte dans son entièreté est soumis à l'interprétation -et non les seules séquences valorisées par la scénographie discursive- ; en somme, les caractéristiques discursives qui émergent de l'analyse des courriers ne constituent pas nécessairement l'ancrage des reconstructions de sens. D'ailleurs la cohérence et la logique discursives des interprétations manifestent l'ajustement des opérations de sélection dans le texte aux attentes sociales du lectorat, elles participent d'une activité évaluatrice en terme de pertinence sociale et de responsabilité citoyenne. Les exemples suivants tendent ainsi à montrer en quoi et comment des interprétations qui ne semblent pas satisfaire les intentions du texte s'inscrivent dans la configuration proposée en même temps qu'elles construisent un discours autre, voire concurrentiel. Conformément à la situation de communication (et non seulement aux propositions textuelles), les parcours interprétatifs qui sous-tendent ces reconstructions de sens sont d'abord pilotées par une quête du macro-acte de discours (comprendre ce que l'on me dit de faire, quelles en sont les modalités et les circonstants) corrélée à la situation pragmatique. Mais chacune des interprétations considérées est également ponctuée d'évaluations récurrentes de la demande/décision administrative, selon des critères de pertinence sociale (validité sociale d'un classement, d'une déqualification administrative, cohérence au regard de la situation vécue, faisabilité de la demande/exigence, évaluation des modalités pratiques de la mise en œuvre). Ces éléments de la dimension sociale s'articulent de surcroît aux éléments du texte selon un ordonnancement des opérations (observées par le bais des discours) qui maintient la priorité des éléments textuels sur la dimension sociale dans les discours d'interprétation. Ce constat nous conduit à considérer la dimension sociale non

seulement comme constitutive des reconstructions de sens mais encore comme constitutive du genre, entendu ici dans le sens préconisé par Rastier<sup>1</sup>. Nous proposons d'explorer cette orientation en illustrant en quoi, où et comment la dimension sociale peut se greffer au texte dans les interprétations. Elle est convoquée dans le dit-simulé (elle élucide les formulations atténuées du discours réglementaire), dans les failles du texte (validité des parcours fléchés, intertextualité non marquée, contradiction dans la progression, rhétorique lexicale contrastée), dans l'incohérence du texte (elle reconstruit les déficits argumentatifs), ainsi que dans l'évaluation citoyenne (elle convie les critères de la réalité sociale). L'hypothèse implicite selon laquelle les parcours interprétatifs des lecteurs suivraient la piste du discours interactif dominant, tombe : la configuration discursive imposée par le genre (dans le sens de l'analyse du discours) n'engendre pas une lecture privilégiée de l'interlocution. Par contre, l'atténuation stylistique de l'expression du Discours Réglementaire<sup>2</sup> (par effet de contagion stylistique et sémantique) rend ces segments difficilement identifiables en tant que DR et en minimise effectivement la valeur quand ils sont repérés.

### **Le dit-simulé**

Nous entendons par « dit-simulé » l'expression du discours réglementaire dont l'identification ne relève plus d'un ailleurs discursif mais de formes d'expression "atténuée", énoncées par des moyens intra-textuels et intrinsèques. Ces formes, commandées par le genre « lettre » (dans le sens de l'analyse de discours) sont majoritaires dans les courriers analysés : elles concernent 80% des formulations identifiées dans notre corpus. Concrètement, il s'agit de lexèmes qui n'appartiennent pas exclusivement au discours législatif et comportent un sens différent dans l'usage courant, de marquages grammaticaux ou d'assimilation entre discours de l'énonciateur et discours législatif, par le procédé de l'indexation. Ces trois procédés gomment l'interdiscursivité sous-jacente aux discours réglementaires et en amenuisent la lisibilité. Certes, le discours réglementaire est énoncé mais sa valeur n'est pas marquée ; la reconnaître nécessite un travail de reconstruction considérable de l'interdiscursivité, en terme de documentation complémentaire ou d'explication par les professionnels du domaine. Les usagers-lecteurs pallient ces difficultés de manière originale mais non moins pertinente, en convoquant la dimension sociale au fil de leurs interprétations. Elle participe ainsi à la déconstruction du paysage discursif brouillé qui leur est offert.

---

<sup>1</sup> RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris : Hachette.

<sup>2</sup> Caractéristique forte qui ressort de l'analyse d'un corpus de 110 courriers.

## Les failles du texte

Madame,

Vous êtes actuellement travailleur privé d'emploi et bénéficiaire d'une allocation de chômage.

Les opérations de contrôle de la recherche d'emploi auxquelles il a été procédé en ce qui vous concerne ont permis d'établir que :

**Vous ne pouvez, compte tenu de l'insuffisance d'actes positifs de recherche d'emploi, être considéré comme étant à la recherche active d'emploi.**

J'envisage pour ce motif, en application des dispositions de l'article R 351.28 du Code du Travail, de prendre à votre égard une décision d'exclusion du versement des allocations dont vous bénéficiez, et vous invite à fournir sous huitaine vos observations écrites, soit avant le **mercredi 27 mars 2002**.

Je vous prie d'agréer, Madame, l'expression de mes sentiments distingués.

### Un parcours fléché par la mise en gras :

\* Le paragraphe en gras ressort visuellement comme la zone d'information essentielle, du point de vue du texte. Cependant, l'état de situation mentionné doit-il être interprété comme une décision implicite de radiation ? La valeur du présent employé est-elle aoristique ou gnominique ? Dans le premier cas, l'énoncé s'apparenterait à un état de situation susceptible d'évoluer. Dans le second cas, l'énoncé référerait à une décision implicite et rédhibitoire. La valeur du modalisateur [Vous ne pouvez (...)] est-elle morale ou législative ? L'argument avancé, [(...) insuffisance d'actes positifs (...)], comporte deux subjectivèmes<sup>1</sup> qui rendent méconnaissable l'emprunt au discours législatif [actes positifs de recherche d'emploi].

\* La date limite d'envoi des « observations écrites » est également soulignée par la mise en gras, ceci permet d'inférer que l'utilisateur bénéficierait d'un sursis jusqu'à cette échéance et que l'état de situation aurait une valeur d'alerte. Mais le recours au passif [(...) être considéré comme (...)] tend à valoriser l'aspect immuable de la situation.

### Intertextualité non marquée :

- Le discours réglementaire est enchâssé dans des séquences de discours interactif [Vous êtes actuellement (...); Vous ne pouvez (...); J'envisage pour ce motif (...) et vous invite (...)] ;
- Le discours source, bien que de nature législative, recèle également des subjectivèmes [(...) insuffisance d'actes positifs]. Il peut de surcroît prendre l'apparence du langage standard et être très abstrait [fournir vos observations écrites]. Seule une recherche

<sup>1</sup> KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1999, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.



documentaire nous a permis de comprendre que le soulignement référait ici à un emprunt au discours législatif.

#### Contradictions dans la progression :

- L'état de situation, qui peut être compris comme l'expression implicite d'une décision, est suivi dans le texte par une mise en garde [J'envisage de (...)] accompagnée de l'expression de la sanction [(...) prendre à votre égard une décision d'expulsion] ;
- L'expression de la sanction et celle de la résolution [(...) fournir sous huitaine vos observations écrites (...)] sont coordonnées par une conjonction additionnelle [J'envisage (...) et vous invite (...)] qui ne laisse pas entrevoir la résolution exclusive.

#### Rhétorique lexicale contrastée :

Pour l'expression de la mise en garde comme pour l'expression de la résolution, les activités subjectives de l'agent administratif revêtent néanmoins une valeur réglementaire. Dans le texte, elle est construite par réseau sémantique, grâce aux énoncés qui suivent ces expressions, notamment, la mention d'une référence à un article de loi [J'envisage (...) en application des dispositions de l'article...] et la mention des délais [(...) et vous invite (...) sous huitaine (...) **soit avant le...**].

Les observations précédentes instaurent autant de failles inscrites dans le texte car elles constituent des zones d'interrogation, d'hypothèses sémantiques certes partiellement résolubles par l'analyse linguistique, argumentative et discursive. Ceci tend d'une part à prouver que le postulat de la polysémie peut s'appliquer aux textes utilitaires et d'autre part que ces failles se présentent comme autant d'espaces ouverts que le texte offre à l'investissement de la dimension sociale.

#### **Interprétations de deux usagers-lecteurs**

Nous avons choisi les interprétations de deux locuteurs qui traitent différemment les informations textuelles : le premier usager (locuteur A) se confine volontiers aux informations extraites du texte et en adopte le point de vue. Le second usager (locuteur B) propose quant à lui une reconstruction de sens a priori plus éloignée des données textuelles.

Dans le dit-simulé...

A - (...) il avait droit aux allocations eh chômage et pi eh comme il recherchait pas vraiment du travail ben **ils ont décidé de le radier quoi/**

B - (...) il touche les allocations et il se la coule douce quoi (...) ouais/alors que peut-être pas du tout (...) des fois bon c'est toujours des réponses eh négatives quoi/ ben disons que c'est (...) parce que des fois ils envoient des courriers comme quoi eh/en fait y'a un p'tit numéro au-dessus quoi/ référence eh ça ça pi eh après il faut y aller ou écrire une lettre tout ça eh pi eh p't'être qu'il donne pas de nouvelles ou eh qu'il dit pas si il a écrit/si il a été voir eh tout ça, c'est peut-être ça/**p't'être qu'il montre pas assez qu'il fait des démarches/ il faudrait montrer qu'il fait des démarches pour que ce soit positif**

Nous nous intéressons particulièrement au locuteur B qui intègre généreusement la dimension sociale dans son interprétation. Nous retiendrons les observations suivantes :

- Elle introduit une distance critique par rapport au dit du texte, bousculant ainsi le statut de discours « vrai » [(...) alors que peut-être pas du tout (...) en fait (...)] ;
- Elle formule des hypothèses explicatives ciblées sur le fonctionnement [(...) parce que des fois ils envoient des courriers (...)] ;
- Elle permet d'échapper à une représentation rédhibitoire et négative de la « décision » administrative. Sur ce point, la décision interprétative de A [(...) ils ont décidé de le radier] s'oppose nettement à celle de B [(...) il faudrait montrer qu'il fait des démarches pour que ce soit positif] ;
- Propose une concrétisation [(...) il faut y aller ou écrire une lettre tout ça (...) il dit pas si il a écrit/si il a été voir et tout ça (...)] de l'alternative dit-simulée dans le texte [Je vous invite à fournir (...) vos observations écrites.] ;
- D'après le déroulement de son discours, la dimension sociale convoquée par notre enquête intervient en aval d'informations saisies dans le texte et en amont de décisions interprétatives finales [(...) ouais/alors que peut-être pas du tout (...) à (...) p't'être qu'il montre pas assez qu'il fait des démarches (...)]

La démarche interprétative de cet usager est construite sur ses connaissances expérientielles qui lui permettent de comprendre le fonctionnement général de l'administration et d'inférer des hypothèses explicatives concernant la situation. Notons que ces hypothèses sont orientées en faveur de l'usager : il adopte une position critique à l'égard du dit du texte dans la mesure où il ne prend pas pour acquis les conclusions des opérations de contrôle (le demandeur d'emploi aurait pu effectuer des démarches sans en rendre compte). Cette orientation paraît d'autant plus pertinente que le courrier ne suggère à aucun moment cette hypothèse, quand bien même les démarches de contrôle s'arrêtent le plus souvent au répertoire des copies de réponses aux offres d'emploi. A notre connaissance, l'information

selon laquelle ces pièces sont à produire n'était<sup>1</sup> pas non plus communiquée lors de l'inscription à l'ASSEDICS.

Dans l'incohérence du texte...

J'envisage pour ce motif, en application des dispositions de l'article R 351.28 du Code du Travail, de prendre à votre égard une décision d'exclusion du versement des allocations dont vous bénéficiez, et vous invite à fournir sous huitaine vos observations écrites, soit avant le **mercredi 27 mars 2002**.

Nous avons tenté de savoir comment nos deux enquêtés comprenaient la progression thématique [J'envisage (*radiation*), et vous invite (*justification*)]. La relation logique entre les deux actions est ici suffisamment vague pour autoriser plusieurs sens.

A - (...) il est en train de le faire parce qu'il l'a pas fait avant/ moi je comprends que « et » c'est en plus/ ça veut dire que « aussi »/ y'a en plus/ ça

B - (...) en fait « envisagé » pour moi en tous les cas ça veut dire que c'est pas encore fait/il va pas le faire obligatoirement puisque **apparemment** il lui a donné 8 jours eh de réflexion mais eh **généralement** eh il est obligé eh d'en parler eh aux autres eh qui sont à la direction quoi **parce qu'on vire pas les gens comme ça quoi**/ le « et » ça veut dire que si il fait un truc écrit et puis qu'il donne eh des preuves valables de pas eh qu'ils y retirent pas quoi (...) **il sera peut-être pas radié**

Le premier locuteur (A) comprend non seulement que la radiation est inéluctable mais que l'usager se doit tout de même de justifier ses démarches. Il ne convoque aucun élément extérieur au texte pour construire son interprétation.

Le locuteur B modalise le sens de « envisager » : il le rapporte au délai mentionné pour la production de justificatifs et convoque une règle de fonctionnement [généralement il est obligé d'en parler aux autres (...)] qu'il justifie par une valeur morale [parce qu'on vire pas les gens comme ça quoi]. Il considère la coordination « et » sous l'angle de l'alternative qu'elle introduit et non dans sa fonction additionnelle (effectivement, « et » introduit ici une condition, du point de vue de l'usager) ; il reformule concrètement l'alternative [(...) un truc écrit (...) des preuves valables (.)]. Il réaffirme finalement sa conclusion interprétative [il sera peut-être pas radié] après avoir exprimé une revendication [et qu'ils y retirent pas quoi].

La dimension sociale est encore fortement présente dans son discours de reconstruction et intervient comme suit :

- Elle convoque des règles de fonctionnement issues de l'expérience administrative ;
- Elle justifie ces règles par des valeurs sociales ;
- Elle intègre des revendications ;

---

<sup>1</sup> Nous référons ici à la période de nos enquêtes (2004).

- Elle reconstruit la cohérence informationnelle entre les données intra-textuelles (décision vs délai) ;
- Elle explicite l'alternative dit-simulée dans le texte ;
- Elle se manifeste en aval d'informations saisies dans le texte et en amont de décisions interprétatives finales ;
- Elle introduit en filigrane une distance critique par rapport au dit et à la construction du texte.

### **Dans l'évaluation du système...**

Au terme de leurs interprétations, les propos de nos enquêtés considèrent globalement le sujet du texte et prennent librement position.

A- Même si on n'a jamais travaillé/ on est au chômage mais on touche quand même si on n'a jamais travaillé/ Et puis le AAH/ça marche comment le AAH? Tu touches jamais si tu travailles? On m'a jamais expliqué/ jamais entendu ça

B- Moi c'est vrai/ ce que je reproche quoi/ils disent voilà faut travailler en moyenne eh 4 mois en faisant 39 heures quoi mais eh suffit qu'on soit eh comme moi j'ai été stagiaire eh tout ça ben le chômage quoi j'ai rien eu / j'ai travaillé 9 mois quoi j'ai eu le droit de fermer ma gueule

Le premier locuteur (A) manifeste qu'il ignore les conditions d'attribution des indemnités pour perte d'emploi : en réalité, il est nécessaire d'avoir travaillé pour y prétendre. Par ailleurs, il interroge le fonctionnement de l'AAH (Allocation pour Adulte Handicapé) qui le concerne personnellement mais n'apparaît pas dans le courrier de référence. Cet usager voudrait comprendre les conditions de répartition entre ces deux allocations car elles peuvent être combinées. Il rappelle (sur le ton du reproche) que cette information ne lui a jamais été communiquée [On m'a jamais expliqué/jamais entendu ça].

Le locuteur B affiche sa position au début de son énoncé : il reproche. Sa critique touche le fonctionnement du système dont il énonce certains détails (il précise le nombre d'heures et la durée de travail exigés pour bénéficier des indemnités). En ce sens, son discours se rapporte au sujet concerné par le courrier mais il traite (comme le locuteur A) des conditions d'ouverture des droits et non de la radiation. Sa critique émerge d'une expérience personnelle où ses droits ont été considérés à l'aune de son statut et non de la durée du contrat rempli. Il soulève à cette occasion un dysfonctionnement du système : bien que les discours encouragent les démarches d'insertion, les dispositifs administratifs dévalorisent le statut des travailleurs en formation, ce qui se traduit par une réduction voire une annulation de leurs indemnités. Cette critique nous a paru fortement pertinente en terme de lecture citoyenne : les

discours politiques de « lutte » contre le chômage sont fortement véhiculés : on encourage la formation, le reclassement, on propose des évaluations de compétences etc. Les chômeurs parachutés temporairement dans des centres de formation participent à cette politique et allègent simultanément des chiffres pénibles à assumer par les dirigeants. Cependant, retirer ou réduire les indemnités des personnes qui s'engagent dans ces voies semble difficilement soutenir la mesure.

Nous retiendrons enfin que la dimension sociale contribue également à l'évaluation globale :

- Elle introduit le « Comment ? » en interrogeant le fonctionnement du système ;
- Elle pointe les déficits informationnels et réclame qu'ils soient comblés ;
- Elle dénonce les défauts de pertinence sociopolitique ;
- Elle revendique au regard de l'expérience administrative vécue.

### **Quand la dimension sociale comble le texte**

A l'issue de ces analyses, force est d'admettre que la dimension sociale requiert une fonction essentielle dans la reconstruction de sens du texte proposé. Seul le lecteur qui la convoque régulièrement comprend que la « décision » n'est pas arrêtée, que l'utilisateur a un recours possible en sa faveur, qu'il ne s'agit peut-être que d'une question de communication. Dans son discours, la dimension sociale contribue à clarifier le texte, en explicitant les éléments subjectifs ou abstraits, en reconstruisant les ellipses et en rétablissant la cohérence informationnelle. Par ailleurs, elle envisage un monde possible entre les sphères administrative et sociale : elle déjoue les effets de dit-simulation en valorisant les possibilités de résolution, elle propose des explications socialement recevables, bouscule le statut de discours vrai, interroge le système existant. Cette activité interprétative qui manifeste et intègre les logiques socio-cognitives<sup>1</sup> de la sphère de réception, en terme de valeurs sociales positives, de recherche de cohérence et de préoccupations socio-pragmatiques fonde le ressort de la concurrence discursive face aux logiques de textes voire face aux intentions du pôle de conception. Au-delà de son articulation aux caractéristiques textuelles, elle est légitimée par le contexte démocratique de cette communication car elle ancre l'expression du pôle citoyen, substitue d'un espace de négociation qui n'existe pas ici. Elle est un constituant essentiel de l'activité discursive et démocratique dans cette communication.

---

<sup>1</sup> WINDISCH Uli, 1990, *Le prêt à penser. Les formes de la communication et de l'argumentation quotidiennes*, Lausanne : l'âge d'homme.

Nos enquêtés sont des adultes socio-économiquement fragilisés, ils sont inscrits dans des centres de formation dédiés à l’insertion –ou réinsertion- professionnelle. Considérés comme des faibles lecteurs, ces usagers suivent des cours de langue. Le locuteur A restitue strictement les données du texte mais n’en reconstruit pas activement le sens, le locuteur B, au contraire, sollicite régulièrement la dimension sociale. Mais qu’a-t-elle encore de commun avec les caractéristiques d’un faible lecteur quand l’extra-textuel est discursivement compris dans le texte ? Quand il pallie les déficits du texte ? Quand il dénote des compétences de haut-niveau ? Quand il répond à la visée pragmatique du texte ? Quand il participe de la fonction citoyenne du lecteur ?

#### BIBLIOGRAPHIE

BRONCKART Jean-Paul, 1996, *Activités langagières, textes et discours : pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne : Delachaux et Niestlé.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1999, *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A.Colin.

RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris : Hachette.

WINDISCH Uli, 1990, *Le prêt à penser. Les formes de la communication et de l’argumentation quotidiennes*, Lausanne : l’âge d’homme.



### **III. L'INTERPRÉTATION RISQUÉE**

#### **CULTURES ET RÊVES**

## Régénérer vs re-générer du sens.

Aurore GUIBBERT

A travers l'étude d'un texte définissant l'A.O.C., un des signes officiels français de qualité dans l'agro-alimentaire, nous verrons à quel point le rôle du lecteur est primordial dans le choix du sens et dans sa capacité à *régénérer* / *re-générer* du sens à des données textuelles.

Nous nous arrêtons ici un instant. Le lecteur, déjà imprégné par le thème de ce colloque, aura sans doute déclenché une multitude de sens potentiels visant à élucider ce qui vient d'être énoncé. Nous allons donc éclaircir notre propos. Deux tendances s'imposent, selon nous, au lecteur lors de son interprétation de données textuelles.

La première, et c'est ce que nous entendons par *régénérer* (du lat. *regenerare* « faire renaître ») du sens à des données textuelles, c'est faire renaître un sens que l'énonciateur avait prévu pour son « Lecteur Modèle<sup>1</sup> ». C'est ce qu'Umberto Eco décrit lorsqu'il affirme que « le texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre. » Cette première tendance laisse donc au lecteur le second rôle : il n'a qu'à suivre le chemin balisé par l'énonciateur. Pourquoi ce terme *régénérer* ? En effet, il suppose une mort ou tout au moins une mise en suspens de la vie. De la même façon, nous pensons que les données textuelles naissent avec leur énonciateur puis sont mises en suspens pour renaître grâce au lecteur.

Dans la seconde, et c'est ce que nous entendons par *re-générer* (du lat. *generare* « engendrer ») du sens à des données textuelles, le lecteur dépasse ce que le « maître » (l'énonciateur) avait prévu pour lui : il génère un nouveau sens au texte.

Alors que, dans la première approche, nous restons dans une perspective du sens ciblée sur les données textuelles dans laquelle le lecteur ne fait que révéler (« rendre visible ») un sens déjà prévu pour lui, la seconde approche, au contraire, place le lecteur au cœur de l'interprétation et l'érige en véritable créateur, un créateur de sens.

---

<sup>1</sup> Terme repris à ECO Umberto, 1979 (tr. fr. 1985), *Lector in fabula*, Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 315 p. D'après ECO, le *Lecteur Modèle* est un lecteur « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »



C'est cette seconde approche qui nous intéresse. Notre démarche se base sur une enquête<sup>1</sup> réalisée à partir d'un panel de cent personnes, de nature hétérogène, qui a répondu à un questionnaire portant sur des items ou groupes d'items relevés dans le texte relatif à l'A.O.C.

Au-delà des divergences d'interprétations de ces items ou groupes d'items et de la nature hétérogène de la population étudiée, nous tenterons de savoir s'il existe des sens récurrents et s'ils émanent plutôt d'un processus de régénérescence ou de re-génération du sens. Pour finir, nous tenterons d'établir, à partir de ces quelques exemples, une typologie des processus interprétatifs.

## A/ Commentaire des réponses concernant le questionnaire

### 1/ Que signifie pour vous le terme « *terroir* » ?

- Voici la définition extraite du Petit Robert 2004 :

**Terroir** : *n. m.* (1246 ; *tierroer*, 1198 ; lat. pop. *terratorium*, altér. gallo-rom. De *territorium* « territoire, terre ») 1/ Etendue limitée de terre considérée du point de vue de ses aptitudes agricoles. *Spécial.* Sol apte à la culture d'un vin. 2/ *Fig.* (XIX<sup>e</sup>me). Région rurale, provinciale, considérée comme influant sur ses habitants.

A priori, nous sommes en présence, dans le texte, de la première acception de *terroir*, le cotexte (« c'est à dire une zone géographique bien circonscrite avec ses caractéristiques géologiques, agronomiques, climatiques... ») nous permettant de valider cette hypothèse.

Cependant, nous pouvons nous demander si le terme *terroir* ne revêt pas un sens plus vaste, s'il ne constituerait pas un gigantesque amalgame réunissant la campagne, la ferme, quelques animaux, les produits fabriqués à « l'ancienne », « naturels », « vrais » ressortissant au topos<sup>2</sup> de la « *douce France* » et véhiculant le stéréotype du bonheur<sup>3</sup>.

---

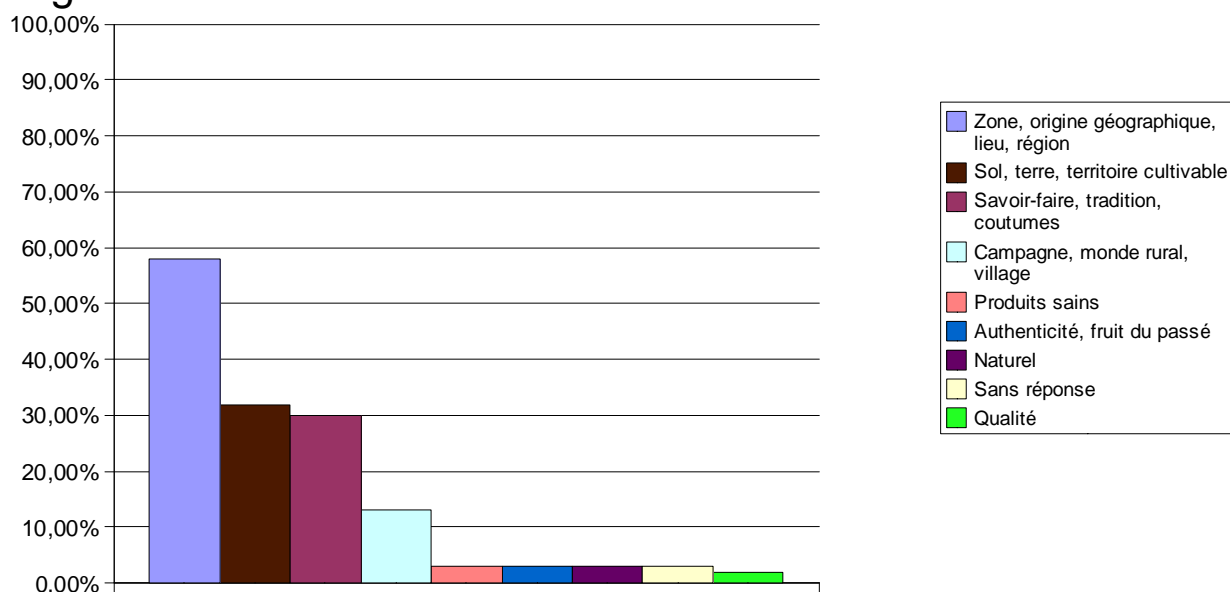
<sup>1</sup> L'enquête complète ainsi que le texte étudié relatif à l'A.O.C. se trouvent en annexe.

<sup>2</sup> Dans son ouvrage *Arts et sciences du texte*, François Rastier donne la définition suivante du topos : « 1- interne : au sens général du terme, enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiologiques ou thèmes.(...)2- externe : axiome normatif sous-tendant une afférence socialisée. ». RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris : PUF. Nous nous référons ici à la seconde acception du topos.

<sup>3</sup> Dans leur ouvrage *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot donnent une définition du stéréotype : « le stéréotype apparaît comme une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres ». AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan Université, p. 34.

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

## Signification de "terroir"



- Près de 60% des personnes interrogées donnent pour définition : « zone, origine géographique, lieu, région » et un peu plus de 30% « sol, terre, territoire cultivable ».

Nous sommes ici devant une définition de type topographique pour l'une (configuration d'un lieu) et ressortissant au domaine de l'agrologie (étude scientifique des terres cultivables) pour l'autre. Somme toute, nous nous situons dans une définition qui s'inscrit dans une dimension spatiale du mot *terroir*.

- 30% des personnes interrogées définissent *terroir* comme : « savoir-faire, tradition, coutumes », un peu plus de 10% comme « campagne, monde rural, village », et à pourcentage plus faible en tant que « produits sains », « authenticité, fruit du passé », « naturel » et « qualité ».

Nous sommes ici devant une autre définition du mot *terroir* qui s'inscrit dans une dimension temporelle (tradition, coutume, fruit du passé) mais aussi dans une dimension actorielle (tradition, savoir-faire, produits sains...).

Par ailleurs, ce qu'il est intéressant de souligner réside dans le fait que cette seconde définition du mot *terroir* s'inscrit souvent dans une philosophie de type passéiste (authentique et tradition) dans laquelle le système de valeurs tend à établir une homologation entre passé, qualité et véridicité (authenticité : qui est conforme à la vérité), axiologiquement euphorique

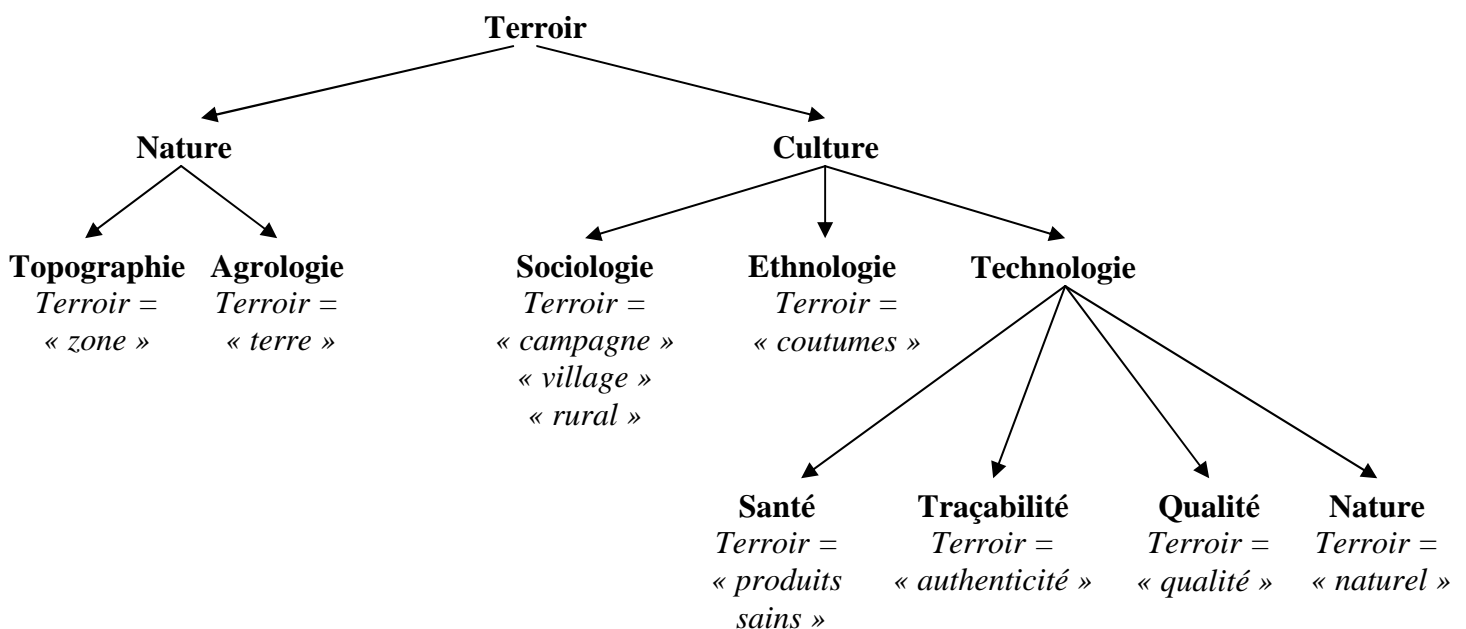
et véhiculant principalement des stéréotypes : le bonheur retrouvé de la campagne et de ses produits fabriqués à l'ancienne.

Ce qui entre en concordance avec ce que Bertrand.Hervieu et Jean Viard affirment dans leur ouvrage intitulé *L'archipel paysan, la fin de la république agricole*<sup>1</sup> :

« Non seulement les espaces dits naturels, les monuments répertoriés, les forêts classées, les villages authentiques ont basculé dans le champ des « biens collectifs », mais, plus largement, le paysage des campagnes lui-même a été publicisé... ». Plus loin, ils ajoutent « L'ensemble de la campagne est publicisé comme spectacle et lieu de promenade au moment même où il retrouve une fonction identifiante nationale forte. (...) L'agriculture de terroir, qui inclut le plus d'imaginaire culturel des lieux dans ses productions, devient un secteur porteur à forte marge, secteur peu à peu rejoint par une agriculture biologique en forte croissance. »

Cette seconde définition du mot *terroir* s'inscrirait donc dans une dynamique de « patrimonialisation » non plus seulement de l'espace mais également de l'humain (savoir-faire, authenticité...).

Ce qui entre en concordance avec le fait que les différents sens attribués au mot *terroir* recourent une classification selon la dichotomie /nature/ versus /culture/ qui oppose mais surtout qui lie l'homme à la nature, et ce, de la façon suivante :



<sup>1</sup> HERVIEU Bertrand, VIARD Jean, 2001, *L'archipel paysan, la fin de la république agricole*, Paris : Les éditions de l'aube, p.10 et pp. 71-74.

- 90% des réponses intègrent la définition du mot *terroir* au domaine de la nature et ce, à travers deux types de définitions : une définition topographique qui lui attribue, dans 60% des cas, le sens de « zone géographique » et une définition « agrologique » pour laquelle plus de 30% des personnes ont donné le sens de « terre cultivable ».

- 50% des réponses des personnes interrogées intègrent la définition du mot *terroir* au domaine de la culture (relative à l'homme) et ce, à travers trois grands types de définitions : une définition sociologique (monde rural vs monde citadin) selon laquelle près de 10% des personnes interrogées lui ont attribué le sens de « campagne, village, rural », une définition ethnologique (coutumes d'un peuple) qui y associe, pour 30% des personnes interrogées le sens de « coutumes » et une définition « technologique » (liée aux caractéristiques du produit) regroupant 7% des réponses et dans laquelle 2% des personnes interrogées ont donné au terme le sens de « produits sains », 2% le sens d' « authenticité », 1% le sens de « qualité » et 2% le sens de « naturel ».

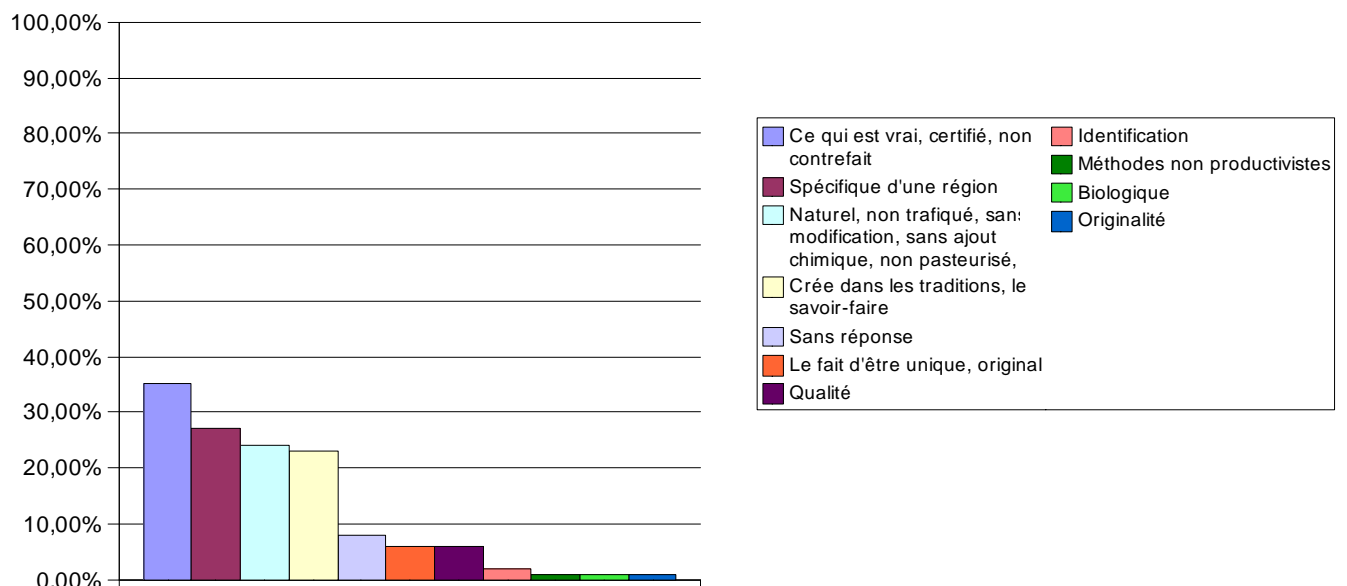
## 2/ Que signifie pour vous le terme « *authenticité* » ? (une phrase maximum)

- Voici la définition extraite du Petit Robert 2004 :

**Authenticité** : *n. f.* (1684 ; *authenticité*, 1557 ; de authentique) Caractère de ce qui est authentique. 1/ *dr.* *Authenticité d'un acte public, notarié* : qualité d'un acte reçu avec les solennités requises par un officier public compétent et capable d'instrumenter. 2/ Qualité d'un écrit, d'un discours, d'une œuvre émanant réellement de l'auteur auquel on l'attribue. 3/ Par ext. Qualité de ce qui mérite d'être cru, qui est conforme à la vérité (véracité). 4/ Par ext (XX) Qualité d'une personne, d'un sentiment authentique.

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

### Signification de "authenticité"



Les divers sens attribués à l'item *authenticité* entrent dans le même système de valeurs élaboré précédemment pour le mot *terroir* qui tend à établir une homologation entre passé (plus de 20% des réponses attribuent à l'item *authenticité* le sens de « coutumes »), qualité (plus de 5% des réponses l'associent au sens de « qualité »), véridicité (près de 40% des réponses le rattachent au sens générique de « certification ») auxquels nous rajoutons trois autres valeurs qui sont l'artisanat (sens de « artisanal » dans près de 10% des réponses), la nature (à travers le sens générique de « naturel » dans près de 25% des réponses) et le terroir (attribution du sens de « spécifique d'une région » dans plus de 25% des réponses).

Un produit authentique serait donc un produit relevant d'une ou plusieurs de ces notions : véridicité (près de 40% des réponses), terroir (plus de 25% des réponses), nature (près de 25% des réponses), passé (plus de 20% des réponses), artisanat (près de 10% des réponses) et qualité (plus de 5% des réponses).

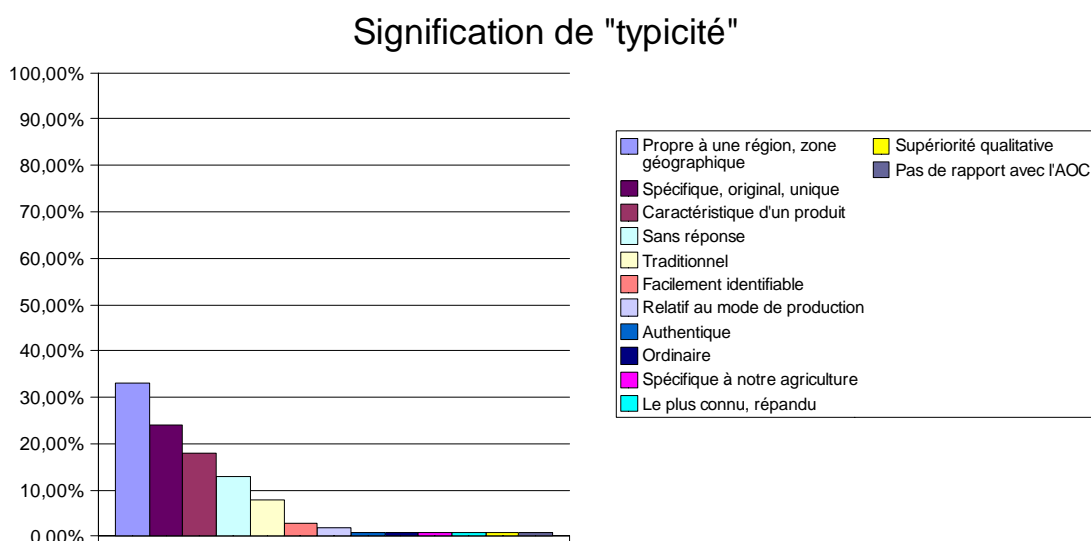
Aussi retrouvons-nous dans cette classification, comme pour *terroir*, le lien fort entre l'homme et la nature, de même qu'une triple définition de l'item, soit une définition spatiale (terroir, nature), temporelle (passé) et actorielle (véridicité, qualité, artisanat).

### 3/ Que signifie pour vous le terme « *typicité* » ? (une phrase maximum)

- Voici la définition extraite du Petit Robert 2004 :

**Typicité** : *n. f.* (1980 ; de typique). *Cœnologie* Ensemble de qualités caractéristiques (d'un vin), résultant du cépage, de la terre, des techniques de vinification, etc.

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :



Si aucune réponse n'associe le terme de *typicité* au domaine propre à l'œnologie, plus de 85% des personnes interrogées lui ont attribué une signification sans que cela leur pose problème. Nous sommes ici devant un cas de régénération de sens.

Là encore, comme pour les items *terroir* et *authenticité*, nous retrouvons dans les divers sens attribués à l'item *typicité* une triple définition : une définition spatiale (« propre à une région, zone géographique »), temporelle (« traditionnel », « authentique ») et actorielle (« traditionnel », « authentique »).

Le nombre important de personnes ayant répondu aux questions n°4, 5 et 6 ainsi que la diversité des réponses obtenues, témoignent d'un processus de régénération de sens. Nous passerons donc rapidement sur leur exploitation qui semble relativement difficile à réaliser.

#### 4/ Que comprenez-vous par « excès du productivisme » ? A quoi cela fait-il référence selon vous ? (deux phrases maximum)

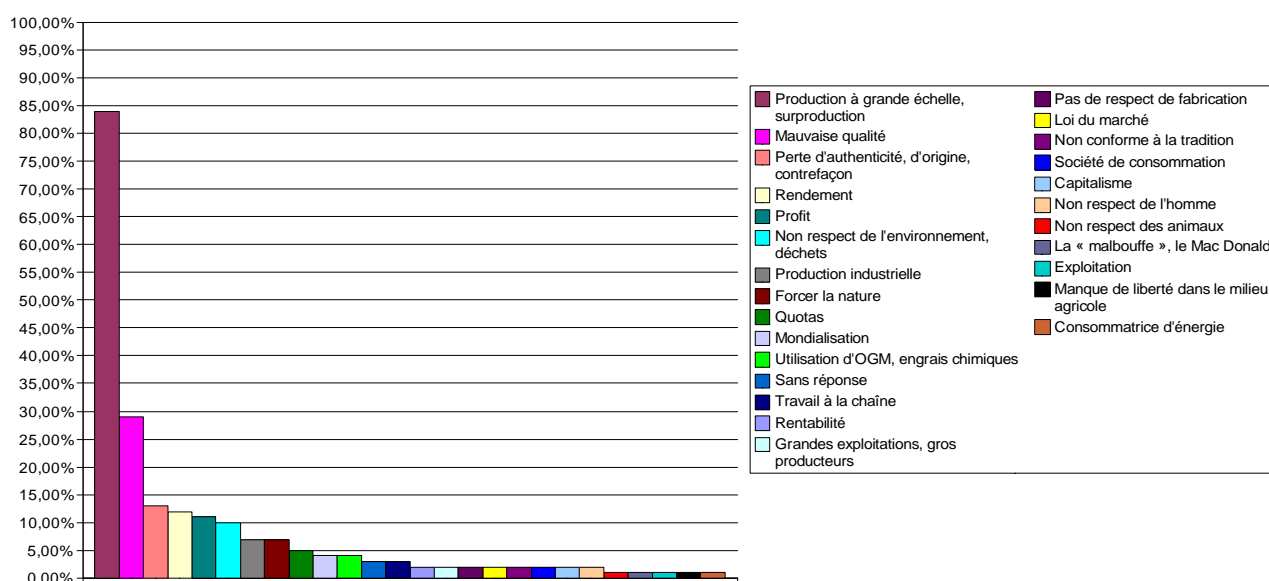
- Voici la définition extraite du Petit Robert 2004 :

**Excès** : *n. m.* (1287 ; bas lat. *excessus*, de *excedere* « excéder ») 1/ *Didact.* Différence en plus (d'une grandeur par rapport à une autre) ; ce qui dépasse une quantité. 2/ Trop grande quantité ; dépassement de la mesure moyenne, des limites ordinaires. 3/ *Un, des excès.* Chose, action qui dépasse la mesure ordinaire ou permise.

**Productivisme** : *n. m.* (déb. XXème ; de *productif*) *Didact. Péj.* « Système d'organisation de la vie économique dans lequel la production, la productivité sont données comme l'objectif essentiel.

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

### Signification de "excès du productivisme"



Nous sommes ici dans un cas typique de régénération du sens avec pas moins de vingt-six réponses de types différents.

**5/ Comment comprenez-vous le segment suivant (paragraphe 4) «les préoccupations de valorisation des ressources sur l'ensemble du territoire » ? (deux phrases maximum)**

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

**Signification de "les préoccupations de valorisation des ressources sur l'ensemble du territoire"**



Nous sommes encore dans un cas typique de régénération du sens : vingt-deux types de réponses sont relevés, dont la moitié ne sont propres qu'à une seule personne (onze).

**6/ Comment comprenez-vous le segment suivant (paragraphe 4) «les préoccupations de développement économique durable » ? (deux phrases maximum)**

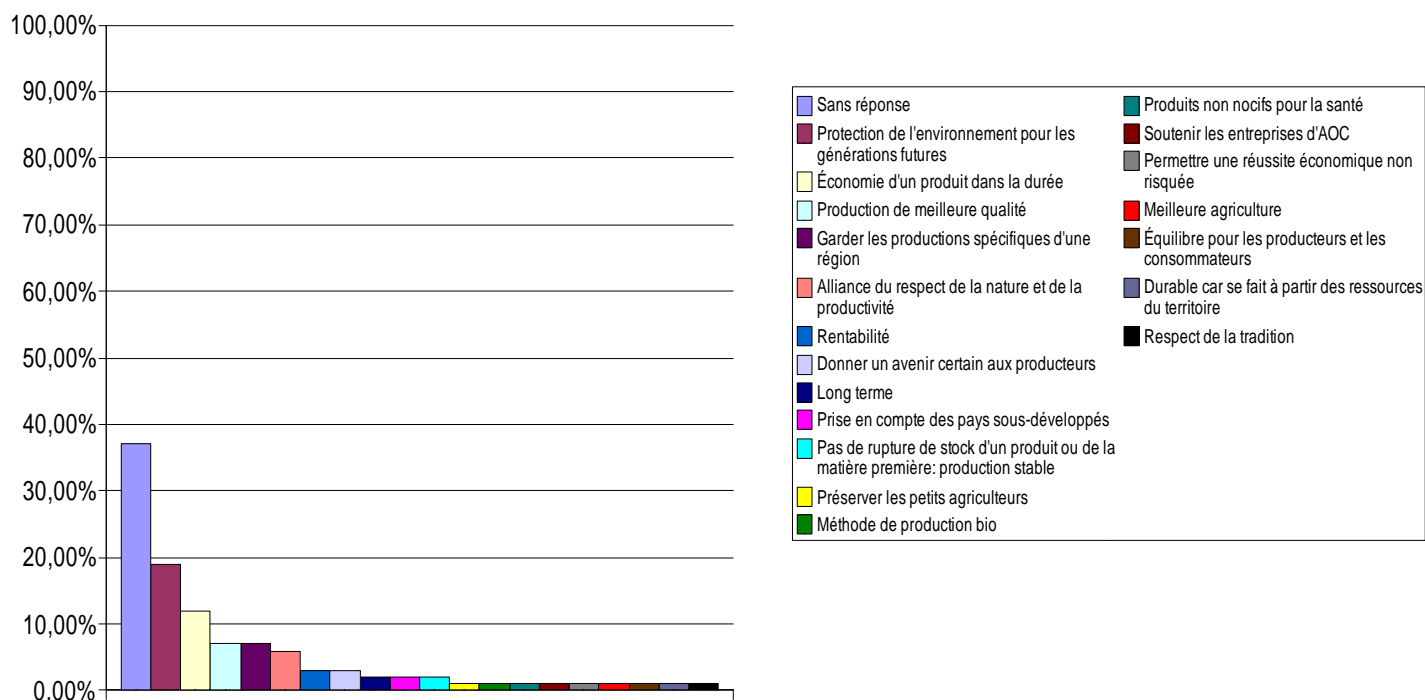
- Voici une définition :

« **Développement durable** : c'est la recherche d'un développement économiquement viable, socialement responsable et respectueux des grands équilibres environnementaux. »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> D'après Nicolas FORISSIER, intervention lors du 1<sup>er</sup> Forum international du développement durable de l'Indre, le 25.06.2004.

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

## Signification de "développement économique durable"

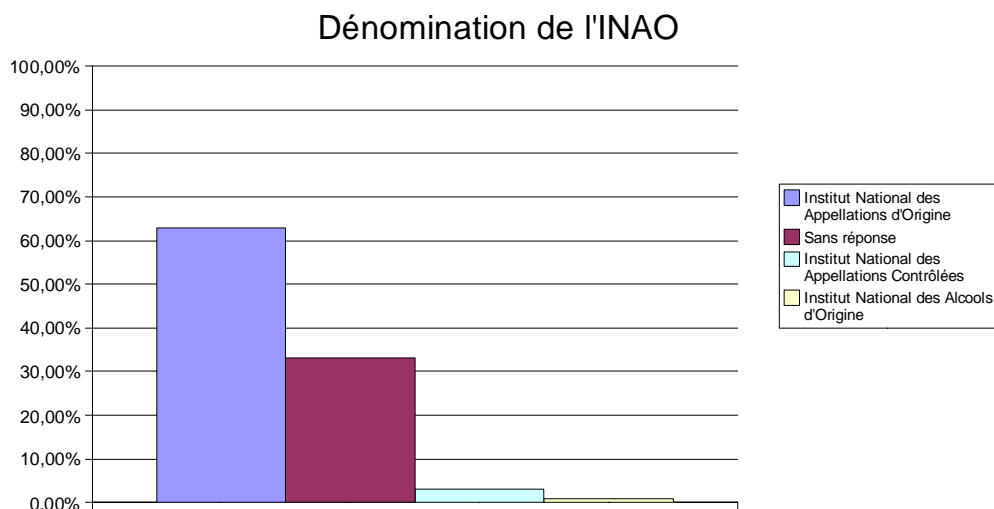


Nous sommes toujours dans cas typique de régénération du sens. Ce qui tend à affirmer que cette notion dont on entend régulièrement parler n'est pas une notion claire pour tout le monde, du reste pour les personnes interrogées. Elle est donc propice à une régénération de sens où chacun lui attribue un sens à sa guise, laissant libre cours à son imagination ; ce qui arrange peut-être...

**7/ Qu'est-ce que l'I.N.A.O. ? (une phrase maximum) Pouvez-vous donner la dénomination entière dont il constitue l'abréviation (comme par exemple Réduction du Temps de Travail pour R.T.T.) ?**



- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :



Cette question consistait à savoir si les personnes interrogées se basaient ou non sur les données textuelles pour répondre (la réponse étant présente dans le texte). Près de deux tiers des personnes interrogées ont répondu, contrairement au tiers restant qui n'a pas été guidé par les données textuelles. Ce qui constitue une preuve que le lecteur, lors de son interprétation de données textuelles, ne s'assujettit pas toujours à ces dernières. Peut-être cela est-il lié à une interprétation globale du texte qui balayerait les données textuelles sans s'y attarder et ce, sans doute, par souci d'économie.

Les trois personnes restantes ont, quant à elles, fait preuve de beaucoup d'imagination dans ce processus de régénération de sens !

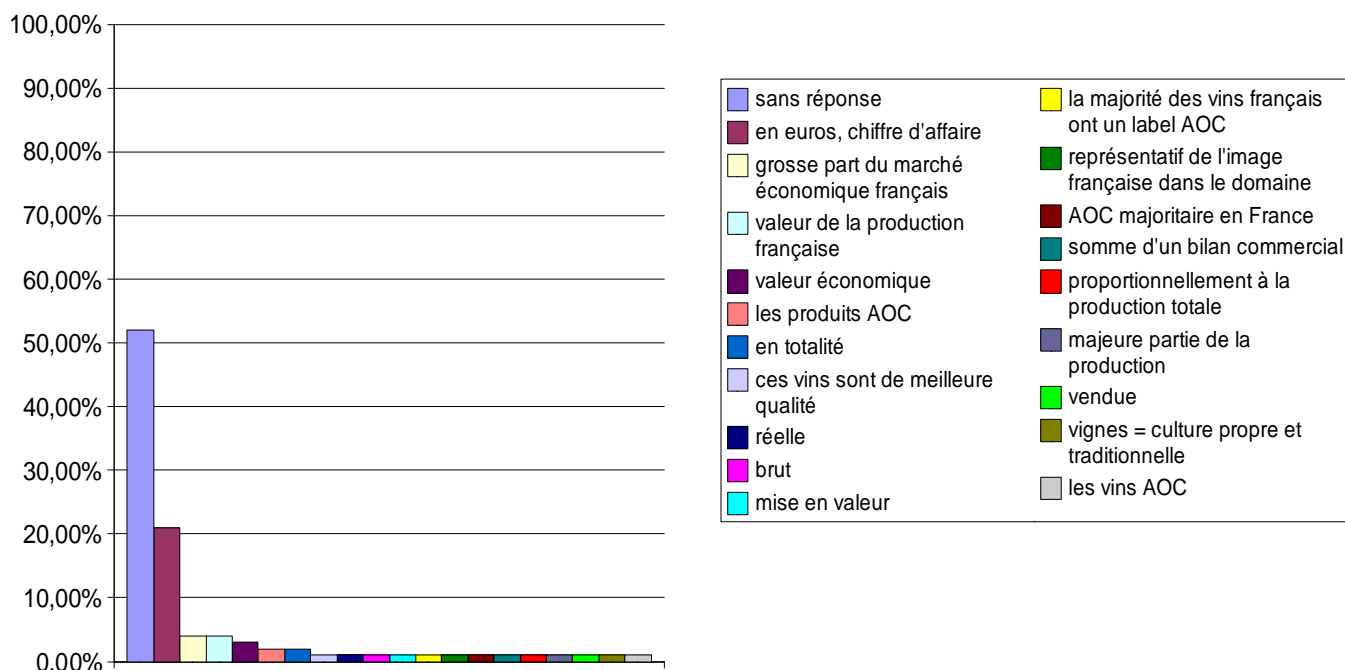
**8/ Comment comprenez-vous « en valeur » dans : « Les vins A.O.C. représentent 15.6 milliard d'euros, soit plus de 85% de la production française en valeur et les eaux de vie 1.5 milliard. » (une phrase maximum)**

- Voici la définition extraite du Petit Robert 2004 :

**En valeur :** *écon.* Qualité (d'un bien, d'un service) fondée sur son utilité (valeur d'usage), sur le rapport de l'offre et de la demande (valeur d'échange), sur la quantité de facteurs nécessaires à sa production (valeur travail).

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

## Signification de "en valeur"

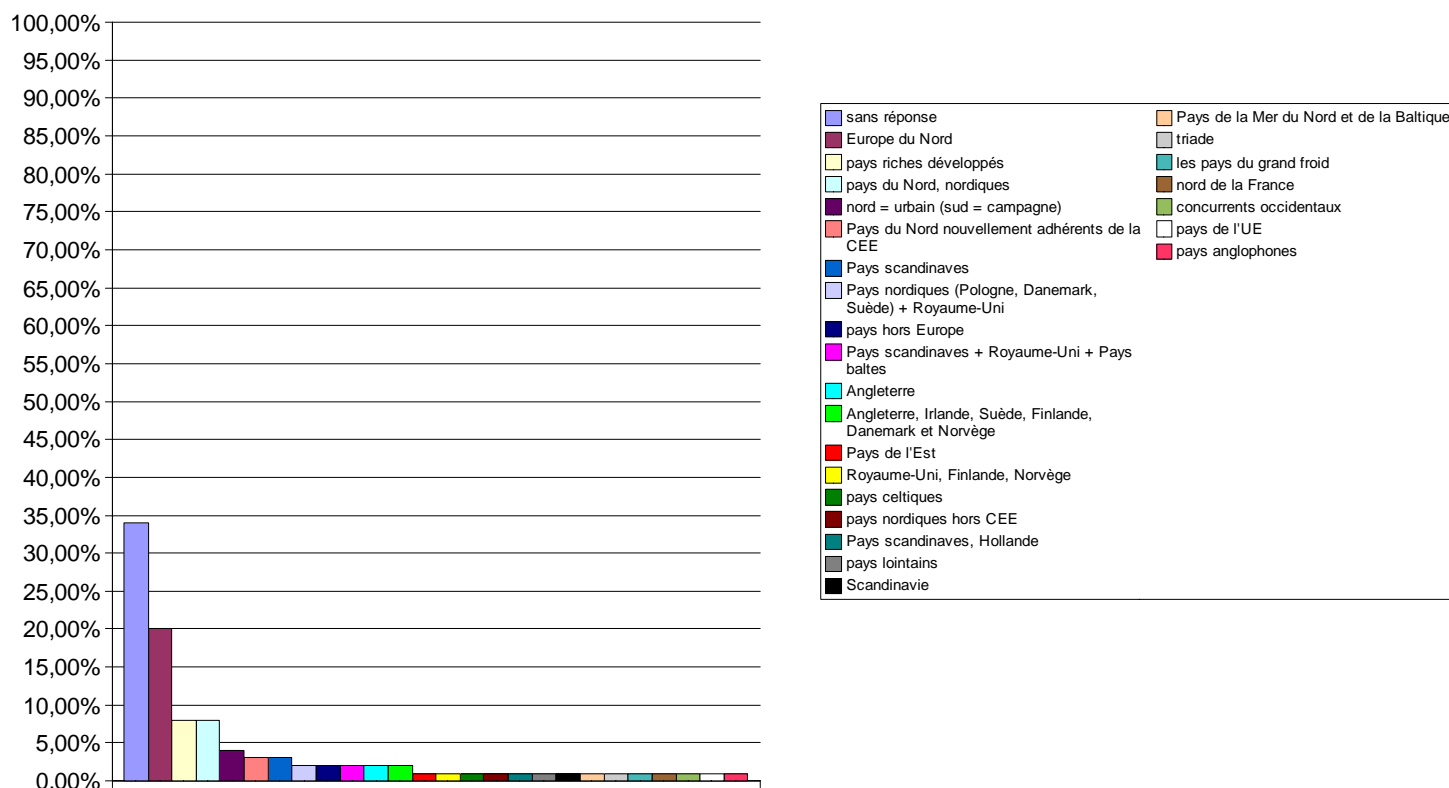


Cette question a posé le problème de l'interprétation des données textuelles puisque plus de la moitié des personnes interrogées n'ont pas répondu. Les personnes restantes ont attribué dix-neuf significations différentes à ce groupe de syntagmes, *diversité* relevant d'un cas de régénération du sens.

**9/ A quoi fait référence « y compris du Nord » dans : « Les produits laitiers, principalement les fromages représentent un chiffre d'affaire de 2 milliards d'euros et commencent à conquérir les marchés de nos voisins européens y compris du Nord. » (une phrase maximum).**

- Voici ce qu'ont répondu les personnes interrogées :

## Signification de "y compris du Nord"



Nous retrouvons le même problème d'interprétation des données textuelles puisque plus d'un tiers des personnes n'a pas répondu. De plus, nous ne dénombrons pas moins de vingt-cinq sens différents donnés à ce groupe de syntagmes dont plus de la moitié (quatorze) relève de réponses propres à un individu, ce qui témoigne là aussi d'un cas de régénération du sens.

### **B/ Typologie des processus interprétatifs :**

Pour finir, nous avons essayé d'établir, à partir de cette réflexion, une typologie des processus interprétatifs :

#### *A/ Régénérescence du sens*

##### 1. Processus d'identification

Le lecteur assimile une donnée textuelle à une donnée encyclopédique pré-enregistrée.

Ex : *France* dans : « En 2000, 113 000 exploitations agricoles sont, en France, concernées par la démarche A.O.C. »

Le lecteur est ici censé connaître la signification de l'item *France*. Nous considérerons donc qu'il s'agit d'une donnée pré-enregistrée appartenant aux connaissances encyclopédiques du lecteur et que celui-ci, lors de son interprétation, reconnaîtrait grâce à un processus d'identification.

## 2. Processus de référentiation cotextuelle étendue

Le lecteur interprète une donnée textuelle à partir de la définition qu'en donne l'énonciateur.

Ex : *Cette mention garantit un lien intime entre produit et terroir* dans :

« Cette mention garantit un lien intime entre produit et terroir, c'est à dire une zone géographique bien circonscrite avec ses caractéristiques géologiques, agronomiques, climatiques..., des disciplines particulières que se sont imposées les hommes pour tirer le meilleur parti de celles-ci et une notoriété acquise de longue date que l'appellation vise à protéger. »

Le lecteur est ici guidé par l'énonciateur pour interpréter la phrase « Cette mention garantit un lien intime entre produit et terroir ». Il s'agit donc d'une donnée textuelle interprétée grâce au cotexte par un processus de référentiation étendue : en effet, c'est l'énonciateur qui donne l'ensemble des données textuelles intervenant dans l'explication de cette phrase.

## 3. Processus de référentiation cotextuelle restreinte ou processus d'inférence

Le lecteur tire une conséquence d'un fait, d'une proposition ; il admet une proposition en vertu de sa liaison avec d'autres propositions déjà tenues pour vraies.

Ex : « y compris du Nord » dans :

« Les produits laitiers, principalement les fromages représentent un chiffre d'affaires de 2 milliards d'euros et commencent à conquérir les marchés de nos voisins européens y compris du Nord. »

Le lecteur est toujours guidé par l'énonciateur pour interpréter le syntagme *y compris du Nord* mais de façon indirecte, sous-entendue. Il s'agit donc, comme pour le cas précédent, d'une donnée textuelle interprétée grâce au cotexte mais, cette fois-ci, par un processus de référentiation restreint que nous pouvons aussi qualifier de processus d'inférence. En effet, l'énonciateur ne donne qu'une partie des données textuelles intervenant dans la signification de cette phrase et laisse au lecteur le rôle de dégager la conséquence de cette phrase. C'est donc le lecteur qui infère le fait que, en ce qui concerne le marché relatif aux fromages

français, les voisins européens du Nord étaient plus difficiles à conquérir que les autres voisins européens.

Qu'il s'agisse de processus d'identification, de référentiation cotextuelle étendue ou restreinte, nous émettons ici l'hypothèse que l'énonciateur a guidé le lecteur dans son interprétation, que ce soit de manière directe et volontaire (référentiation cotextuelle étendue), de façon involontaire (identification) ou par sous-entendus (référentiation cotextuelle restreinte ou inférence). Nous nous situons donc, pour chacun de ces processus interprétatifs, dans un phénomène de régénérescence du sens.

Nous allons voir, à présent, qu'il existe d'autres processus interprétatifs pour lesquels nous émettons l'hypothèse qu'ils ne sont pas issus d'un phénomène de régénérescence de sens mais bien d'un phénomène de régénération de sens : le lecteur n'est plus guidé par l'énonciateur lors de son interprétation de données textuelles mais devient lui-même un énonciateur potentiel, un créateur de sens.

## ***B/ Régénération du sens***

### 1. Processus de génération du sens

Le lecteur attribue à une donnée textuelle qu'il ne connaissait pas un sens au nom d'un principe de cohérence textuelle.

Ex : « en valeur » dans :

« Les vins A.O.C. représentent 15,6 milliards d'euros, soit plus de 85 % de la production française en valeur et les eaux de vie 1,5 milliards. C'est le premier solde du commerce extérieur agro-alimentaire français. »

Pour cet exemple, les individus ayant répondu interrogés ont attribué à « en valeur » dix-neuf types de sens dont treize relèvent de la réponse d'un seul individu. Ce qui tend à affirmer qu'au moins treize des cent personnes interrogées ont eu recours à un processus de génération de sens pour interpréter cette donnée textuelle qu'elles ne connaissaient pas.

### 2. Processus de pseudo-identification

Le lecteur assimile une donnée textuelle à une donnée encyclopédique virtuelle par le biais de sa connaissance fonctionnelle tacite de sa langue maternelle.

Ex : « Typicité »

de typique + -ité : ensemble de qualités caractéristiques (d'un vin), résultant du cépage, de la terre, des techniques de vinification, etc.

Sur le modèle : *Authenticité* de authentique + -ité : caractère de ce qui est authentique.

Aucune des personnes interrogées n'a attribué à *Typicité* son sens sociolectal (terme relevant du domaine de l'œnologie) mais lui ont donné des significations relevant du domaine dialectal. Ce qui nous permet de faire l'hypothèse que celles-ci dérivent de la comparaison avec le modèle morphologique du terme *Authenticité* qui est un terme généraliste. Ce processus interprétatif est dit de pseudo-identification car le lecteur a l'impression de connaître le sens de l'item qu'il lui attribue sans difficulté (la part importante -plus de 85%- des individus ayant trouvé un sens à ce terme en est la preuve).

### 3. Processus d'inhibition du sens

Ce processus, selon lequel le lecteur inhibe le sens d'une donnée textuelle, concerne les individus qui n'ont pas répondu à certaines questions sans que cela ne les gêne dans l'interprétation globale du texte.

### Conclusion

Certains termes, qui sont sujets à une régénération de sens comme *terroir*, *authenticité*, semblent posséder un sens si fortement attesté dans les faits qu'ils entrent plutôt dans un processus de régénérescence du sens ; le faible diversité des réponses (neuf pour *terroir* et onze pour *authenticité*) en constitue une sorte de preuve.

A contrario, nous repérons les termes sujets à une régénération de sens à travers une forte diversité dans les réponses comme pour *excès du productivisme* et *y compris du Nord* (vingt-six types de réponses pour chacun des deux items), *préoccupation de valorisation des ressources sur l'ensemble du territoire* (vingt-deux types de réponses), *développement économique durable et en valeur* (vingt réponses différentes pour chacun).

Au-delà de la dichotomie régénérescence *versus* régénération du sens, cette étude nous interroge également sur la question de la lecture et, par là même sur celle de l'interprétation.

En effet, qu'est-ce que lire ?

Est-ce simplement décoder linguistiquement et mécaniquement un « ensemble préalablement encodé », ensemble qui, suite à sa lecture, sera appelé « texte » ? N'est-ce pas également attribuer un nouveau contenu à une suite signifiante ? La richesse communicative de l'espèce humaine ne résiderait-elle pas dans cette seconde proposition (cas de régénération de sens) ? Sinon, à quoi tiendraient l'intérêt et l'engouement à communiquer si nous étions préprogrammés à comprendre exactement tout ce que l'autre a voulu dire ?

Finalement, interprétons-nous réellement un texte (y donnons-nous réellement un sens) ? Ne faudrait-il pas plutôt envisager que nous, lecteurs, créions le texte ? Son sens ne lui serait alors nullement intrinsèque mais le transcenderait. De même, la notion de *texte* (écrit) n'existerait pas sans lecteur ni celle de *texte* (oral) sans auditeur.

Dans cette optique, ne faudrait-il pas distinguer le *texte* (nouvel ensemble signifiant signifié 2 : E sa sé 2<sup>1</sup>) de sa préexistence (ensemble signifiant signifié 1 : E sa sé 1) et considérer comme *coïncidence*, la symétrie parfaite des signifiés relatifs à l'ensemble signifiant signifié 2 (ou texte) et à l'ensemble signifiant signifié 1 (préexistence du texte) ? Le texte se définirait alors comme *un nouvel ensemble signifié créé à partir d'un même ensemble signifiant*.

## **BIBLIOGRAPHIE**

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan.

ECO Umberto, 1979 (tr. fr. 1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris : Editions Grasset et Fasquelle.

HERVIEU Bertrand, VIARD Jean, 2001, *L'archipel paysan, la fin de la république agricole*, Paris : Les éditions de l'aube.

HERVIEU Bertrand, VIARD Jean, 1996, *Au bonheur des campagnes*, Paris, Les éditions de l'aube.

RASTIER François, 1987 [1996], *Sémantique interprétative*, Paris : PUF.

RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris : PUF.

SINGLY De François, 2005 (2<sup>ème</sup> édition), *L'enquête et ses méthodes, le questionnaire*, Paris : Armand Colin.

## DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES :

- Le dictionnaire *Le Petit Robert*, édition 2004

- Le *Larousse agricole* de 2002

---

<sup>1</sup> E = Ensemble  
sa = signifiant  
sé = signifié

## ANNEXES

### « UN PRODUIT, UN TERROIR, UN NOM A PROTÉGER :

La mention A.O.C. identifie un produit qui tire son authenticité et sa typicité de son origine géographique.

Cette mention garantit un lien intime entre produit et terroir, c'est à dire une zone géographique bien circonscrite avec ses caractéristiques géologiques, agronomiques, climatiques..., des disciplines particulières que se sont imposées les hommes pour tirer le meilleur parti de celles-ci et une notoriété acquise de longue date que l'appellation vise à protéger.

Cette mention et la démarche professionnelle qu'elle consacre sont désormais reconnues et protégées au plan européen et international.

Excluant les excès du productivisme, cette démarche rejoint aujourd'hui les préoccupations de valorisation des ressources sur l'ensemble du territoire, de respect de l'environnement et de développement économique durable.

L'Institut National des Appellations d'Origine, est en France, l'organisme public chargé de la reconnaissance des A.O.C. et de leur protection au plan national et international.

### CHIFFRES CLES DES A.O.C. :

En 2000, 113 000 exploitations agricoles sont, en France, concernées par la démarche A.O.C.

les vins A.O.C. représentent 15,6 milliards d'euros, soit plus de 85 % de la production française en valeur et les eaux de vie 1,5 milliards. C'est le premier solde du commerce extérieur agro-alimentaire français.

Les produits laitiers, principalement les fromages représentent un chiffre d'affaires de 2 milliards d'euros et commencent à conquérir les marchés de nos voisins européens y compris du Nord.

L'A.O.C. se développe dans d'autres secteurs très divers : fruits, légumes, huiles.... Ces produits représentent un chiffre d'affaires d'environ 0,15 milliard d'euros. »<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> D'après le texte définissant l'AOC, un des signes officiels de qualité et d'origine français, extrait du site Internet du Ministère de l'Agriculture : <http://www.agriculture.gouv.fr> datant du 31/01/04.  
C'est nous qui soulignons certains passages : ils correspondent aux éléments sur lesquels porte le questionnaire.



Age :

Sexe :

Profession :

Lieu d'habitation :    plutôt rural (- de 2000 habitants)    plutôt urbain (+ de 2000 habitants)

### **PREMIERE PARTIE :**

1/Connaissance du domaine agricole :    étendue    moyenne    restreinte    nulle

2/Connaissez-vous les signes officiels de qualité et d'origine français et européens ?

Si oui lesquels ?

3/Voici les signes officiels de qualité et d'origine français et européens :

A.O.C., Label rouge, Agriculture biologique, Certification de conformité, Dénomination montagne, I.G.P., A.O.P., S.T.G., Agriculture biologique européen

Parmi les signes évoqués ci-dessus, en connaissez-vous ?

Si oui lesquels ?

Pouvez-vous en donner une courte définition?

4/ Connaissez-vous plus spécifiquement l'A.O.C ?

Si oui, pouvez-vous en donner une définition précise ainsi que la dénomination entière dont il constitue l'abréviation (exemple : Réduction du Temps de Travail pour R.T.T.) ?

### **DEUXIEME PARTIE :**

***après lecture du texte :***

1/ Donnez une définition de l'A.O.C. d'après ce que vous en avez compris.

2/ Que signifie le titre (écrit en gras) selon vous ?

3/ Que signifie pour vous le terme « *terroir* » ?

4/ Que signifie pour vous le terme « *authenticité* » ?

5/ Que signifie pour vous le terme « *typicité* » ?

6/ Que comprenez-vous par « *excès du productivisme* » ? A quoi cela fait-il référence selon vous ?

7/ Comment comprenez-vous les segments suivants (paragraphe 4):

- « *les préoccupations de valorisation des ressources...*
- « *...de respect de l'environnement...*
- « *...et de développement économique durable* » ?

8/ Qu'est-ce que l'I.N.A.O. ? Pouvez-vous donner la dénomination entière dont il constitue l'abréviation (exemple : Réduction du Temps de Travail pour R.T.T.)?

9/ Pouvez-vous définir grâce au texte en quoi consiste la démarche A.O.C. ?

10/ Comment comprenez-vous « *en valeur* » dans :

« *Les vins A.O.C. représentent 15.6 milliard d'euros, soit plus de 85% de la production française en valeur et les eaux de vie 1.5 milliard.* »

11/ A quoi fait référence « *y compris du Nord* » dans :

« *Les produits laitiers, principalement les fromages représentent un chiffre d'affaire de 2 milliards d'euros et commencent à conquérir les marchés de nos voisins européens y compris du Nord.* »

## Se dire et dire le monde dans la langue de l'Autre. Lecture d'un indicible

### Des survivantes rwandaises racontent

Catalina SAGARRA

De quelque pays que tu viennes, tu n'es pas un étranger. Fais en sorte que ton voyage ne soit pas inutile, que notre mort ne soit pas inutile<sup>1</sup>.

Lors de ma communication, je pris pour point de départ une citation du texte de Yolande Mukagasana qui permettait de saisir comment l'écriture était ce qui lui permettait de s'énoncer, et s'énonçant de se découvrir au niveau sémio-narratif. Les sensibilités que mes propos ont touchées m'amènent à l'égard de mes lecteurs à préciser d'emblée, avant de poursuivre, que mes propos découlent non seulement d'un engagement éthique, mais d'un devoir de mémoire qui ne peut exclusivement incomber aux rescapés car, comme le soulignait Primo Levi, « C'est arrivé, cela peut donc arriver de nouveau »<sup>2</sup>. C'est à nous, lecteurs, qu'il incombe de reprendre leurs paroles : « Un lecteur responsable s'efforce de déterminer quel mode interprétatif convient à chaque texte, selon son genre et son projet esthétique propre, car toute œuvre veut être interprétée selon un régime herméneutique qui lui convienne<sup>3</sup> ». Fille d'un réfugié espagnol, rescapé des camps français et des camps allemands, il est de mon devoir d'assumer la dette que les survivants-témoins nous ont léguée, pour que ceux qui ne savent pas, qui ne veulent pas savoir, ceux qui n'incluent pas dans leur agenda le devoir de mémoire que nous devons aux victimes de barbaries, ceux qui refusent que les enfants des rescapés, voire toute personne concernée, reprennent la parole des survivants, pour que tous ceux-là et bien d'autres s'indignent, je me dois, en tiers que je suis devant les témoignages que j'analyse, de pousser mes lectures au-delà d'une simple écoute ou d'une simple redite. Il m'importe d'en saisir toutes les profondeurs. Ma responsabilité éthique me somme d'essayer de comprendre et de reprendre les propos de survivants : que les avertissements des textes de rescapés ne soient pas lettres mortes et que le projet d'interprétation ici proposé puisse recevoir la lecture qu'il attend dans le cadre herméneutique qu'il s'est fixé. Les manquements

---

<sup>1</sup> Texte de la plaque commémorative au mémorial italien d'Auschwitz, rédigé par Primo Levi, en 1978. Cité dans RASTIER François, 2005, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi le survivant*, Paris : Cerf, p. 195.

<sup>2</sup> LEVI Primo, 1989 (1975), *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, (trad. de l'it. par MAUGE André), Paris : Gallimard, p. 196.

<sup>3</sup> RASTIER François, 2005, *Ulysse à Auschwitz, ouvr. cité*, p. 99.

à l'éthique ne se trouvent pas dans les discours abordant le devoir de mémoire, ni dans le métalangage utilisé, mais dans l'existence même des aberrations et dans la surdité chronique dans laquelle s'engouffrent trop souvent ceux qui ne les ont pas vécues. La terminologie utilisée n'a d'autre objectif que celui de cerner au plus près les insondables du sentir et des pensées des survivantes, d'une part, et des témoins qu'elles sont devenues, d'autre part.

Ceci étant dit et pour aborder enfin l'analyse qui m'importe, je reprends en rappelant que si Yolande Mukagasana, s'énonce en se découvrant un espace au niveau sémio-narratif, elle le fait tout en se reconnaissant un espace antérieur à cette même énonciation, voire à toute énonciation. C'est dans cet espace que se situent les préconditions du malaise énonciatif qu'elle ressent en tant que survivante. Or, ce sera cela même qui la pressera à vouloir dire et, ce faisant, à saisir l'espace tensif (espace indéfinissable et donc innommable, bien que pulsionnel) qu'elle a vécu comme un déchirement proprioceptif : « Cela me vient un beau jour. Un coup de tête. Je veux quitter l'Afrique. Je demande à Isabelle du papier à lettres, j'écris à une amie de Suisse et à une autre de Belgique »<sup>1</sup>. C'est alors que face à la page blanche sur laquelle il va lui falloir poser et catégoriser son objet - syncrétisé par l'indéfini « cela » et par le « coup de tête » dont elle ne saisit pas la visée - qu'elle découvre la nature du déchirement : « Je leur raconte mon histoire. C'est la première fois que j'écris mon histoire. *C'est la première fois que je découvre vraiment que le temps est irréversible et que les morts ne reviendront plus.* »<sup>2</sup>. C'est donc parce que la dimension pathémique est mise en discours que le sujet prend soudainement conscience de la sommation qui lui est faite de se positionner face à son discours et d'en définir la visée tout en essayant d'en cerner l'objet. Nous pourrions résumer cette prise de conscience de la sommation par le verbe « témoigner » qui pour tous ceux et celles qui racontent le génocide semble définir leur « étant » et leur faire, dans la mesure où les sujets se construisent en tant que sujets témoins dans et par le témoignage, et c'est en témoignant qu'ils cernent l'objet de leur discours, les états d'âme et les visées à partir desquels ils peuvent se re-bâtir une proprioceptivité stabilisante : « Je vais témoigner du génocide des Tutsi. Je suis torturée, vous comprenez? J'ai besoin d'écrire. Sinon, je deviens folle. »<sup>3</sup> « Témoigner » va bien au-delà de la simple mise en discours d'un objet passéiste puisqu'il implique un mouvement constant entre les modulations, les aspectualisations et les

---

<sup>1</sup> MUKAGASANA Yolande, 1999, *N'Aie pas peur de savoir. Rwanda : une rescapée tutsi raconte*, Paris : Robert Laffont, p. 259. (dorénavant cité *NPPS*).

<sup>2</sup> MUKAGASANA Yolande, 1999, *NPPS*, p. 259. Les italiques m'appartiennent et visent à mettre en relief cette évidence - la mort des siens - que Yolande Mukagasana voulait jusque-là fuir.

<sup>3</sup> MUKAGASANA Y., *NPPS*, p. 266.

modalisations d'un sujet aux prises avec la proprioceptivité et la visée dans laquelle il doit s'inscrire : passé, présent et futur rivalisent dans les témoignages.

C'est à partir de cette croisée du schéma narratif que je vais tenter de saisir comment deux femmes - Yolande Mukagasana et Marie-Aimable Umurerwa -, survivantes du génocide rwandais de 1994, tentent de mettre en discours des événements qui les ont dépassées et qui les ont obligées à repenser leur « être », leur présence au monde, à partir d'un renversement complet de leurs entours, parce que soumises à une dissolution des plus conflictuelles de tous leurs repères. De par la violente irruption de l'adversité la plus morbide du monde environnant, elles sont ébranlées. Les textes ont dès lors pour objectif la transmission de cette dissolution de soi et du monde. Mais l'appréhension de l'objet du témoignage et des affects du témoin dans des structures lisibles et interprétables se heurte très rapidement à l'appareillage cognitif, obligeant les témoins à se replier très vite sur un imaginaire accessible à leurs destinataires apparents (les lecteurs) au détriment des dédicataires réels de leur témoignage (les morts)<sup>1</sup>. À travers les modulations passionnelles qui traversent les textes sous diverses formes, des moins articulées en termes lexicaux faisant état d'un ne-pas-pouvoir/ne-pas-savoir - tels que les nombreux points d'exclamation et d'interrogation qui ponctuent inlassablement les mêmes énoncés -, aux manifestations lexicales plaçant le sujet de l'énonciation dans une situation de non-conjonction avec soi-même, je propose de comprendre les agitations dont ces femmes se souviennent. Autrement dit, il s'agit de cerner l'espace tensif qui précède à l'articulation sémiotique, pour comprendre comment les témoins rendent de façon cognitive l'irruption de la violence et l'inhumanité par laquelle elles ont vu disparaître les leurs. Cette sommation de la barbarie découlant de la violence extrême, et parce qu'extrême, de la non-perception, leur intéroception et leur extéroception en sont affectées. C'est au revirement de soi et du monde que s'affrontent les témoins dans leur intellection du témoignage, elles sont torturées par deux exigences : leur survie et le devoir de mémoire auquel leur survie les oblige. Ces femmes essaient de rapporter le monde vivant qu'elles ont subi - ce sont des sujets subissants - et dont la *mnésie* oscille entre l'ouverture et la fermeture de la visée selon le degré de profondeur et de durée qui la caractérise. À titre d'exemple, je prendrai cette citation de Yolande Mukagasana où le discours oscille entre deux paliers narratifs, l'un convoquant des structures cognitives, l'autre s'inscrivant dans la *mnésis* où la proprioceptivité s'est heurtée au monde vivant de la quiétude, de la complétude, du stable : « Je crois que je suis devenue folle. / Non. Je *suis* devenue folle. Tout simplement. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J'emprunte cette différenciation entre destinataires et dédicataires à RASTIER, 2005, *ouvr. cité*, p. 128.

<sup>2</sup> MUKAGASANA Y., *NPPS*, p. 128.

Elle pose ici les balises d'une scission dans son devenir passionnel par rapport au monde vivant. Bien qu'identiques, les deux énoncés qui rapportent la folie se présentent en opposition claire et catégorique. La négation « non » par laquelle le deuxième énoncé vient contrecarrer le premier en donne la tonalité. Cette opposition semble retomber, à première vue, sur la durée, puisque c'est sur le marquage du passé composé que se dessine la différence qui repose sur le verbe « être ». Cette mise en italique du verbe « être » souligne également la non-conjonction de l'être dans son sentir proprioceptif. Le sujet arrête son devenir dans un « étant » disjonctif. Or, Y. Mukagasana ne s'arrête pas là dans sa reconnaissance ontique, puisque c'est sur ce qu'elle ne reprend pas - « je crois » - que les italiques recentrent non plus une modulation, mais une modalisation, celle du savoir. Comme si soudainement elle s'interdisait de croire que son vécu pût déboucher sur autre chose que la folie. Avoir survécu au génocide relèverait de l'inconcevable, seule la folie pourrait « excuser » les survivants auprès des morts. De là aussi la honte qu'elle ressent : « Comment oses-tu encore vivre après cela? Comment oses-tu leur survivre? »<sup>1</sup> Il y a une honte à gérer sa propre vie, honte qui relève de la difficulté qu'elle éprouve à se saisir après le déchirement ontique qu'elle a essuyé et dont elle ne sait pas gérer les fractures, parce qu'elle ne peut pas et ne sait pas nommer ce par quoi elle se trouve dans sa situation actuelle. Cette impossibilité nominative débouche sur une autre impasse qui accentue la modalisation du ne-pas-savoir :

Quelque chose ne tourne plus rond dans ma tête. J'éprouve à nouveau cette honte, cette honte inexplicable.

Je travaille d'arrache-pied [...] Pour m'oublier. C'est comme si j'avais commencé à avoir peur des moments où je peux me retrouver. J'essaie d'échapper à moi-même. Mais que se passe-t-il donc en moi?<sup>2</sup>

[...] je ne sais plus ce qui se passe en moi, sinon que j'ai honte. Je ne sais toujours pas de quoi.<sup>3</sup>

Comme il lui est impossible de pénétrer les ressorts de la proprioceptivité et des projections cognitives que requiert son témoignage, la paralysie qu'elle ressent pendant et après le génocide semble se syncrétiser par la honte dont elle ne conçoit pas non plus les dessous.

Par ailleurs, cette honte, cette peur et cette folie, Y. Mukagasana la ressent de toute part. Ce qui lui fera dire « Je suis le Rwanda » [57], suivi de cet autre énoncé où s'affiche uniquement son interoceptivité : « Je suis meurtrie de l'intérieur » [57]. Ces deux énoncés traduisent l'éclatement vécu par Y. Mukagasana dans les attributions qu'elle se reconnaît, elle se donne comme objet double : le pays et la meurtrissure intérieure se confondant en une

---

<sup>1</sup> *NPPS*, p. 197

<sup>2</sup> *NPPS*, p. 178

<sup>3</sup> *NPPS*, p. 179

seule entité. Autrement dit, le texte montre un témoin incapable de se définir dans sa relation au monde vivant autrement que par la meurtrissure qui affecte l'ensemble de sa perception, parce que ce témoin est d'abord et surtout un survivant.

Après ce premier constat, il m'est apparu qu'étaient convoquées, dans la résistance des témoignages face à l'irruption de l'extrême, des modulations que j'appellerai « paralysantes », pour souligner la dimension pathémique qui leur est propre et l'état de suspension que ressentent les témoins. De par les événements dont il est ici question, il va sans dire que la praxis énonciative relève d'états d'âme dysphoriques et de cadres modaux dissolvants, tels que ne-pas-pouvoir-faire/ne-pas-pouvoir-être, ne-pas-savoir-faire/ne-pas-savoir-être, vouloir-ne-pas-faire/vouloir-ne-pas-être et devoir-ne-pas-faire/devoir-ne-pas-être propres à un sujet terrorisé. Nous nous situons ici dans cet espace antérieur à toute articulation sémio-narrative, le témoignage visant précisément une résolution de tous ces conflits. Les modalisations que le texte récupère dans les convocations discursives relèvent dès lors aussi de visées clôturantes et qui aboutissent à l'émergence de la négation du sujet, en cela que leur analyse ontique les mènera 1) à se percevoir dans la non-conjonction avec soi et 2) dans le devoir de répondre à cet impératif de nier leur étant :

Oui, les dents de cette bouche aux mâchoires fortes qu'est le Rwanda me broieront un jour. À moins que je ne sois déjà broyée?<sup>1</sup>

Une voix intérieure m'accompagne partout et me murmure toujours la même phrase. « Yolande, tu n'as pas le droit de vivre. »<sup>2</sup>

Mais cette première négation en appelle une seconde, non plus intéroceptive, mais extéroceptive celle-là et qui les amène à envisager la projection d'une négation de l'irruption, comme si effectivement la perception de l'extrême que leur envoie le monde vivant relevait de la non-perception. Trop de cruauté, trop de violence devient inconcevable, même pour les sujets subissants :

À force de rêver, je finis par me dire que la guerre n'a peut-être pas eu lieu, ni le génocide, que tout cela n'a été qu'un cauchemar.<sup>3</sup>

Je pense qu'après ce mauvais film je sortirai de la salle de cinéma obscure et que la vie recommencera.<sup>4</sup>

[...] le film des événements depuis avril 1994 se déroule sans cesse sous mes yeux, avec obsession. Je ne me retrouve plus, je ne comprends plus les événements, je vais devenir folle ou je le suis déjà.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> UMURERWA Marie-Aimable, 2000, *Comme la langue entre les dents. Fratricide et Piège identitaire au Rwanda* (dorénavant *CLED*), Paris : L'Harmattan, p. 53.

<sup>2</sup> *NPPS*, p. 223.

<sup>3</sup> UMURERWA M.-A., 2000, *CLED*, ouvr. cité, p. 95.

<sup>4</sup> *NPPS*, p. 123.

<sup>5</sup> *CLED*, p. 155

Ces extraits montrent comment ces femmes recourent à l'imaginaire du cauchemar, du mauvais film et de la folie, d'une non-relation à leur étant et au monde vivant, pour pouvoir gérer ce qu'au niveau sémio-narratif elles ne peuvent traduire, c'est-à-dire la disjonction extéroceptive qu'elles ont accusée. J'aimerais souligner que nombreuses sont les survivantes rwandaises qui recourent à l'aspectualisation du film pour mettre en discours les scènes d'horreur qui les hantent jour et nuit. Pour les fins communicationnelles des textes - ce sont des témoignages -, la mise en discours de l'ébranlement cosmogonique et ontique contraint les témoins à se replier, dans leur interlocution, sur des simulacres passionnels qu'ils partageraient avec leurs interactants. C'est ainsi qu'elles convoquent la démonisation associée à la Seconde Guerre mondiale pour tenter d'expliquer ce à quoi elles ont échappé :

« C'est à force de pardons et de retrouvailles et d'absolutions et d'oublis que l'humanité recommence ses génocides à intervalles réguliers. Les Arméniens, en 1915. Les juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, le Rwanda aujourd'hui.<sup>1</sup> »

La juxtaposition des deux dernières convocations montre la proximité sémantique et interprétative à laquelle Y. Mukagasana escompte que parviennent ses lecteurs. Mais d'autres imaginaires sont aussi convoqués, comme c'est le cas d'une interpellation que rapporte Marie-Aimable Umurerwa par laquelle un veilleur fait appel au Napalm, autre cristallisation morbide, pour expliquer ce qu'il a vu dans les collines :

« Madame, madame, la colline se vide. Il paraît qu'on va la brûler au napalm.

— Qu'est-ce que tu racontes? Du napalm? Mais il n'y a pas de napalm au Rwanda. »

Le veilleur de nuit réitère son avertissement. *Du napalm dans son esprit, c'est du feu*. Et c'est vrai que déjà des maisons brûlent, un peu plus haut<sup>2</sup>.

Non seulement le Napalm renvoie-t-il au feu, mais d'après cette mise en discours, ce napalm aurait pour effet de vider la colline de la vie qui lui est propre, le napalm, c'est l'anéantissement d'êtres humains. Il n'est donc pas uniquement question de la destruction des maisons par le feu, c'est aussi un renversement complet du monde vivant que rapporte le veilleur et que ne pourrait rendre un énoncé convoquant uniquement les incendies provoqués.

Comme le souligne M.-A. Umurerwa, il s'agit bel et bien d'un avertissement, la visée des incendies est bien plus tragique et lourdes de conséquences que les incendies rapportés. Par ailleurs, le monde vivant tel que les témoins le représentent devient dans cette

---

<sup>1</sup> *NPPS*, p. 321. La référence aux juifs aurait pu se faire sur le modèle de l'énoncé précédant, à savoir « les juifs », en 1939-45. Si la référence chronologique passe par la dénomination « Seconde Guerre mondiale », c'est que la périphrase éveille des modulations passionnelles qui ne résonneraient pas et ne résonnent pas avec une date précise, comme c'est le cas de l'énoncé précédant.

<sup>2</sup> *CLED*, p. 51. Les italiques m'appartiennent et visent à mettre en relief comment l'instance témoignante s'adresse aux lecteurs pour qu'ils saisissent l'ampleur de la catastrophe que veut rapporter le veilleur.

convocation aspectuelle, un objet virtuel surdéterminé par une actualisation qui le transformerait en anti-objet, parce que devenu invivable, parce que devenu inhumain : le projet étant précisément d'exterminer l'humain.

En tant que sujets, M.-A. Umurerwa et Y. Mukagasana relèvent la même charge modale aux modulations dysphoriques, à savoir un ne-pas-pouvoir. Enfin, le schéma narratif rend compte de deux incompatibles dans la consécution du programme perceptif, puisque le « réalisé » qui se donne à voir et qu'elles subissent cohabite avec le « réalisable », même si dysphorique, vers lequel elles projettent les affects provenant de l'intéro- et de l'extéroceptivité. Elles veulent ne pas vivre leur réalité tout en sachant qu'il leur est impossible de s'y soustraire. Coincées entre ces deux visées, elles laissent à leurs interactants le soin d'élucider les présuppositions de leurs discours. Les présupposés veulent que le monde, saisi comme objet, soit accueillant, alors que les présupposants énoncent qu'elles ne peuvent pas vivre dans le monde tel qu'il se donne, autrement dit que leur monde n'en est pas un de vivable, parce que devenu inhumain.

C'est parce que le monde a perdu son humanité que Y. Mukagasana et M.-A. Umurerwa rapportent leur désarroi, leur meurtrissure et le « film » des événements qu'elles revivent au présent. Le premier constat à faire relève du manque dans lequel s'inscrivent les témoignages. Désarroi, meurtrissure, désespoir, folie imprègnent l'esthésie du discours. Mais ces états d'âme qu'elles rapportent dans leur témoignage relèvent d'une saisie discursive postérieure au morcellement du monde vivant et de leur étant —5 et 6 ans se sont écoulés entre les événements et les récits. Il convient dès lors de se demander comment s'opère l'ancrage du sens dans le sensible au moment de mettre en discours l'indicible, autrement dit, comment les actes perceptifs premiers deviennent des actes cognitifs dans la praxis énonciative.

Les récits témoins ont ceci de particulier qu'ils visent à reprendre ce qui s'est passé sans vouloir comprendre comment cela a pu se produire —qui d'ailleurs pourrait comprendre une « culture nécrosée par la folie identitaire »<sup>1</sup>. Pour rapporter, les textes n'envisagent donc jamais de saisir l'« être » des génocidaires, là n'est pas leur propos. Si elles rapportent la déshumanisation dont elles ont été les cibles et les victimes, elles le font pour lancer le même avertissement qu'ont lancé les rescapés des camps allemands et des camps russes : « les consciences peuvent à nouveau être déviées et obscurcies : les nôtres aussi »<sup>2</sup>.

Pour ce qui a trait au désarroi, précisons qu'il s'agit là du ressort affectif principal des textes, la meurtrissure, le désespoir et la folie dérivant de ce premier affect. Il convient dès

---

<sup>1</sup> RASTIER, *ouvr. cité*, p. 181.

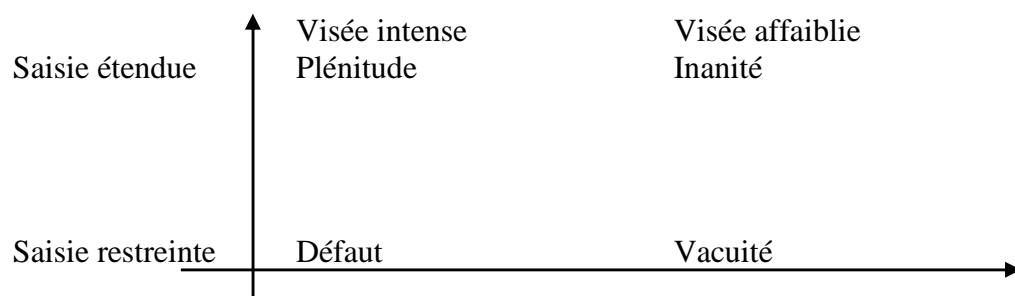
<sup>2</sup> LE BIHAN Adrien, 2000, *Auschwitz graffiti*, Paris : Editions J'ai lu, p. 84. Cité dans RASTIER, 2005, p. 195.



lors de poser les modalités de cette passion de la présence. Ce désordre consécutif à l'ébranlement des sens produit par l'irruption des violences se caractérise par un ne-pas-savoir, ne-pas-pouvoir, mais vouloir. Et c'est précisément parce que la volonté n'est pas accompagnée du savoir et du pouvoir que c'est là une passion de la profondeur menaçante, tout comme l'est la peur que les textes tentent également de retracer, peur toujours liée à la survie. Dans l'extrait suivant, Y. Mukagasana pose les modalités d'un vouloir paralysé par les négations du pouvoir et du savoir pour tenter de comprendre leur survie, ou plus exactement la mort de l'Autre. Il s'agit d'une suite de questions que suscite le simple fait de survivre, d'avoir honte de survivre et qui pourrait se résumer en une seule question, à savoir « pourquoi suis-je vivante? » ou « pourquoi ai-je survécu à cela ? » :

[...]Maintenant je sais de quoi j'ai honte depuis quelque temps. J'ai honte d'être rescapée.  
*Pourquoi ne suis-je pas morte à la place de cet enfant?*  
*Pourquoi ne suis-je pas morte à la place de mes enfants?*  
*Pourquoi ne suis pas morte à la place de ceux qui sont morts en protégeant les Tutsi?*  
*Pourquoi ne suis-je pas morte à la place de tous ceux qui sont morts pour ce qu'ils étaient?*  
*Pourquoi ne suis-je pas morte à la place de tous ceux qui ont été confondus avec moi<sup>1</sup> ?*

Franchissant un pas de plus dans cette logique des modalisations « paralysantes », Y. Mukagasana rendra aussi la profondeur béante dans laquelle elle se sent engloutie parce que survivante : « Je ne suis plus une vivante. Je suis une morte parmi les vivants. Je me fous de tout. Je n'ai plus d'enfants. »<sup>2</sup> Cet énoncé donne à voir le sentiment d'inanité qu'elle ressent, sentiment que seule la convocation de la mort semble pouvoir rendre pour l'opposer à l'intensité phorique de la vie qu'elle ne ressentirait plus. C'est ce que j'ai tenté de rendre dans le schéma suivant :



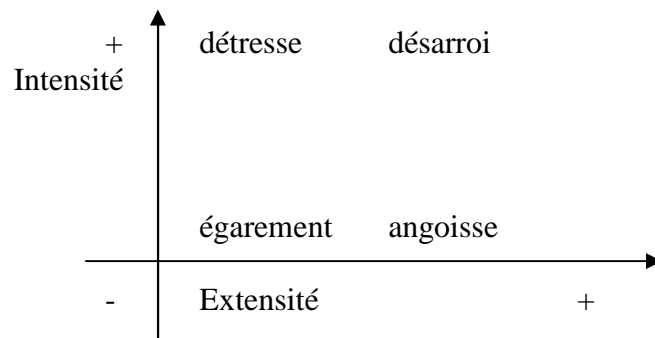
Grâce à ce schéma de la profondeur que j'associerai dans quelques instant au désarroi pour montrer comment Y. Mukagasana ressent l'incomplétude de soi et l'incomplétude de la

<sup>1</sup> NPPS, p. 188. Les italiques appartiennent au texte et montrent combien Y. Mukagasana souffre de la mort des autres.  
<sup>2</sup> NPPS, p. 74.

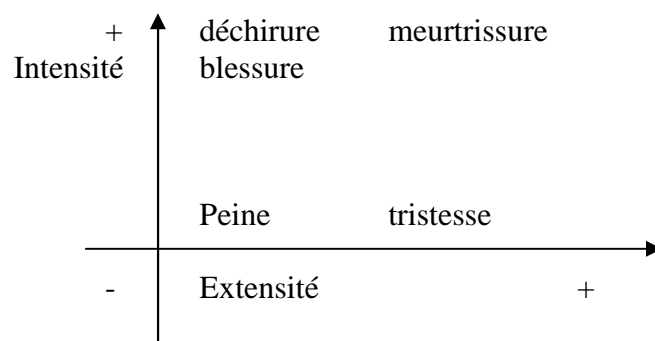
saisie du monde vivant, nous pouvons appréhender cet énoncé qui rapporte la perception qu'elle a du temps depuis qu'elle a perdu tous les siens :

Le temps a pris un visage nouveau. Ce n'est plus le temps qui préside au bonheur d'une famille unie, ce n'est plus le temps qui laisse s'écouler l'amour entre les êtres, ce n'est plus le temps qui laisse un enfant faire rire les siens par ses drôleries. Le temps est devenu pour moi quelque chose de mort. Il n'est plus qu'une suite de seconde interminables, de minutes fastidieuses, d'heures insupportables<sup>1</sup>.

Dans cet accablant passage du temps, les adjectifs marquent l'intensité et l'étendue du malaise qui l'affronte au monde, puisque des secondes « interminables », le texte passe à l'« insupportable » des heures, modalités qu'elle associe au désarroi :



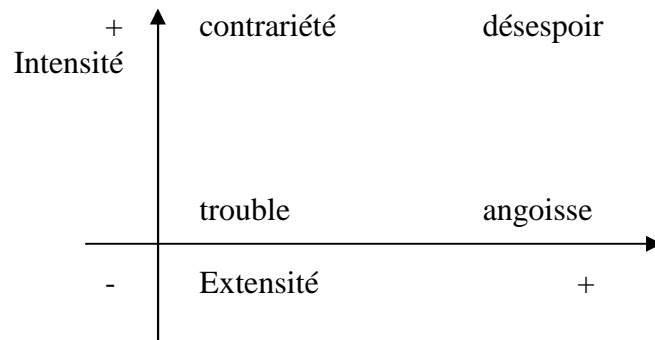
Si nous nous penchons à présent sur la meurtrissure, consécutive au désarroi, en ce sens que le témoin commence à recentrer l'intéroceptivité, autrement dit la survivante cède la place au témoin, là encore, il s'agit d'une sensibilisation passionnelle de la profondeur et de la durée :



L'instance témoignante se reconnaît dès lors comme sujet subissant de par le désarroi et la peur, voire la terreur, par lesquels elle a été « paralysée » dès le début des massacres. Face à la page blanche, Y. Mukagasana et M.-A. Umurerwa se trouvent subitement face à leur désespoir, face à la profondeur de la meurtrissure et la durée dans laquelle elle s'inscrit : le temps est irréversible, autrement dit rien ne peut changer les choses, il leur faut affronter la perte de l'Autre. Or « cela » relève de l'impossible, le désespoir étant aussi une passion de la

<sup>1</sup> NPPS, p. 71

profondeur menaçante, caractérisée par un vouloir qui se heurte encore une fois aux charges modales du ne-pas-pouvoir et ne-pas-savoir. Le sujet subissant sombre dans des modulations passionnelles dysphoriques et se perçoit dès lors dans un « étant » en non-conjonction avec son objet et en conjonction avec l'anti-objet qu'est l'absence de l'Autre, sa mort, son meurtre. Et comme tous les autres états d'âme, celui-ci s'inscrit dans la profondeur et dans la durée :



À la lumière de ces succinctes réflexions, il apparaît que dans leur témoignage, les témoins perçoivent que leur volonté n'a pas été « détruite » dans les dispositions pathémiques dont elles se souviennent. D'autres affects viennent côtoyer et rivaliser avec la peur, la meurtrissure, le désespoir, le désarroi et la folie, comme le soulignent les extraits suivants : « La femme meurtrie a laissé la place à la femme révoltée. »<sup>1</sup>, « Je suis Yolande Mukagasana. En plein deuil, je me rebiffe. »<sup>2</sup> Or, « se rebiffer », c'est se concevoir à nouveau comme un être agissant, c'est vouloir sortir de la disjonction, c'est vouloir réparer l'ébranlement des sens par le recours aux mots. Autrement dit, « témoigner » a d'abord trait aux affects du sujet témoignant qui, mené par des modulations passionnelles et une visée non clairement identifiées, obéit à la seule disposition modale qui puisse tenter de mobiliser le sujet vers la cicatrisation que requiert sa survie.

## Conclusion

Tous les textes de témoignage dont l'objet de la praxis énonciative ressort d'une catastrophe individuelle et collective, comme l'est un génocide, visent en fait à rétablir la quiétude du sujet alors que leur discours est tout empreint de leur inquiétude. De là le foisonnement de discours et de modalités qui donnent une impression de dispersion discursive, de par l'exhaustivité recherchée dans l'exposition de soi, du monde vivant et des faits tels que saisis, retenus par la mémoire et rapportés ultérieurement : agitation informelle due

<sup>1</sup> *NPPS*, p. 128

<sup>2</sup> *NPPS*, p. 133

à la coexistence du mode de présence apparent des êtres et des choses - présences diverses, reconnaissables, dénommables, vivantes - et de leur mode de présence esthétique - présence mouvante, confuse, morbide. Le désarroi, la meurtrissure, le désespoir et la folie concourent, avec des degrés d'intensité et d'étendue propres, à renforcer la version passionnelle du sentiment d'incomplétude, de la présence de l'inhabitable et de la déchirure. Le sentiment de l'irréversible à l'origine de l'ébranlement ontique est une tension revenant vers le passé que le sentiment du vouloir témoigner tire au contraire vers le futur. Le sujet du discours est tiraillé entre deux tensions contraires, l'une morbide se soldant dans la honte et la disjonction de soi que ressent le survivant, l'autre l'inscrivant dans la durée grâce au faire, au pouvoir faire et au savoir faire que s'approprie le témoin dans et par les mises en discours de la première tension. Témoigner revient ainsi à apprendre à gérer sa lecture du monde vivant :

1. dans le recentrement de sa proprioceptivité,
2. en convoquant des projections banalisantes à même de rendre un discours accessible à tous les interactants du discours,
3. dans le vain espoir que les paroles rapportées aient valeur de dénonciation et surtout d'avertissement.

Témoigner revient à sommer le monde d'être à l'écoute et les témoins se donnent corps et âme dans ce projet : ils ont survécu et, parce que survivants, la dette qu'ils ressentent envers ceux qui sont morts les oblige à revivre souffrances, désespoir, désarroi, folie, tous ces états d'âme qui mettent leur survie même en danger.

Il n'est ni facile ni agréable de sonder cet abîme de noirceur, et je pense cependant qu'on doit le faire car ce qu'il a été possible de commettre hier pourra être tenté à nouveau demain, pourra nous concerner nous-mêmes ou nos enfants.

Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, 1986.

## BIBLIOGRAPHIE

### Témoignages

CORREA Maggy, 1998, *Tutsie, etc.* Grolley, Suisse : Éditions de l'Hèbe.

HERRMANN-GRISIUS Jeannine, 2001, *Le Visage oublié*, Luxembourg : Éditions de l'Aube.

MUJAWAYO Esther; BELHADDAD Souâd, 2004, *SurVivantes*, Luxembourg : Éditions de l'Aube.

MUKAGASANA Yolande, 1997, *La Mort ne veut pas de moi*, Paris : Fixot.

MUKAGASANA Yolande, 1999, *N'Aie pas peur de savoir. Rwanda : une rescapée tutsi raconte*, Paris : Robert Laffont.

MUSAYIDIRE Eugénie, 2004, *Ma Pierre parle*, Villeurbanne : Éditions Golias.

UMURERWA Marie-Aimable, 2000, *Comme la langue entre les dents. Fratricide et Piège identitaire au Rwanda*, Paris : L'Harmattan.

UMUTESI Marie Béatrice, 2000, *Fuir ou mourir au Zaïre. Le vécu d'une Réfugiée Rwandaise*, Paris : L'Harmattan.

### Essais

FONTANILLE Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris : PUF.

FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude, 1998, *Tension et signification*, Belgique : Mardaga.

GREIMAS Algirdas Julien, 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris : Seuil.

LEVINAS Emmanuel, 1972, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier : Fata Morgana.

RASTIER François, 2005, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris : Éditions du Cerf.

RICOEUR Paul, 1986, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

TODOROV Tzvetan, 1989, *Nous et les autres*, Paris : Seuil.

VACQUIN Monette (dir.), 1994, *La responsabilité. La condition de notre humanité*, Paris : Autrement, Série Morales.

## Interpréter l'inconscient du texte

Carmen Boustani

Lire la fiction avec le regard de la psychanalyse permet à la fois d'offrir aux textes une autre dimension et d'observer l'écriture dans sa genèse et dans son fonctionnement. C'est le phénomène de l'interprétation et non du commentaire qui est le présupposé de base : interpréter, c'est chercher du sens, donner du sens avec l'implication du sujet et de sa subjectivité dans le discours. Un tel déchiffrement sous l'égide de la psychanalyse permet à la lecture littéraire de produire au jour une vérité du discours poétique, de faire entendre une parole autre. La psychanalyse et la littérature se posent les mêmes questions. Freud l'avait bien compris lorsqu'il interroge Sophocle sur « le complexe d'Œdipe » ou Lacan, Edgar Poe dans le séminaire sur *La lettre volée*. Le lecteur du texte romanesque ne fera pas moins, à partir des traces qui demeurent offertes, à son regard-écoute. Il ne lit pas le texte, il le délie. Le lecteur brise ainsi la secondarité pour retrouver en deçà du processus de liaison, *la déliaison* expression d'André Green, qui sort le texte de son sillon pour analyser le sens caché, le non-dit dans l'interprétation du désir.

Jean Bellemin-Noël est considéré comme le pionnier de l'approche des textes par l'interprétation. Il fait dialoguer les deux disciplines (psychanalyse et littérature) montrant comment le texte interroge le monde psychique. Son approche des textes se base sur l'exploration « faite de pensées aléatoires en des points que n'avait pas définis un programme préétabli »<sup>1</sup>. L'essentiel pour lui est de lire sans l'écrivain dans une combinaison de la lecture et de l'écriture. Le lecteur doit chercher à voir et non à savoir les remarques empiriques et subjectives. L'important est d'observer une quête de réseaux d'images pour dégager un schéma en forme de sens. « Notre objet n'est pas de dire, d'édicter ce qui se passe dans un ouvrage, mais de montrer des rouages, de montrer comment ça se passe »<sup>2</sup>. Jean Bellemin-Noël propose un travail de filtrage parlant « d'une écoute qui filtre, regards filtrants, discours filtré »<sup>3</sup>.

En se basant sur l'analyse de l'inconscient du texte, nous allons nous interroger comment la psychanalyse dans sa rencontre avec la littérature est à même de théoriser et de donner à théoriser autrement. En effet, aborder le texte par interprétation, c'est l'organiser

---

<sup>1</sup> BELLEMIN-NOËL Jean, 1979, *Vers l'inconscient du texte*, Paris : PUF, p.5.

<sup>2</sup> BELLEMIN-NOËL, 1979, *Vers l'inconscient du texte*, ouvr. cité, p.200.

<sup>3</sup> BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, ouvr. cité, p.202.

autour des idées de mobilité psychique. Dans ce cas la théorie est difficile à unifier, l'œuvre littéraire étant un produit des formulations ambiguës. Or, la littérature n'a guère les moyens de développer des théories argumentatives, elle est plutôt un lieu de départ pour de multiples élaborations de pensées. Pour cela la modalité de communication que nous proposons est une dissémination de fragments théoriques qui prennent leur développement par la parole même du lecteur critique. Pour faciliter la lecture et pouvoir continuer à vivre ensemble et avec nous-mêmes, nous proposons une opération en trois strates qui peuvent avoir des conséquences théoriques dans le processus d'interprétation. Tout d'abord la perception du texte qui recherche la mise en scène du désir latent, en dégageant les éléments qui sont placés en réseau de motifs, sons, couleurs, puis les pensées inconscientes et les figures de rhétorique (métaphores, métonymies) insistant sur l'importance accordée au signifiant. Puis la réception qui est accès à la mise en scène et à la séduction du personnage reçu comme être vivant. Aborder le personnage dans ses affects, dans sa présentation physique (gestes, couleurs, postures). Enfin l'implication qui revient au lecteur lui-même de revivre par l'intermédiaire des personnages les scènes originelles (l'Œdipe, le roman familial) où tout s'est noué. Ainsi le lecteur trouve un nouvel équilibre en nouant son rapport au passé. Il est confronté à ses pulsions qui se déploient sous différentes formes : Le voyeurisme (le texte romanesque comme la scène primitive invite à surprendre des corps présents et indifférents au regard), et le reflet des fantasmes inconscients que le texte éveille chez le lecteur. Cette modalité offre certains codes de lecture appliqués à la lecture-critique non comme une sorte « de vignette associée à l'étiquette textanalyse »<sup>1</sup>, mais comme une recherche de concepts relativement fixes comme le désir, la vie, la mort, le féminin, la différence des sexes etc.

Notre propos est de montrer ce questionnement théorique dans son application au roman, ici le roman féminin. Bien que chaque réception comprenne sa part individuelle variant selon chaque lecteur, elle est aussi déterminée par l'esthétique du texte qui théorise la lecture. Seul le mode de fonctionnement du texte (et du système de ses personnages) permet de la déterminer.

Nous allons partir d'un corpus de romans francophones : *Est-ce que je te dérange ?* de Anne Hébert (Québec), *Lol V Stein* de Marguerite Duras (France) et *N'zid* de Malika Mokeddem (Algérie), procéder à la grille de lecture suivante : ancrer l'ensemble de notre réflexion sur l'inconscient du texte autour de la notion de l'espace qui se déploie en tant qu'espace fermé ou ouvert et en tant qu'espace du corps. Montrer l'effet de cette notion dans l'analyse de la réception du texte en dégageant le thème du désir et en insistant sur la mise en

---

<sup>1</sup> *Vers l'inconscient du texte*, ouvr. cité, p.201.

scène des affects des protagonistes du corpus choisi. Passer à la perception de l'espace textuel par le recours à la présentation des personnages, rendant compte de leur conflictualité, de leurs faits et gestes, aborder l'implication du lecteur, mettant à jour son voyeurisme, sa manière de surprendre les personnages dans leur intimité qui s'édifie dans la dichotomie du vital et du morbide: Eros/Thanatos. Un tel constat justifie selon nous un parti pris méthodologique.

### **I - Réception du texte :**

Les trois romans de notre choix, que nous espérons suffisamment représentatifs, ont une situation similaire se traduisant par la blessure ou la perte d'un amour terminé tragiquement. Les effets de cette situation laissent sur le psychisme féminin des cicatrices indélébiles. Référons-nous à l'histoire de Lol V Stein et à sa rupture avec son fiancé Michael Richardson, survenue lors de la soirée du bal de T Beach, lorsque Lol se trouve évincée par Anne-Marie Stretter. Puis à l'histoire de Delphine et à l'amour obsessionnel qu'elle porte à Patrick Chemin dans *Est-ce que je te dérange ?* et enfin à l'histoire de Nora Carson dans *N'zid* séparée de son amant Jamil, joueur de luth, par un accident qui lui fit perdre la mémoire.

Les ressemblances entre les trois romans sont thématiques aussi bien que structurelles. Le thème de l'errance se déroule en deux phases: oubli de la mémoire, mémoire de l'oubli. On dirait que les trois protagonistes errent sur terre ou en mer à la recherche de leur être profond essayant de se rappeler le passé enfoui. La complexité structurelle ne se limite pas au renversement du rôle des héroïnes par rapport à une relation amoureuse passée et présente, elle se poursuit avec des triangulations toutes mentales car le troisième membre du triangle n'est présent que dans l'esprit de l'héroïne ou du narrateur. Pour ce faire, nous allons revenir sur les principales étapes du destin de chaque héroïne, tel qu'il est possible de les reconstituer et de les appréhender.

Dans *Lol V Stein*, le premier triangle est le référent aux parents, une mère castratrice : « A ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant »<sup>1</sup> et un père absent, mentionné par une seule phrase dès le seuil du livre : « son père était professeur à l'université »<sup>2</sup>. Le second triangle qui précède la diégèse est à la source de l'histoire de Lol, c'est la triangulation du bal fatal où Lol était devenue le tiers encombrant vis-à-vis d'Anne-

---

<sup>1</sup> DURAS Marguerite, 1964, *Lol V Stein*, Paris : Folio, p21.

<sup>2</sup> DURAS M., 1964, *Lol V Stein*, ouvr. cité, p.11.



Marie Stretter et de Michael Richardson auquel se superpose dans l'esprit de Lol, Jacques Hold l'amant de Tatiana que Lol souhaite ravir. D'un rôle passif dans la première triangulation où son fiancé lui est ravi sans qu'elle prononce un mot, Lol passe à un rôle actif, elle devient ravisseuse de l'amant de Tatiana qui arrive à être son partenaire docile. Mais Lol se confond en pensée avec Tatiana et vit cette dualité. « Il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl, sauf dans ses yeux exempts de remords et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V Stein »<sup>1</sup>. La proclamation de cette double identité est plutôt un signe de dichotomie pathologique.

Dans *N'zid*, la première triangulation se joue sur la perte des parents de Nora. Une mère algérienne avec laquelle elle ne s'entendait pas et un père irlandais auquel elle était très liée. Puis Zana, la nourrice algérienne qui par transfert était pour Nora la représentation du sein maternel perdu. Au fur et à mesure des passages qui lui sont concernés, le lecteur comprend que cette autre figure maternelle symbolisait pour Nora l'Algérie des femmes, qu'on retrouve aussi délicieusement sous la plume d'Assia Djebar. La deuxième triangulation qui se rapporte à l'état amoureux, est constituée par les deux hommes qui ont marqué la vie affective de Nora, Jean l'ami et Jamil l'amant. Loïc Lemoine rencontré en pleine mer, servira de substitut à l'amant perdu.

Dans *Est-ce que je te dérange ?* la première triangulation se structure aussi sur le rapport de Delphine à ses parents qui l'ignoraient complètement dans leur famille nombreuse : « Je n'ai pas eu d'enfance (...) lorsque ma grand'mère est arrivée, j'étais couchée sur un lit comme morte depuis trois jours. D'accord avec mes parents, elle a décidé de m'adopter. (...) J'ai tout de suite calé dans la paix »<sup>2</sup>. Mais la mort de la grand'mère survenue peu après, met fin à cette quiétude. « Ma grand'mère, c'est mon nid »<sup>3</sup> dira Delphine. Le second triangle est la relation de Delphine avec Patrick Chemin et les problèmes qui surgissent avec la femme de Chemin. Un rapprochement s'impose à nouveau, dans la rencontre de Delphine avec Edouard Morel et Stéphane à la fontaine Saint-Sulpice. Leur rapport est une relation à trois où chacun cherche l'autre. Stéphane tombe amoureux de Delphine qui le rejette à cause, dira-t-elle, de ses mains moites et s'amourache de Morel qui la repousse dans la mesure qu'elle est le déclencheur des souvenirs enfouis de son enfance malheureuse.

---

<sup>1</sup> DURAS M., *Lol V Stein*, ouvr. cité, p.219.

<sup>2</sup> HEBERT Anne, 1998, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris : Seuil, p.9

<sup>3</sup> HEBERT A., *Est-ce que je te dérange ?*, p.122.

Le récit se construit dans les trois romans sur le thème de l'errance qui est à la fois intérieure, causée par le vide affectif et externe, effectuée par le besoin de se déplacer : Lol V Stein erre dans les rues de S Tahla, captivée complètement par la marche, elle est déterminée dans ses détours à passer par « le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de modes, la tristesse rectiligne d'un boulevard, l'amour, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches.»<sup>1</sup>. Lol parcourt les rues de S Tahla sans but aucun, que celui de revivre sans cesse le soir du bal et plus précisément sa fin. Ses déambulations à travers sa ville natale traduisent spatialement son cheminement vers Eros.

Il en est de même de Delphine qui suit Patrick Chemin après son abandon « je l'ai suivi de gare en gare, de train en train, de ville en ville, d'hôtel en hôtel »<sup>2</sup>. Encore une fois l'errance apparaît motivée par une forte passion qui devient obsession. Malgré l'amnésie qui l'a frappée, Nora Carson erre aussi en pleine Méditerranée dans un périple qui rappelle celui d'Ulysse. Le lecteur ne tarde pas à déchiffrer les indications géographiques qui permettent de découvrir les navigations antérieures de Nora et de dégager son rapport à l'espace : de la Grèce, au Golfe du Lion, à la mer Egée avec quelques escales ici et là. Après un séjour à Bodrum, elle a navigué jusqu'à Rhodes pour mettre le cap en Egypte et remonter jusqu'au Golfe de Corinthe pour une escale à Athènes. Après les déplacements dans la Méditerranée orientale, Nora se déplace dans la partie occidentale vers la Sicile et la Sardaigne. La mouvance dans un espace mobile, situe Nora dans un non-lieu physique et affectif. L'errance des trois héroïnes est la conséquence directe du trauma vécu dans l'enfance (rapport aux parents) et dans l'échec de la relation amoureuse.

L'articulation signifiante de la phénoménologie de l'errance se joint au travail de l'inconscient délimitant cette jouissance dévastatrice à travers les pérégrinations sur terre ou sur mer. La matière de l'objet *a* n'est pas faite de plaisir contrairement à ce qu'on croit, mais de douleur transformée par le fantasme en jouissance. Le lecteur se trouve face à « un texte de jouissance » dont parle Barthes dans *Le plaisir du texte*. Le texte de jouissance met « en état de perte, déconforte, fait vaciller les assises du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs »<sup>3</sup>. Il s'agit ici de l'au-delà du plaisir, du registre repéré par Lacan comme étant celui de la jouissance dévastatrice.

---

<sup>1</sup> *Lol V Stein* (...), p.39

<sup>2</sup> *Est-ce que je te dérange ?* (...), p.67

<sup>3</sup> BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris : Points/Seuil, p.26

Servant de dénominateur commun à ces trois romans, l'errance est aussi présente dans la majorité des romans écrits par des femmes. Ceci remonte à la condition de la femme depuis les sociétés archaïques qui la soumettaient au bon vouloir du père et du mari, contrainte d'exécuter les tâches domestiques les moins valorisantes, mais qui lui permettaient de marcher dans la nature (s'occuper de l'eau par exemple). La mobilité devient dès lors un besoin féminin. Se déplacer correspond bien à la nature féminine et à son rapport particulier à l'espace. Nous évoquons à cet égard Delphine dans *Est-ce que je te déranges ?* : « Je n'ai pas de pays. Mon pays c'est n'importe quelle ville où il y a des trottoirs pour marcher »<sup>1</sup>. Or, dans la vie citadine, la femme n'avait pas le droit de flâner dans les rues de sa ville. D'ailleurs, il n'y a pas de féminin au mot flâneur. Une femme qui déambule seule dans les rues d'une ville est mal considérée par le regard sexiste. Ceci revient à dire que la femme est déterminée dans son for intérieur par la marche parce qu'elle en a été privée par la société. De là vient par compensation, l'intérêt porté dans ses écrits à l'espace, à la pérégrination dans les rues. L'errance qui traverse les textes féminins apparaît comme une nécessité pour retrouver par cette communication la problématique de l'écriture.

## II – Présentation - L'effet personnage

La perception analyse la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture. Disons qu'elle détermine sous quelle forme il se concrétise. Le protagoniste principal de chaque roman est perçu aux frontières du mythe et de la réalité. Sa représentation en tant que personnage se fait dans une dissimulation déroutante. L'incomplétude du personnage se trouve compensée sur le plan du signifiant par sa présentation aux connotations romantiques : Nora Carson possède une chevelure longue, femme-chevelure, objet de plaisir. Dès lors, la chevelure se charge d'une valeur énigmatique. Tatiana aussi, l'autre double de Lol, est décrite nue sous ses cheveux noirs. « J'entends : nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs ». Les deux derniers mots sonnent avec une égale et étrange intensité... L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. »<sup>2</sup>. Une chevelure comme invitation au voyage dans l'espace textuel éclaté. Nous ne sommes pas loin de Baudelaire. Or, le souci du détail qui touche la chevelure est absent des autres traits du visage : les yeux, la bouche, le teint ne sont pas mentionnés. Tatiana est la femme sans visage. C'est par cette abolition que passe le ravissement. Le corps de Lol dans sa blondeur et sa pâleur excessive fait d'elle un personnage fade. « Ses cheveux avaient la

---

<sup>1</sup> *Est-ce que je te dérange ? (...)*, p.9.

<sup>2</sup> *Lol V Stein (...)*, p.116.

même odeur que sa main, objet inutilisé. Elle était belle mais elle avait, de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur »<sup>1</sup>. Elle est décrite par son mari comme une « calme présence », « une dormeuse debout ». Métaphores qui objectifient l'anéantissement dans l'amour. Le romantisme tragique de mourir d'aimer est aussi le cas de Delphine décrite physiquement plus en détail que Lol, Tatiana ou Nora Carson. Delphine a des yeux bleus, de petites dents blanches, de longs cheveux noirs, une fine ossature. Tous les attributs de la séduction que vient rehausser sa robe rose légère. Elle rappelle l'univers merveilleux du conte. Parler ici de séduction, c'est tenter de comprendre l'attention donnée par le narrateur ou la narratrice pour vivre ce discours au milieu des figures de la féminité démultipliées, mais réduites à l'essentiel.

Le paradoxe de ces textes au féminin est la description du corps d'une manière restreinte mettant l'accent sur un élément ou deux, offrant une nouvelle économie de la séduction corporelle. Dans ces absences implicites ou explicites de la présentation, le lecteur remplit lui-même les cases manquantes affirmant sa part active dans la création des personnages. Nous remarquons dans le corps textuel, des scènes de mise en pièces du corps charnel, reprises sous des formes elliptiques, fournissant à l'opération d'ensemble ses indicatifs. Le corps féminin est déconstruit, ses signes erratiques se fixent en symboles ou en symptômes. Lol a le corps en « cendre », un corps symptomatique « infirme de l'autre »<sup>2</sup>. Or, Lol pousse Jacques Hold à aimer Tatiana et construit un appareillage imaginaire de sa propre jouissance qui ne lui sert qu'à « délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne »<sup>3</sup>. Lol est décrite en « figure de blessée », blessée d'amour, malade de désir de cet « être à trois »<sup>4</sup> qu'elle crée dans sa folie. Abandonnée par son fiancé durant la scène du bal devant le regard des autres, Lol déploie sa pulsion scopique, celle qui trouve l'objet du désir dans le regard lui-même. Elle cherche son désir dans le regard qu'elle fixe du champ de seigle à la fenêtre de la chambre des amants à l'hôtel des bois. L'amour, elle le conçoit à distance sans le réel du corps. Lol n'est pas toute prise dans le signifiant, dans le désir et l'amour. Elle-même se dit être « folle d'amour » et pourtant elle fait de sorte que l'histoire d'amour n'aboutisse jamais et reste suspendue douloureusement dans le désir.

---

<sup>1</sup> *Lol V Stein (...)*, p.29.

<sup>2</sup> *Lol V Stein (...)*, p.51.

<sup>3</sup> *Lol V Stein (...)*, p.124.

<sup>4</sup> Lacan

Delphine est aussi folle d'amour jusqu'à la névrose. La souffrance de Delphine influence son soma : « mal aux pieds. Mal aux jambes (...) mal aux reins, mal au cœur »<sup>1</sup>. Elle fait des hallucinations et parle comme un somnambule. Elle est dans un état délirant qui se manifeste par des répétitions dans son discours et une absence à soi dans son comportement. La reprise du mot *rien* traduit la négation de sa personne : « Rien à dire. Rien à expliquer. Rien à rire. Rien à pleurer. Rien à manger non plus. Moi toute seule. Moi moins que rien. Moi qui marche depuis des jours ».<sup>2</sup> Elle est dans « la contrainte de la répétition ». Delphine est emprisonnée dans ses obsessions. D'après Lacan « il y a recherche de jouissance en tant que répétition (...) ce qui va contre la vie (...) et ce par la structure même du discours, articule l'instinct de mort »<sup>3</sup>.

Nora Carson est aussi atteinte d'amnésie de l'identité. Elle oublie tous les éléments qui lui permettent en tant qu'individu d'être identifiée. Son amnésie est focalisée sur la perte de son patronyme, de ses repères biographiques, du nom de l'être aimé. Bref, tout ce qui fait contexte pour un individu. Elle prend plusieurs noms de nationalités différentes ; elle est à la fois, Myriam Dors, Nora Carson, Eve Poulos ou une Libanaise au surnom *Alghoula*, traduction en arabe de *ogresse*. Cette multiplicité est à la base d'un déséquilibre identitaire traduisant l'égarement. Mais ce sont les deux dernières identités, celle d'Eve et celle d'ogresse, qui nous retiennent, traduisant les archétypes de l'inconscient. Ainsi se forme la figure superbe et monstrueuse d'une femme majuscule, résumant toutes les femmes. Proud'hon avoue aux hommes dans *La Pornocratie*<sup>4</sup> qu' « il y a dans la femme la plus charmante et la plus sérieuse, de la sournoiserie, c'est-à-dire de la bête féroce ». La peur de la femme remonte à loin. Elle est liée aux angoisses masculines. La femme est là dès l'enfance : mère castratrice ou femme ogresse.

L'image des mythes qui se rapporte à la femme hante la littérature. Elle oscille entre le mythe de l'ogresse qui porte la peur archaïque, le mythe d'Eve qui se charge du poids de la chute et celui de l'image rédemptrice de Marie la Nouvelle-Eve. Les femmes qui écrivent transmettent ces mythes à leurs enfants. Or, aujourd'hui les femmes doivent réagir et enrichir la culture de nouvelles résonances, surtout les contes et les romans. La prise de conscience des projections subjectives c'est-à-dire de ce que l'on prête généralement à l'autre, entraîne une modification progressive de la vision et désamorçe les tensions négatives.

---

<sup>1</sup> *Est-ce que je te dérange ?* (...), p.66.

<sup>2</sup> *Est-ce que je te dérange ?* (...), p.13.

<sup>3</sup> LACAN Jacques, 1991, *L'Envers de la psychanalyse*, Paris : Seuil, p.51.

<sup>4</sup> PROUDHON Pierre-Joseph, 1875, *La pornographie ou les femmes dans les temps modernes*, Paris : A. Lacroix & Cie.

### III - Implication du lecteur

La rencontre lecteur/texte est une sorte de trouvaille avec un moi passé et inconnu, introduisant aux scènes fondatrices de l'identité. Ainsi en cherchant dans l'inconscient du texte, il est tentant de rapprocher le manque à réaliser son désir chez les trois protagonistes par la présence problématique du rapport au père. Parmi les héroïnes durassiennes, Lol est la seule à porter un patronyme, le patronyme Stein signifiant pierre en français, connote la pierre tombale faisant écho chez Delphine à cette phrase qui la désigne : « son immobilité de pierre »<sup>1</sup>. Delphine porte un prénom complet sans patronyme traduisant l'absence de l'image du père dans sa vie, elle demeure dans l'ombre non symbolisable. Le signifiant du phallus est absent dans la métaphore effacée du père.

Sur le plan onomastique, nous analysons la phonétique expressive de l'initiale des prénoms des trois protagonistes, insistant sur sa nature évocatrice qu'il possède en tant que son. Lola Valérie Stein a amputé son prénom depuis la nuit du bal, une manière de castrer sa féminité. Elle devient Lol V Stein. A signaler la voyelle claire *a* véritablement existentielle dans Lola, expressive d'une croissante excitabilité affective qui connote la féminité. Il en est de même du prénom Valérie réduit à son initiale. Le vocable sonore *V* est d'abord la lettre de la vie qui côtoie le patronyme Stein, de ce voisinage antithétique découle l'image de la vie enterrée sous la pierre tombale. La consonne dentale *D* dans Delphine suggère la décision, mais aussi par ses formes dérivées de la préposition latine *de*, elle indique l'origine et la séparation, comme faire, défaire ou la pulsion vie/mort.

Alors que dans le prénom Nora, la consonne nasale sonore *N* désigne le non, le nihil, le *nemo* du latin provenant de l'indo-européen *na* : idée de négation. Enigme de l'identité comme du nom. La phonétique des initiales connote la mort (Lol), le délaissement (Delphine) et la négation (Nora) comme pulsion expressive par l'intercommunicabilité des impressions sensibles.

Sur le plan référentiel, Nora, Delphine et Lol sont au croisement de plusieurs modalités : vouloir séduire l'homme sur lequel le transfert s'est fait, pouvoir le conquérir, savoir les règles de la séduction. Elles sont présentées à travers une structure de suspense qui multiplie les perspectives. Le code affectif porte un sentiment de sympathie aux personnages psychologiquement énigmatiques et porteurs du désir contrarié « leur quête a échoué », sauf pour Nora où le lecteur conserve vis-à-vis d'elle une certaine distance construisant lui-même la fin de l'histoire.

---

<sup>1</sup> *Est-ce que je te dérange ? (...)*, p.57.

Le parcours narratif est déclenché par les trois protagonistes, objet de notre étude, qui en tant qu'actant-opérateur déterminent l'enchaînement de l'histoire. Il apparaît alors, que le savoir du lecteur se limite au déroulement de l'intrigue et à l'intériorité des personnages.

Le voyeurisme du lecteur en tant que désir de voir et de savoir, à travers le relais textuel, maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner le personnage. On peut supposer que la représentation romanesque réveille les sensations de ce fantasme originaire. Le lecteur seul, comme l'enfant de la scène primitive, observe des personnages, qui à l'instar du couple parental ignorent qu'ils sont observés. Le regard porté sur le spectacle est l'objet même du fantasme. Pour revenir à Barthes, ce qui fascine est « l'image d'un corps en situation ». Ce qui nous excite est un corps féminin entraîné de se déshabiller offrant un objet de satisfaction des pulsions. Nous surprenons Delphine dans son intimité dans sa lenteur à se déshabiller : « le jean délavé, le t-shirt défraîchi, le petit slip effrangé tombent en désordre autour d'elle, sur le tapis (...) elle a été toute nue, debout au milieu de la pièce »<sup>1</sup>, ou nous sommes bouleversée par l'image de Lol accroupie et cachée dans le champ de seigle, de Delphine qui vient mourir dans le lit d'Edouard Morel, de Nora isolée en pleine mer dans sa quête amnésique.

Le lecteur vit par procuration l'existence qu'il n'a pas eue. « La naissance du héros est toujours aussi un peu notre anniversaire »<sup>2</sup> dira Michel Picard dans *Lire le temps*. En effet, jouir de la puissance ou de la faiblesse du personnage, permet de libérer des pulsions inconscientes jusqu'aux frontières de la transgression. Or, la figure de la folie, renvoie à nos désirs les plus profonds. La féminité est maintenue à l'état sauvage. La personnalité de Lol, de Delphine et de Nora est complexe et hors du commun ; folles d'amour, elles le sont au sens littéral du mot. Or, le personnage de la folle est le support privilégié de l'investissement libidinal qui réveille en nous des sentiments profonds et obscurs.

La figuration libertaire du désir est traduite sous forme de métaphores zoologiques dans le fantasme conscient du texte. La médiation des personnages femmes renvoie au non humain. Delphine est comparée à un « petit poisson »<sup>3</sup>, symbole de l'élément eau, pénétré par la force cachée de l'abîme. Nora possède des affinités avec la méduse, monstre marin symbole de pétrification, victime d'une métamorphose en gorgone, elle la belle jeune fille rivale d'Athéna. Anne-Marie Stretter est comparée dans sa robe noire à un « oiseau mort »<sup>4</sup>, simple

---

<sup>1</sup> *Est-ce que je te dérange ?*, p.11.

<sup>2</sup> PICARD Michel, 1989, *Lire le temps*, Paris : éd. De Minuit, p.77.

<sup>3</sup> *Est-ce que je te dérange ?*, p.69

<sup>4</sup> *Lol V Stein*, p.15.

produit des ténèbres, qui au lieu de symboliser la matière aérienne et la lumière, devient l'emblème de la chute, de la mort. Lol se ramène au « chien mort de la plage en plein midi »<sup>1</sup>, symbole des éléments de la nature : terre, eau, lune. Le principe féminin est marqué dans cette série d'images se rapportant aux forces maléfiques.

Les trois romancières inclinent à l'animalisation de leur pensée pour constituer par cet échange une décharge de la libido. Selon Jung, le symbole animal serait une libido sexuelle, indistinctement l'oiseau, le poisson. On peut porter à Jung le reproche d'une libido limitée par le pansexualisme, mais on ne peut pas ignorer que la régression vers le non humain permet de vivre ses fantasmes sans composer avec la réalité. La libération des désirs profonds à travers des figures de rhétorique permet au lecteur de dégager, grâce à l'alibi littéraire, des entraves qui réfrènent son énergie psychique.

L'écriture de Duras, d'Anne Hébert et de Malika Mokeddem ne se sépare pas de « la nuit organique » des femmes, de ce corps pulsionnel qui n'est plus ni de l'un ni de l'autre sexe, mais qui crie la demande de l'autre et l'envie du manque ou de la destruction. Le « mot trou », le manque qui définit non seulement le discours de Lol, mais tout discours féminin affirme la spécificité d'une expression. « Ce mot qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V Stein. »<sup>2</sup>. C'est ainsi que nous abordons le processus du sujet femme dans le discours par un système de manque du signifiant phallique qui mène à un système de manque dans les mots et dans la construction des phrases. Les phrases se répètent, l'inconscient « ça se répète », et ne peut être que sur un mode traumatique. Resté dans l'ombre, presque occulté dans l'articulation de la chaîne des mots, le corps devient impuissant à faire écran à cette jouissance, qui envahit toute la scène. Le texte traduit la représentation inconsciente de ces femmes *actants* dont la sexualité s'organise selon ce qui a été dit. Le discours rend impossible un rapport direct et paisible au corps, au monde et au plaisir. Il détourne de la jouissance : en un sens il est castrateur. Duras sait percevoir les ébauches d'une autre logique des rapports entre les sexes à travers un imaginaire féminin qui défait et invente. D'ailleurs elle ne manque pas de mentionner : « on n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat. »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Lol V Stein*, p.48.

<sup>2</sup> *Lol V Stein*, p.49.

<sup>3</sup> DURAS Marguerite, 1977, *Les lieux de Marguerite Duras avec Michelle Porte*, Paris : éd. Minit.



Duras, Hébert et Mokeddem établissent une théorie de la conscience et des sensations pour dire les mots dans le tissu des phrases qu'elles juxtaposent faisant revivre l'événement, moment par moment. Elles livrent une théorie du rythme à travers des déconstructions formelles successives dans des phrases qui captent des jouissances. Et il est vrai que nous sommes ici avec elles du côté de l'oralité la plus poétique.

La dissymétrie entre les « parlêtres » est reflétée par la langue qui oppose des obstacles au désir des femmes de s'impliquer plus manifestement dans la langue. « L'imaginaire linguistique est masculin et misogyne »<sup>1</sup> au dire d'Anne-Marie Houdebine. En effet, la langue qui est habitée par la présence de la métaphore paternelle dévalorise la femme. Du moment que l'inconscient est structuré comme un langage, il s'agit de valoriser la femme dans la culture et le social, ce qui modifiera sans doute le rapport à la langue qui doit se faire dans la bipolarité et non dans le rapport dominant/dominé.

Pour Lacan modifier les signifiants de l'inconscient est impossible. Mais ces signifiants sont en rapport avec un passé culturel qui peut changer. D'ailleurs la reconnaissance de la femme dans sa différence pourra modifier progressivement les signifiants de l'inconscient. Nous pouvons aller plus loin et dire que la divergence actuelle entre les signifiants de l'inconscient (monisme phallique et *non signifiant*) et l'évolution de la femme sont une des causes du malaise du couple. Nous vivons une étape de mutation où les femmes n'ont pas trouvé leur identité comme Nora Carson et les hommes n'ont plus affirmé la leur. Malika Mokeddem a voulu, en attribuant à Nora le rôle d'Ulysse au féminin et à Jamil, son amoureux, celui de Pénélope, modifier les archétypes de l'homme viril et de la femme soumise. Il faut ébranler l'idéologie phallique pour qu'entre les maillons s'instaurent de nouveaux parcours favorisant le féminin.

Réception, perception et implication sont les pratiques que nous proposons comme opération de lecture théorique en partant de l'interprétation de l'inconscient du texte selon Bellemin-Noel qui se base sur des tentatives et des tâtonnements. Mais l'implication sera toujours projection de soi, puisque c'est pour chacun la projection de ses fantasmes dans l'espace du texte. Notre réflexion autour du corpus n'a rien de théoriquement achevé. La force de la littérature tient à un système de réflexions multiples. C'est dans cet inachèvement du processus de la réflexion que réside l'intemporalité de la littérature qui continuera à fournir des formes nouvelles à la réflexion malgré les combinatoires théoriques.

---

<sup>1</sup> HOUDEBINE Anne-Marie, 1998, « Insécurité linguistique, imaginaire linguistique et féminisation des noms de métiers », *Les femmes et la langue*, Paris : Delachaux et Niestlé, p.155.

# **L'interprétation des rêves dans la tradition arabe : sujet et sens**

**Kaddouri ELMEHDI & Joëlle RÉTHORÉ**

## **Introduction**

Comment ne pas comprendre le succès de l'analyse des rêves théorisée par Freud au début du XX<sup>ème</sup> siècle, quand tous les espoirs étaient mis dans les sciences empiriques aptes à libérer l'homme de ses superstitions et de ses limitations ? Mais n'est-il pas devenu au moins aussi opportun aujourd'hui de prendre en compte une autre tradition de l'interprétation des rêves, identifiée comme arabo-musulmane, pour saisir, à travers elle, un autre mode de production et de construction du sens ? L'ambition de cette communication est de montrer qu'il ne serait pas abusif de la définir comme un mode culturel de communication ignoré, qui professe le plus grand respect pour le corps, la vie, et imagine un monde de rêveurs – ce que nous sommes tous - associé à la connaissance.

Un tel projet n'est cependant pas sans présenter des difficultés certaines : le premier inconvénient de la tradition arabo-musulmane d'interprétation des rêves est d'être associée à une culture elle-même trop souvent considérée en Occident comme source de négations. Le second obstacle tient au fait qu'elle est presque totalement ignorée des cultures non arabophones. Le troisième enfin est d'être négligée aussi bien par les chercheurs arabes que par les orientalistes.

Il n'est pas question ici d'étudier le problème sous toutes ses facettes, mais de présenter un certain nombre de résultats d'un travail qui s'est déroulé sur plusieurs années dans le cadre d'une action intégrée entre l'IRSCÉ de Perpignan et l'Université d'Oujda au Maroc. Nous tâcherons de répondre à plusieurs questions : Est-il possible de comprendre et de proposer une analyse de cette tradition sans tenir compte des acquis des travaux freudiens sur le rêve ? La dimension contextuelle, qui est déterminante dans cette pratique interprétative, permet-elle de la considérer comme une pragmatique du rêve ? Les réponses à ces deux premières questions devraient déboucher sur deux autres questions plus fondamentales : Quel est le statut du sens et du sujet dans cette pratique ? Et enfin quelle est la place du corps dans la production du sens et quel est le rôle du savoir dans la constitution ou la négation du sujet ?

## **Choix méthodologiques**

Avant de répondre à ces questions, rappelons que ce travail s'est réalisé dans un cadre méthodologique déterminé inspiré des écrits de C. S. Peirce et de ses continuateurs<sup>1</sup>.

Recourir au point de vue sémiotique pour interroger une tradition d'interprétation des rêves revient à soumettre la littérature onirocritique à un cadre conceptuel et méthodologique qui met l'accent sur le sujet socialisé représenté par ses signes et ses interprétants, et qui considère en outre le processus d'interprétation comme un acte cognitif interprétant triadiquement la relation du signe à son objet.

La dimension interprétante chez Peirce n'est pas, rappelons-le, un élément secondaire dans le processus de signification. Bien au contraire, la relation dyadique entre le signe et son objet n'a de sens et d'avenir, que si elle est saisie par une action interprétante (mentale ou dynamique).

Pour une meilleure visibilité de notre objet de recherche, nous présenterons succinctement la tradition arabo-musulmane de l'interprétation des rêves.

### **I. Présentation de la tradition arabe en interprétation des rêves**

La première constatation est qu'il s'agit moins, dans le cadre de cette tradition, de rechercher un quelconque état d'équilibre, ou de résoudre les problèmes liés aux souvenirs et traumatismes de l'enfance, que de répondre à un désir fondamental du scribe (une des instances du sujet), qui est de construire du sens en commun avec le concours d'un interprète, sens qui lui a été «suggéré» dans le rêve. Car, « par son désir le scribe constitue l'espace de l'interprète, l'espace des interprétants »<sup>2</sup>.

Du point de vue historique, il est possible de distinguer deux périodes : la période antéislamique et la période islamique.

#### ***I-1. Période antéislamique***

Dans cette première période, les sujets, du fait qu'ils vivaient dans des sociétés tribales et nomades, avaient un rapport inconstant, irrégulier, aussi bien avec l'espace qu'avec l'écrit (la pratique de l'écrit étant quasiment absente. L'interprétation de leurs rêves était, par conséquent, limitée à une existence marquée par le mode logique du particulier et du

---

<sup>1</sup> Nous faisons ici allusion aux travaux de Michel BALAT, Francesca CARUANA, Gérard DELEDALLE, Tony JAPPY, Jean-Pierre KAMINKER, Robert MARTY et Joëlle RETHORE de l'équipe de Perpignan.

<sup>2</sup> «Quel est le désir du scribe ? Le désir du scribe, ce sont les interprétants auxquels donnera lieu son inscription. Le scribe désire l'interprétation qui sera donnée. Il ne désire pas telle ou telle interprétation, (...) il désire l'interprétation qui sera donnée, par avance. Par son désir le scribe constitue l'espace de l'interprète, l'espace des interprétants», BALAT Michel, 1998, *Séminaire de sémiotique et psychanalyse*, Institut de Recherche en Sémiotique, Communication et Education (IRSCE).

singulier<sup>1</sup>, ne donnant pas lieu à l'établissement d'une véritable tradition dotée de ses normes propres.

En effet, les conditions de généralisation et de fondation d'une "science" n'étant pas encore réunies, les expériences oniriques et herméneutiques de l'époque, telles qu'elles nous ont été rapportées par les historiens arabes, avaient dans leur grande majorité un caractère individuel dû, semble-t-il, à l'absence d'une tradition écrite pour conserver et codifier cette pratique.

L'interprétation était alors prise en charge par une instance appelée *kāhin* (l'équivalent du devin, du sorcier, ou du chaman), personnage vivant isolé du monde, en ermite. Il lui revenait d'interpréter les signes et les rêves porteurs d'informations sur l'avenir, pour le profit des membres de sa tribu. Cependant, seuls étaient retenus et interprétés les rêves les plus importants des grands de la tribu, les gens simples ayant, quant à eux, droit au rêve, mais pas au sens.

### ***I-2. Genèse et codification d'une nouvelle science en marges des sciences théologiques : rapport à l'espace/rapport à l'écrit***

La seconde période s'est distinguée par une tendance grandissante à la généralisation, mettant en arrière-plan la dimension singulière des expériences oniriques. Cette situation a été favorisée par l'émergence de l'écrit comme facteur déterminant au niveau de l'institutionnalisation du savoir.

Par ailleurs, cette production du sens autour de l'expérience onirique s'est trouvée légitimée et encouragée par le nouveau cadre religieux de l'époque, l'Islam. Elle s'est affirmée comme pratique quotidienne des différentes catégories de la société naissante. Cette expérience herméneutique ne fut pas un fait isolé ou exclusif du domaine des rêves, mais l'une des manifestations d'une dynamique générale de production sémiotique.

Soulignons à ce propos un point rarement traité par les spécialistes. Si cette tradition a acquis tellement d'importance c'est qu'elle s'est positionnée entre deux théories du sens : la première, celle des exotériques, attribuait le sens au seul texte, et niait toute contribution au lecteur (faisant du sens un en-soi du texte et nommant interprétation ce que les exotériques considéraient comme des dérives subjectives) : la seconde, celle des mystiques ésotéristes, assujettissait l'interprétation du texte au lecteur.

---

<sup>1</sup> L'univers des entités particulières ou vagues, au sens de PEIRCE, s'oppose, au sein de l'indétermination, à l'univers des entités générales ou universelles. Quant au singulier, c'est le mode de la détermination.

Les onirocritiques, quant à eux, ont opté pour la position la plus difficile, parce qu'elle est paradoxale : elle consistait à mettre les deux dimensions sur un pied d'égalité, avec une hésitation entre les deux pôles en fonction des situations traitées.

### ***I-3. Les figures fondatrices de cette nouvelle science***

Ce sont Ibn Lmossayyab et Ibn Sirine qui ont fondé la tradition dans sa version orale. Avicenne, à leur suite, rédige un traité intitulé *Conclusions sur l'interprétation*, très influencé par la philosophie. Le troisième moment correspond à un retour sur soi, dans un but de conservation des acquis de la tradition onirocritique, tendance qui est représentée par Ibn Chahine et Ibn Ghannam. Ce figement au niveau des règles d'interprétation est essentiellement l'effet, semble-t-il, de la généralisation de la pratique de l'écrit comme mode de production et de communication du savoir.

## **II. Approche comparative entre les pratiques onirocritiques et l'interprétation des rêves chez Freud**

Pour être comprise aujourd'hui dans le monde occidental, cette tradition arabe devrait être considérée à la lumière de l'approche freudienne du rêve.

Avec Freud, en effet, le sujet occupe une position centrale. C'est lui qui interprète son rêve en se mettant en relation avec les différentes instances qui le constituent. Le sujet est donc défini à partir d'une certaine intériorité qui lui est propre, son intimité. Dans la tradition arabe, en revanche, le rêveur est pris dans un réseau de relations externes. Le sujet s'y définit essentiellement par son extériorité, par rapport à sa communauté et par rapport au divin.

<b>Caractéristiques</b>	<b>Le REVE</b>	
	<b>Chez les onirocritiques arabes</b>	<b>Chez Freud</b>
<b>Types d'approche</b>	Holistique	Analytique
	Symbolique	Associations libres
<b>Symbole</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Complexe d'interprétants possibles</li> <li>- Déterminé par le contexte</li> <li>- Connexités intertextuelles (forte présence des textes sacrés, poésie, proverbes)</li> <li>- Révéler un sacré</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Complexe d'interprétants possibles</li> <li>- Déterminé par les expériences infantiles</li> <li>- Cacher un désir/contourner la censure</li> </ul>
<b>Le corps</b>	Dit explicitement	Caché et suggéré
<b>Le contexte</b>	Histoire/espace du sujet	Expériences infantiles
<b>Sujet défini en fonction de :</b>	Relations extérieures	Instances psychiques internes
<b>Référence</b>	Communauté	Individu

### III. Les prémices d'une pragmatique du rêve

Avant de présenter les conditions d'effectuation de l'interprétation, déterminant le passage de l'expérience onirique à ses interprétants et à ses effets pragmatiques, il convient de rappeler ici que le rêve, dans la tradition musulmane, n'a pas seulement la fonction symptomatique et indiciaire qu'il a chez Freud, mais qu'il agit « réellement » en déterminant les actions du rêveur tant sur le plan cognitif que sur le plan pragmatique.

Le rêve est souvent porteur d'un message personnel, concernant l'un des aspects de la vie du rêveur, dit Ibn Sirine : « La vision véridique prévient des faits à venir, [et] avertit des mauvaises conséquences »<sup>1</sup>.

Quels sont alors les paramètres qui interviennent dans cette sémosis générée par le rêve et lui octroient sa performativité ?

#### III-1. Le contexte

Si l'on en croit les onirocrités, le lieu même où se déroule l'interprétation ne semble pas avoir d'effet sur son cours. Ainsi, les rêveurs ne sont pas tenus de se déplacer vers des temples ou des lieux de culte pour faire interpréter leurs rêves. Les éléments du contexte retenus comme pertinents sont alors le temps, les visées et les rôles.

##### III.1.1. Le temps

Il convient de distinguer dans le processus de production et d'interprétation du rêve trois modalités temporelles :

1. Le temps du rêveur, temps du musement, de l'expérience onirique pure, dans lequel les frontières entre vécu et rêve sont abolies. C'est le stade de l'annulation du sujet, qui n'a pas le loisir de choisir le moment de l'effectuation de son rêve.

2. Le temps de l'inscription, de la narration du rêve (par le rêveur). Ce temps fait déjà partie du processus d'interprétation, il en est la condition de possibilité. Ici, l'inscription est soumise au principe de la contiguïté temporelle. Le rêveur est tenu de raconter son rêve le plus tôt possible, avant le coucher du soleil.

3. Le temps de l'interprétation et de la production du sens (par l'interprète).

##### III.1.2. Les visées : la dimension téléologique de l'interprétation des rêves

Le sorcier et l'interprète se distinguent par le sens qu'ils donnent au rêve. Le premier ne tient pas compte des limites de l'interprétation, et se définit essentiellement par le fait qu'il ne

---

<sup>1</sup> « ?ar-ru?yā S-SaHīHa fī l-?aSli munabbi?atan ean Haqā?iqi l-?aemāli munabbihatan ealā eawāqibi l-?umūri ?id minhā l-?āmirātu wa z-zāžirātu wa minhā l-mubašširātu wa l-mundirāt », Ibn SIRINE, *tafsir al ?aHlam lkabir* (Interprétation du grand rêve), p. 22, (trad. R. Ismail, p. 21.).

partage pas ces valeurs. L'interprète, en revanche, a une mission éducative : il veille à ce que les interprétants produits soient conformes aux valeurs dominantes. Il s'agit pour lui de favoriser les comportements saints et de prévenir les actes prohibés : «pour tout rêve comportant une double signification, bonne ou mauvaise, choisis le bon sens si le rêveur est vertueux, ou le mauvais sens s'il fait partie des méchants.»<sup>1</sup>

### III-2. Les rôles

#### III.2.1. Le sujet rêveur

Le rêveur joue un rôle fondamental dans l'acte d'interprétation. C'est au travers de sa parole que le rêve devient accessible à l'autre et objet possible d'interprétation : «en dehors des fondements, vous pourriez vous appuyer sur les paroles du rêveur»<sup>2</sup>. L'histoire du rêveur, les événements qu'il a vécus ne sont pas sans effet sur le choix des interprétants opérés par l'interprète :

- Les dimensions de l'espace et du temps déterminent en quelque sorte le choix de ces interprétants, car ils agissent sur l'univers des croyances et sur la pratique langagière du rêveur.
- La langue joue un rôle important : le sens est souvent pris à partir de la matérialité même des symboles utilisés.
- Les caractéristiques relevant de l'ordre des sentiments (de la priméité, selon Peirce) déterminent les types d'interprétants à produire pour donner sens à l'expérience onirique.
- Ibn Sirine ajoute que, du point de vue des croyances, le sens du rêve dépend également des convictions religieuses du rêveur.
- Enfin, le même rêve peut avoir deux significations différentes, voire opposées, en fonction de l'appartenance sociale du rêveur.

Ibn Sirine raconte que, lorsqu'il interprétait un rêve qui lui était soumis, il y réfléchissait toute une journée, puis il interrogeait<sup>3</sup> le rêveur sur son état du moment, ses sentiments, son métier, son appartenance communautaire, sa vie, tout ce qu'il connaissait et ne connaissait pas du sujet à propos duquel, lui, Ibn Sirine, était sollicité.

<sup>1</sup> «*wa kullu mā lahu fī r-ru?yā wažhāni wažhun yadullu ealā l-xayri wa wažhun yadullu ealā š-šarri ?ueTiya lirā?īhi mina S-SāliHīna ?aHsana wažhayhi wa ?ueTiya lirā?īhi mina aTTāliHīn ?aqbaHahuma*», Ibn Sirine, ouvr. cité, p. 6.

<sup>2</sup> «*wa tastadilla min siwa l-?uSuli bikalami SaHibi r-ru?ya*», Ibn Sirine, ouvr. cité, p. 16.

<sup>3</sup> «*wa?iḍā waradat ealayhi[Ibn Sirine] ru?yā makaṭa fīhā maliyyan mina n-nahāri yas?alu SāHibahā ean Hālihi wa nafsīhi wa Sināeatīhi wa ean qawmihi wa macīšatihi wa ean l-maerūfi eindahū min žamīci mā yas?aluhu eanhu wa l-mažhūli minhu wa lā yadaeu šay?an yastidillu bihi ealā almas?alati ?illā Talaba eilmahu*», Ibn Sirine, ouvr. cité, p. 15.

Ce recours aux différents facteurs constitutifs de l'univers du rêveur lui donnait les moyens d'en reconstruire l'iconicité – ou, plus justement, de construire un ensemble d'icônes dont il présumait qu'il était semblable, ou du moins assez proche, de celui du rêveur - en exploitant les éléments du contexte. Ce faisant, il tentait de rétablir une certaine continuité entre l'expérience onirique, comme expérience cognitive et affective, et le vécu du rêveur, caractérisé par une certaine consistance existentielle.

### **III.2.2. L'interprète, partenaire d'un échange communicatif**

La fonction d'interprète n'étant pas nécessairement institutionnalisée comme l'était celle du devin ou du sorcier, ou comme l'est aujourd'hui celle du médecin ou du psychiatre, le statut d'interprète s'acquiert en participant à un échange quotidien tout à fait ordinaire, qui a généralement lieu en début de journée.

Cependant, pour accéder au statut d'interprète, il faut posséder deux atouts : un rapport affectif positif avec le rêveur et la maîtrise des savoirs appropriés. En effet, l'interprétation est réalisée sur fond de relation intersubjective entre l'ego et le non-ego, relation qui présuppose de la priméité à travers la qualification de l'interprète comme *Habīb* (aimé). La question de l'interprétation pose également le problème du rapport au savoir, duquel sont exclus les non-initiés, en spécifiant comme destinataire un *labīb* (intelligent, perspicace) qui exprime l'idée d'un rapport privilégié avec le savoir.

De manière générale, le statut d'interprète est le fruit d'un apprentissage et d'un travail sur soi. L'interprète ne se contente pas d'obéir à des règles, mais il est, quelquefois, amené à prendre des décisions et à opérer des choix (il a recours, sur le plan de l'inférence, à l'abduction ou formation d'hypothèses, et à l'induction). C'est ainsi que son acte détermine le cours de l'interprétation.

### **III.2.3. Typologie des interprètes**

Le rêve se caractérise par son inachèvement et ouvre un complexe d'interprétants possibles. Dans certains cas, le rêve syncrétise les positions du scribe et de l'interprète ; dans d'autres cas, il est fait appel à un hétéro-interprète, détenteur d'un savoir déterminé, pour finir de conclure la sémosis.

#### ***III.2.3.1. Effacement de l'interprète***

Certaines expériences oniriques entraînent l'effacement complet de l'interprète, en particulier lorsque les symboles actualisés relèvent de l'ordre du sacré ou du saint. Cet effacement est l'effet d'un travail de syncrétisation des niveaux de signification et de la domination des modes iconique et indiciaire accessibles au rêveur. Le sujet semble réduit à



son existence dans un corps, et le sens de son rêve aux effets premiers du rêve vécu. Le savoir herméneutique étant ignoré transforme le rêveur en non-sujet.

### **III.2.3.2. Manifestation de l'interprète**

Nombreux sont, toutefois, les rêves vagues qui exercent une action continue sur le rêveur. Cette situation est ressentie comme inconfortable par des sujets habitués à vivre dans l'assurance de leurs habitudes et croyances d'ordre doxique.

L'interprète intervient alors pour aider ce dernier à conclure ces sémioses, mais il intervient dans un monde «opaque, un monde qui ne se laisse pas décrire comme un phénomène simple et assuré, s'imposant d'emblée, mais demande à être traduit, expliqué, éclairci, démêlé. Un monde qu'on ne perçoit jamais de façon directe, mais plutôt de façon médiate, par le biais de filtres qui sont le langage, nos préjugés et préconceptions (...)»<sup>1</sup>

L'interprétant final, introduit grâce à l'interprète autorisé, permet d'informer le monde onirique du sujet au moyen de règles, lois et habitudes. C'est aussi une manière d'articuler cette expérience vécue sous le mode du singulier, à l'ensemble des expériences antérieures vécues par d'autres sujets, et à ce qui est fixé par et dans la tradition. En clair, il s'agit d'amener l'écécité des occurrences à la généralité des types.

## **IV. Les objets de la construction du sens**

L'objet d'interprétation, c'est-à-dire les rêves jugés interprétables, fait partie d'un champ très hétérogène. S'il est vrai que le rêveur vit un grand nombre d'expériences oniriques, seules quelques-unes d'entre elles parviennent jusqu'à l'interprète et font l'objet d'une production de sens attestée au plan du savoir. Nous devons nous poser des questions sur le mode de leur sélection. Nous avons donc choisi de classer notre corpus en fonction de leur statut catégoriel en « données », « faits » ou « observables ».

### **Les données**

La catégorie des données est faite de rêves représentant les besoins immédiats de survie, de rêves jugés dépourvus de sens, ou encore oubliés, ou même jugés interdits. N'ayant pas la consistance nécessaire pour s'imposer comme faits et comme objets d'interprétation, ils sont vécus sur le mode iconique. De tels rêves n'accèdent qu'au premier niveau du sens, fait d'images<sup>2</sup> éveillées dans l'esprit du rêveur par les signes de son rêve. Ces images peuvent ne pas être assez cohésives pour l'aider à trouver une cohérence à l'ensemble (il y manque des traces du travail d'élaboration secondaire selon Freud).

---

<sup>1</sup> GERVAIS Bertrand, *ouvr. cité*, p. 51.

<sup>2</sup> Simples objets immédiats.

### **Les faits :**

La catégorie du fait est le statut donné aux rêves dotés d'une certaine consistance, laquelle s'impose à la conscience du rêveur et résiste à l'oubli : rêves « inscrits » par le rêveur, rêves associés à des actions futures et aux faits du passé. Ces rêves sont inscrits d'une manière non quelconque: leur représentation est indiciaire. Mais ils n'accèdent pas au niveau symbolique, seul susceptible de faire d'eux l'objet d'une authentique quête de sens, par le biais d'un échange intersubjectif. Ces rêves « signifient » quelque chose pour le rêveur (ils ont acquis suffisamment de cohésion et de cohérence pour cela), et dans une certaine mesure ils sont capables de déterminer ses actions, mais sans qu'il y ait intervention d'une instance de vérification et de contrôle de niveau symbolique.

### **Les observables**

Cette ultime catégorie est constituée du discours du rêveur, du récit du rêve à interpréter et de ses entours verbalisés par le rêveur et/ou saisis par l'interprète.

Ce dernier puise ses arguments dans la parole du sujet rêveur. Il ne s'agit pas là de la technique des associations libres inventée par S. Freud, mais d'une écoute du rêveur visant à extraire le maximum de données susceptibles d'être exploitées dans l'acte d'interprétation. Même si les interprètes s'appuient essentiellement sur ce qui est établi dans *l-ʿuSūl* (Les Fondements), la parole du rêveur n'en est pas moins considérée comme une source d'information déterminante dans l'acte d'interprétation.

Ainsi, Ibn Sirine préconisait-il déjà de mettre la parole du rêveur au centre de tout processus interprétatif. Certes c'est l'interprète qui amorce le dialogue par ses questions, mais celles-ci ne sont là que pour aider le rêveur et l'interprète à opérer les connexions possibles entre, d'un côté, ce qui fait l'étoffe du rêve et, de l'autre, les différents aspects caractérisant le vécu du rêveur et pouvant avoir été à l'origine du surgissement du rêve.

En écoutant le rêveur, l'interprète se met à opérer des choix dans la masse des données reçues pour en extraire des faits exploitables en interprétation. Les éléments retenus sont ce que nous appelons les observables de l'interprétation dans la tradition onirocritique arabe.

## **V. Les symboles du corps dans le rêve**

Il ne s'agit pas ici d'examiner la question de la représentation du corps dans le rêve, ce qui nécessiterait une autre recherche, mais il nous semble indispensable de porter notre attention sur le corps comme vecteur du sens. Nous allons nous intéresser essentiellement à l'appropriation sexuelle du corps. Notons que les différents traités examinés dans le cadre de

ce travail regorgent de signes et de scènes allant de la pratique sexuelle « normale » aux pratiques dites « déviantes ».

### ***Corps et appropriation sexuelle***

Il peut paraître oiseux de rappeler que la sexualité occupe une place essentielle dans la théorie freudienne du rêve. Mais force est de constater que les figures qui y signifient le corps comme objet de désir le font sous le mode symbolique et en oblique. L'interprète est alors appelé à recourir à sa compétence inférentielle et à l'analogie, sous toutes ses formes, pour reconstruire l'objet représenté. Les figures du corps sexuel relèvent du contenu latent, un contenu à construire dans le processus d'interprétation. Ainsi, le corps comme objet de désir n'est-il marqué indiciairement que dans le moment de l'interprétation.

Dans la tradition arabo-musulmane, en revanche, et curieusement peut-être, le corps est dit et inscrit au niveau même du récit onirique, et il est sublimé<sup>1</sup> au niveau de l'interprétant. Il est représenté, et ceci est extrêmement intéressant, de manière indiciaire, existentielle, et non pas symbolique et générale.

C'est comme si le travail du rêve (condensation, substitution, déplacement et élaboration secondaire), jugé fondamental par Freud, s'opérait en sens inverse. Ce qui est « contenu manifeste » dans les textes des onirocritiques correspond, à peu de choses près, au contenu latent construit dans l'interprétation selon Freud. Une telle tendance n'est pas une exception. Cette centration sur le corps comme objet désiré est présente dans différents textes, dès le Moyen-âge, et en particulier dans les célèbrissimes *Contes des Mille et une nuits*.

### **Conclusion**

En guise de conclusion, nous dirons que, dans la tradition onirocritique arabo-musulmane, les modes de production du sens exercent pleinement leurs effets sur les sujets impliqués dans le processus.

Lorsque les rêves ne font pas l'objet d'une interprétation, réduits qu'ils sont à leurs interprétants immédiats, c'est qu'aucun sujet du savoir n'a été mis à contribution, la quête de sens n'ayant pas été déclenchée. Il y a là une sorte de négation du sujet qui ne pourrait exister que dans son rapport au savoir.

La majorité des rêves racontés et interprétés mobilise des savoirs, fortement déterminés par les normes et les règles régissant la vie communautaire. La signification construite est de type pragmatique : elle vise à « favoriser un comportement saint et prévenir les actes

---

<sup>1</sup> On pourrait parler là d'une «resémantisation» de ces figures du corps pour signifier des réalités abstraites relevant essentiellement des univers axiologiques déterminant la pratique discursive et sociale des sujets.

prohibés », disait Ibn Sirine ; ce qui se traduit par la présence d'un sujet social assujéti aux normes et au savoir général.

La troisième catégorie de rêves interprétés est la moins importante du point de vue quantitatif, mais elle donne lieu à une véritable quête de signifiante. Elle est induite de quatre façons : par une forte présence du symbolique dans le rêve, ainsi caractérisé par une plus grande opacité de l'objet de l'interprétation ; par l'insuffisance des interprétants immédiats, première phase de signification pour le rêveur ; par son éventuel besoin de signification et de signifiante ; et enfin, par son désir d'accéder à la conceptualisation.

## **Bibliographie**

AVICENNE *XulaSat t-taṣbir*, 1988, Université Paris Sorbonne I, (traduction de Wajih Harira).

BALAT Michel, 1998, Séminaire de sémiotique et psychanalyse, Institut de Recherche en Sémiotique, Communication et Education.

Ibn SIRINE, *tafsir al ?aḥlam lkabir* (Interprétation du grand rêve).

KADDOURI Mehdi (EL), 2000, «L'expérience onirique : de l'espace psychique à l'espace sémiotique », *Espace, Représentations*, sous la direction de BEZZAZI Abdelkader, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Oujda.

KADDOURI, Mehdi (EL), 2001, «Les récits de rêves de l'inscription à l'interprétation», *La sémiotique peircienne : Etat des lieux*, sous la direction de JAPPY Tony, RETHORE Joëlle, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.

KADDOURI Mehdi (EL), 2002, «Du symbole au sens : le voyage comme rite d'initiation », *Passerelles*, n° 24, Thionville.

RETHORE Joëlle, 1988, *La linguistique sémiotique de C. S. Peirce : Propositions pour une grammaire phanéroscopique*, Thèse de doctorat d'Etat, A.N.R.T. Université de Lille.

RETHORE Joëlle, 1994, «Les parties du discours et la catégorie de l'objet », *Charles Sanders Peirce, Apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, et logique, Actes du colloque*, sous la dir. de MIEVILLE Denis, Neuchâtel (Suisse) : CdRS, collection Travaux du Centre de Recherche Sémiologiques, n° 62, p. 153-172.

RETHORE Joëlle, 1998, «L'interprétation, fondement du langage et condition de toute signification », *Protée*, p. 19-27.

RETHORE Joëlle, 1999, « Notes sur la pragmatique du nom propre chez C. S. Peirce », *Des noms et des noms*, sous la direction de SABIA Abdelali, Publications de la Faculté des Lettres, Oujda, p. 207-210.

## L'interprétation des rêves dans l'Islam

Mohand-Akli HADDADOU

Comme chez les Grecs, et plus particulièrement Aristote, l'interprétation est, chez les Musulmans, une *phôné semantike*, c'est-à-dire un son, une parole émise et dotée de signification. Il s'agit avant tout d'expliquer ce qui est difficile à comprendre mais aussi de rendre compte, de décrire, de commenter. Le terme général utilisé, tafsir, d'une racine FSR qui comporte l'idée générale de développement, traduit bien cette idée d'extension. Mais interpréter, ce n'est pas seulement amplifier un texte, c'est aussi donner un sens, voire produire du sens : c'est vrai du *Coran*, dont il faut fixer les significations pour éviter les contresens ou les interprétations hétérodoxes mais aussi du rêve, dont il faut déchiffrer les signes, pour rendre manifeste un contenu presque toujours caché.

Interpréter, c'est avant tout reconnaître l'existence d'un sens caché, et partir à sa recherche.

Un art qui s'apparente étrangement à la divination –*kihana*, en arabe- dont l'objet est justement de rechercher les sens cachés, en interrogeant les dieux. A cette seule différence qu'on n'interroge plus les dieux mais des textes.

Le rêve, s'il n'est pas un texte, au sens d'écrit, n'est pas moins un discours, un propos le plus souvent obscur qu'il s'agit d'éclaircir selon un système conventionnel de signes. Ce système, élaboré durant les premiers temps de l'Islam, est resté pratiquement inchangé, tout au long des siècles : enrichi, amplifié mais jamais remis en cause, dans sa méthode comme dans ses interprétations. Il est encore en usage de nos jours et sert de système de décodage des rêves dans les milieux populaires mais aussi dans les milieux intellectuels traditionnels, réticents aux analyses modernes de type psychanalytique.

### La littérature onirocritique

En rapportant le récit de l'interprétation des rêves de Pharaon par Joseph (Chapitre, verset,) le *Coran* légitime l'oniromancie qui va occuper une place importante dans la culture des peuples musulmans.

Le premier onirocritique de l'Islam, si on croit la tradition, a été le Prophète Mohammed lui-même. D'après ses biographes, il avait pris l'habitude, tous les matins, après la prière de l'aube, d'interroger ses compagnons sur leurs rêves de la nuit. Il prenait toujours au sérieux

leurs propos et les utilisait pour tirer des présages concernant les événements de la journée. Le Prophète racontait lui-même ses rêves et les interprétait. L'essentiel de ses interprétations a été réuni par Al Bukhârî dans son recueil de traditions authentiques.<sup>1</sup>

Les compagnons du Prophète se sont également intéressés au rêve et ont fait de l'interprétation. Ils n'ont pas laissé d'écrits mais les auteurs nous ont conservé l'essentiel de leur doctrine et parfois des exemples d'interprétation. Ainsi, Al Bukhârî rapporte cette classification des songes par Abû Hurayra, le grand traditionniste, maintes fois cité dans les compilations de hadiths<sup>2</sup>.

« les songes se divisent en trois catégories : ceux qui se rapportent à des souvenirs personnels, ceux qui sont des embûches du démon et ceux qui annoncent une bonne nouvelle de la part de Dieu ».<sup>3</sup>

Le premier grand onirocritique musulman est incontestablement le traditionniste Abû Bakr Mohammed Ibn Sîrîn (654-728). Fils d'esclaves affranchis, il a d'abord exercé la profession de marchand d'étoffes avant de se spécialiser dans la transmission des hadiths, discipline dans la quelle il a acquis une certaine notoriété. Sa réputation d'onirocritique ne s'est établie qu'au neuvième siècle de l'ère chrétienne, estompant celle du traditionniste. C'est à cette époque également qu'ont commencé à apparaître les premiers traités d'oniromancie portant son nom, notamment le *Ta'bir al Ru'ya*<sup>4</sup>, L'interprétation des rêves, et le *Muntakhib al Kalam fî ta'bir al ah'lâm*, Choix de propos sur l'interprétation des rêves. Ce dernier ouvrage, qui n'est qu'une compilation de divers ouvrages, figure en annexe au grand livre de 'Abd al Ghanî al Nabulsi sur les rêves.

Le deuxième grand onirocritique est Ibn al Musayyab, qui a exercé son activité au temps du calife 'Abd al Malik (fin du 7<sup>ième</sup>-début du 8<sup>ième</sup> siècle de l'ère chrétienne). Il est antérieur à Ibn Sîrîn par la chronologie mais la renommée du second a largement éclipsé la sienne. Comme Ibn Sîrîn, il n'a pas laissé d'ouvrage mais les auteurs ont conservé de lui plusieurs interprétations.

Le plus ancien traité de rêves connu est le *Dustur fî T'abir*, le *Catalogues de l'interprétation*, d'Abû Ih'sân al Kirmani. Mais on ne le connaît que de titre. Un autre manuel ancien, *T'abir al R'uya*, d'Ibn Qutayba, ne subsiste que dans les extraits figurant dans la compilation d'Abû 'Ali al Darî, attribuée faussement à Ibn Sîrîn. Ces extraits sont très

---

<sup>1</sup> *Çah'ih' al Bukhârî*, Le Caire, édition 1926, Trad. fr. O. Houdas et W. Marçais, Publication de l'Ecole des Langues Orientales vivantes, Paris, 1903-1914, voir tome IV, L'interprétation des songes, p. 450-473.

<sup>2</sup> Hadîh : propos du Prophète, consignés très tôt dans des recueils.

<sup>3</sup> *Çah'ih' al Bukhârî*, ouvr. cité, trad. p. 461.

<sup>4</sup> Edition récente, Beyrouth ; nous préparons une traduction française de cet ouvrage.

intéressants parce qu'ils présentent, pour la première fois, une méthode d'interprétation des rêves.

A partir de l'époque abbasside, les traités de rêves vont se multiplier. L'oniromancie arabe va prendre un tournant décisif avec la traduction de l'*Oneirocriticon* d'Artémidore d'Ephèse par Hunayn Ibn Ish'aq<sup>1</sup>.

Parmi les grands onirocritiques musulmans, retenons encore deux auteurs particulièrement cités et souvent paraphrasés. Le premier, Abû Sa'id ben Ya'aqub al Dinawarî (mort en 1009 de JC) est l'auteur d'un *Kitâb al Qadîrî fî al Ta'bîr*, le livre d'al Qadîrî sur l'interprétation des rêves, dédié au calife al Qadîr bî Llâh. Le second, 'Abd al Ghanî al Nabulsî (mort en 1731) est l'auteur d'une énorme compilation, *Ta'tîr al ânâm fî Ta'bîr al manâm*, la prééminence des créature dans l'interprétation des rêves. Cet ouvrage, aujourd'hui encore très populaire, est souvent publié avec le livre du pseudo-Ibn Sîrîn, cité plus haut.

La plupart des études publiées aujourd'hui sur le rêve ne font que reprendre ces ouvrages : l'interprétation des rêves est, comme l'interprétation du *Coran*, une discipline figée : les seules innovations consistent à interpréter les objets et les situations modernes, et encore, l'interprétation se fait en procédant à des rapprochements avec les objets et les situations traditionnels. Au demeurant ce type d'extrapolation, par l'association symbolique et l'analogie, est prévue dans les traités d'oniromancie qui ont compris qu'ils ne peuvent recenser, en dépit de leur tendance à l'exhaustivité, l'ensemble des symboles oniriques.

A côté des traités savants, il y a, dans chaque pays musulman des traditions d'interprétation des rêves, cependant elles s'en inspirent largement, quand elles ne les copient pas.<sup>2</sup>

## Rêve et interprétation

Dans la conception des onirocritiques musulmans tous les rêves ne sont pas susceptibles d'une interprétation. Beaucoup, pensent-ils, n'ont pas de signification profonde et s'évaporent peu après le réveil. Les rêves dignes d'intérêt, ceux qui demandent donc à être interprétés sont ceux qui laissent une impression profonde sur le rêveur et se fixent dans sa mémoire. Le sommeil qui libère l'homme des préoccupations du monde externe reporte ses sens vers le monde intérieur mais en même temps il le fait accéder, par le rêve, au monde de l'esprit. Comme chez Freud, les auteurs musulmans pensent que la pensée du dormeur utilise les

---

<sup>1</sup> La traduction arabe de Hunayn Ibn Ishaq a été éditée par T. Fahd aux Publications de l'Institut Français de Damas, 1964. Traduction française : FESTUGIERE A.J., 1975, *La clé des songes*, Paris : Vrin.

<sup>2</sup> Voir pour le Maroc, KILBORN B., 1978, *Interprétation du rêve au Maroc*, La pensée sauvage.

images du monde réel et les présente comme si elles étaient toujours soumises à l'emprise des sens.<sup>1</sup> Ce « travail de la pensée » (« travail du rêve » chez Freud) donne aux images du rêve tout leur réalisme, mais l'ordre dans lequel elles se déroulent n'est pas toujours celui de la réalité.

« C'est ainsi, écrit al Mas'udî, historiographe du 10<sup>ème</sup> siècle, c'est ainsi que l'homme se voit voler en songe quoi qu'il ne possède pas en réalité la faculté de voler. Il ne voit réellement que la forme du vol, abstraction faite de tout sujet, telle qu'il la connaît quand elle ne s'exécute pas sous ses yeux, mais sa pensée concentrée sur cette opération prend assez de force pour la lui rendre réellement sensible. »<sup>2</sup>

Si l'analyse du rêve est confiée à un interprète c'est justement parce que le rêve comporte souvent ce genre d'éléments illogiques ou encore des situations confuses, difficiles à démêler.

Le sens du rêve est recherché, non pas comme chez Freud dans le psychisme du rêveur, mais dans un système de symboles, établi à l'avance.

Dès les premiers siècles de l'hégire, les auteurs ont défini un certain nombre de règles d'interprétation et fixé les constantes symboliques. Les instruments d'analyse vont s'affiner au cours du temps, aboutissant à un code d'interprétation complet. Ce code, repris dans la plupart des manuels, se ramène à des principes généraux (sur la qualité et les devoirs de l'interprète) et à des principes de base ayant trait à l'analyse proprement dite.

### **Qualité et devoirs de l'interprète**

Il n'est pas permis à n'importe qui d'interpréter les rêves des croyants. L'interprète (mu'abir) doit être un homme pieux et savant qui connaît parfaitement les sciences religieuses, pour ne pas s'écarter des dogmes de la religion. Qu'il s'agisse du *Coran* ou des rêves, on met en garde contre les interprétations individuelles, car l'interprétation, dans l'Islam comme dans les autres religions, se fonde dans l'obéissance aux lois et aux règles admises.

L'interprète est tenu de dire la vérité au consultant mais quand il s'agit de révélations se rapportant au comportement du rêveur, il se fera discret de peur que les gens ne découvrent ses défauts. Le rêveur a également le devoir de dire la vérité. Dans un hadith célèbre, le

---

<sup>1</sup> Dans *Le rêve et son interprétation* (1926).

<sup>2</sup> Dans *Les prairies d'or*, trad. fr. de MEYNARD B., t.3, p. 357.



Prophète a menacé celui qui ment en énonçant son rêve, de nouer, au jour du Jugement, deux petits cheveux.<sup>1</sup>

## **Principes d'interprétation**

### 1-Etablissement d'une correspondance symbolique

C'est le principe de base de l'interprétation. Le sens de la plupart des rêves étant voilé, il faut chercher, à partir des éléments qu'ils présentent, leur sens profond, ou pour utiliser un terme freudien « latent ».

Le principe de la correspondance symbolique consiste à mettre en rapport des éléments différents mais qui présentent une certaine analogie de sens. On attribue, par exemple, au mot *chaîne* le sens « religion » parce que la religion lie l'individu à Dieu. Le lien sémantique entre les deux éléments réside dans l'analogie de signifié : attache, liaison, dépendance...

Un exemple d'interprétation, emprunté à Aflaki, illustrera ce principe.<sup>2</sup> (Le sultan 'Ala' ddin de Qonya a fait un rêve qu'il raconte à Bahâ' ddin Valad, père du grand mystique persan Djalâl ddin Rumî) :

« Il dit : je vois en songe que ma tête est en or, que ma poitrine est en argent natif, et que le reste de mon corps, à partir du nombril, est de bronze, mes deux cuisses de plomb et mes deux pieds d'étain. »

Tous les interprètes des songes restèrent impuissants à expliquer ce rêve ; toutefois Bahâ' ddin Valad dit :

« Tant que tu seras dans le monde, les mortels sous ton règne, seront aussi purs que l'or ; après toi, lorsque ton fils te succédera, ils seront au degré de l'argent par rapport à ton époque ; après le fils de ton fils, leur valeur ne sera que du bronze et les créatures aux pensées basses seront les maîtres ; lorsque le pouvoir arrivera à la troisième génération, le monde sera en désordre ; il ne restera plus ni sincérité, ni fidélité, ni compassion parmi les hommes à la quatrième génération ; à la cinquième, le territoire de l'Asie mineure sera complètement ravagé et ruiné ; des fauteurs de désordre s'empareront du pays : ce sera le déclin des et il ne restera plus d'organisation dans le monde... »

Aflaki ajoute : « Les changements de situation furent exactement ceux dont on avait trouvé l'indication dans le songe ».

Il s'agit, pour être plus précis, de la chute de la dynastie seldjoukide et la conquête mongole de Qonya. L'interprétation s'appuie sur le symbolisme des métaux qui représente dans la littérature onirocritique musulmane des forces agissantes. Chaque métal est affecté

---

<sup>1</sup> Al Bukhârî, ouvr. cité, p. 469.

<sup>2</sup> Aflaki, trad. HUART, p. 36.

d'une valeur, suivant un ordre ascendant, tenant compte de son degré de pureté et de sa valeur marchande :

- étain : vilénie, grossièreté, impureté
- plomb : lourdeur et bassesse
- bronze : puissance, énergie matérielles
- argent : pureté, ascension morale
- or : pureté absolue, royauté.

### 2-l'interprétation par le *Coran*

Ce principe consiste à établir des analogies entre les éléments du rêve et les situations décrites dans le *Coran*. Le forgeron représente ainsi un roi puissant, parce que l'expression « celui qui ramollit le fer » s'applique, dans le *Coran*, à David (chapitre 34, verset 10) ; le nuage représente la colère de Dieu parce qu'il a annoncé le châtement du peuple impie de 'Ad etc.

Les recueils d'oniromancie souhaitent souvent une interprétation d'Ibn al Mussayeb relatif à un rêve annonçant la mort du calife tyranique 'Abd al Malîk.

« Un homme raconta ce rêve : "J'ai vu le Prophète debout au bord de la mer. Il tenait par le pied un homme et le tordit à trois reprises comme on tord du linge, puis il le jeta dans l'eau où il se noya." Ibn al Mussayeb dit à l'homme : "Ton rêve annonce que le calife 'Abd al Malîk mourra dans trois jours". Quand l'événement se produisit, trois jours après (les trois torsions du rêve), l'onirocritique expliqua qu'il s'était inspiré du *Coran* pour interpréter ce rêve : le Prophète noyant l'homme lui avait rappelé Moïse provoquant la mort de Pharaon d'Egypte. »

### 3-l'interprétation onomastique

Ce procédé, qui s'appuie sur la notion de fa'l'augure) consiste à déduire la signification du rêve, à partir du sens de noms ou de mots précis. Ainsi, le prénom *Rabah* (littéralement : gagnant), entendu en rêve, annonce un gain, le mot *or*, en arabe dhahab, un départ, également dhahab etc.

Ce principe peut être illustré par l'interprétation d'un rêve du calife andalous al Mançur.<sup>1</sup>

« Le calife rêva qu'on lui donnait à manger des asperges. Il demanda à son interprète, Ibn Abî Djuma, de lui expliquer ce rêve. "Il t'annonce, lui dit-il, la conquête de la ville de Léon. Marche sur elle, tu la prendras.- Comment le sais-tu ? demanda le calife -Les asperges (al isbirâj, en

---

<sup>1</sup> Cité par Ibn al Athîr, *Tarikh al Kâmîl*.

arabe d'Espagne) se nomment haliyûn en Orient. Celui qui t'offrait ce légume te disait : ha Liyûn, voici Léon !'' Al Mançur marcha sur Léon et la conquit. »

#### 4-le recours aux présages

De nombreux éléments oniriques sont interprétés en fonction de la valeur faste ou néfaste qu'on leur attribue traditionnellement. Ceci est particulièrement vrai des animaux qui annoncent des événements divers. L'ornithomancie (divination par le nom, le vol et le cri des oiseaux) fournit, à titre d'exemple, les symboles suivants :

oiseau coloré :	femme
coq :	bonheur (mais aussi départ, séparation)
hirondelle :	départ
cigogne :	bon présage
oie :	mauvais présage, son cri annonçant un malheur etc.

#### 5-explication par le contraire

Un certain nombre d'éléments s'interprètent par leur contraire : les pleurs signifient le bonheur, la mort la vie, la maladie, la guérison, le mariage la mort. Ce principe est expliqué par la coexistence d'éléments contradictoires dans la nature et la vie : le jour succède à la nuit, le calme précède la tempête, le bonheur et le malheur alternent. Quant aux corps morts, ils se décomposent puis servent de point de départ à une nouvelle forme de vie.

Voici un exemple d'interprétation utilisant ce principe.<sup>1</sup>

« Ibn 'Abbâs a raconté ceci : "J'étais assis près du tombeau de l'Envoyé de Dieu ; mes yeux se fermèrent malgré moi, je m'endormis, et je vis en songe l'Envoyé de Dieu vêtu d'une belle parure et d'un très beau costume, ayant avec lui Abû Bakr et 'Umar parés eux aussi. Je dis alors : "Qua le salut soit sur toi, ô Envoyé de Dieu, et sur vous deux, vous qui êtes ses compagnons et ses successeurs !" Ils me rendirent le salut et je demandai : "Où vas-tu, ô Envoyé de Dieu ?" Il me répondit : "Auprès de 'Utmân (le calife d'alors) car c'est la nuit de ses noces et nous y sommes invités." Je m'éveillais alors, effrayé, et réfléchis à l'interprétation de ce songe. Et ce fut cette nuit là précisément que 'Umâr fut tué. »

---

<sup>1</sup> Cité par Ibn 'Arabi, Thadhkirât al Khawâç, *La profession de foi*, trad., p. 223

## **Conclusion provisoire**

En dehors des aspects surnaturels dont la tradition musulmane l'entoure, (le rêve messenger de Dieu, annonciateur de l'avenir), le rêve est réduit, par l'interprétation, à un discours dont il s'agit de décortiquer le contenu : on revient ainsi à la définition première de l'interprétation, celle des philosophes grecs, reprise par leurs émules musulmans : une *phôné semantike*, une parole émise et dotée de signification.



## **IV. L'INTERPRÉTATION, ENTRE DÉCHIFFREMENT ET LECTURE**

## **Interprétation et textualité : une adresse *ad libitum***

**Sémir BADIR & Claudine NORMAND**

### *Petite aventure sémiologique et ce qui s'ensuivit*

L'histoire - car c'est une histoire - se passe à l'Université de Nanterre à la rentrée 94-95. Elle sera racontée d'abord de mon point de vue, en tant que professeur directement concerné ; dans un deuxième temps Sémir Badir se propose d'en donner un commentaire (une interprétation ?) en tant que sémioticien. « Aventure », parce qu'il s'agit, dans le cours (prévu ordinaire) d'une séance de rentrée d'un événement advenu par hasard, impliquant plusieurs personnes, avec des conséquences variées selon ce que les intéressés en ont fait ; elle est par ailleurs doublement sémiologique parce qu'il s'agissait d'un cours intitulé « Eléments de sémiologie » et qu'elle a suscité un problème de message brouillé, d'interprétation complexe et d'adresse incertaine. N'ayant pu débrouiller seule ces questions, dix ans plus tard je les confie au(x) sémioticien(s).

Il s'agit d'un premier cours s'adressant à des étudiants de première année d'un deug intitulé alors « Sciences humaines et communication ». Je me trouve chargée, à contrecœur, de cet enseignement élémentaire et magistral. C'est l'heure de la première séance ; j'arrive devant la porte encore fermée de l'amphi ; il y a grande foule d'étudiants. Passe la responsable de ce deug qui me dit : « Il faut que je sache combien ils sont ; cet amphi ne sera plus libre la semaine prochaine et il n'y en a pas d'autre de 300 places ». Ainsi chargée de la comptabilité et prévoyant le pire avec ce cours dont la perspective me pèse, je gagne la chaire et leur dis d'emblée : « Il faut que je vous compte. Je fais passer cette feuille où vous mettez chacun une croix. Je n'ai pas besoin de vos noms ». J'ai le souvenir précis de ces paroles et je peux imaginer l'air peu aimable qui les accompagnait.

Le papier circule lentement et je commence un premier cours, léger, avec quelques considérations sur la différence entre sémiologie et linguistique (autre cours) et sur la différence, quand on étudie la signification d'un message, entre, d'une part, l'observation et la description des formes et, d'autre part, l'explication ou le commentaire du sens, ajoutant que ces deux points de vue sont complémentaires mais doivent être d'abord distingués : analyse formelle « objective » et interprétation toujours plus ou moins « subjective ». C'est trop simple mais n'oubliez pas qu'ils sont encore innocents.

À la fin de l'heure on me rapporte la feuille et, pendant qu'ils sortent, je commence à compter. Au bout de la deuxième ligne je trouve une croix gammée ; puis, successivement mais largement séparées les unes des autres, le A des anarchistes, une croix de Lorraine, une croix rouge et, dernière de la liste, la 285<sup>e</sup>, un crucifix assez bien dessiné. Ma première réaction, devant la croix gammée, est une impression de sidération ; elle a duré quelque temps. Je me débarrasse immédiatement de cet objet auprès de la responsable, sans m'interroger à ce moment là sur la violence de mon émotion. Deuxième réaction, quelques jours plus tard : l'évidence soudaine qu'il faut que je réponde à cette croix gammée et, au reste, que je suis la seule (avec le dernier inscrit) à avoir lu en entier. Troisième temps : j'élabore pour le cours suivant trois réponses que je vous résume.

Première réponse, celle de l'enseignante : soient les notions de *signe, code, variantes libres, traits pertinents*. Je reprends la distinction analyse formelle / interprétation ; après avoir décrit le corpus (280 croix ordinaires et cinq croix particulières) ; je leur assure que la croix gammée ne peut pas être une variante libre, et qu'il y a là passage à (ou superposition de) un autre code ; le premier était simple et neutre, celui-ci est idéologico-politique. Jusque là on est tous d'accord sur cette description, dis-je, mais l'interprétation fait problème : qu'a voulu dire l'auteur de ce message produit dans ces conditions ? Qu'ont voulu dire ceux qui ont adopté le même code ? Et que signifie l'absence de réaction de la plupart ? (ça je ne l'ai pas dit). Sans pouvoir signifier n'importe quoi les réponses peuvent être diverses sans qu'on ait d'argument ultime pour se mettre d'accord à la différence de l'analyse formelle acceptable par tous. Ici évidemment j'aurais pu être gênée, car il faudrait tout de suite mêler des considérations historiques à la description formelle pour persuader un contestataire de mauvaise foi que la croix gammée ne peut pas être considérée comme une variante libre. Passons sur cette subtilité !

Deuxième réponse, celle de la personne interpellée : « Je ne sais pas ce qu'a vraiment voulu dire le signataire de la croix gammée, mais je peux réfléchir sur ce que j'ai dit moi-même, sans le vouloir, sous couvert d'une simple consigne, et c'est peut-être à ça qu'il a voulu répondre. Je vous ai traités - évidemment sans m'en rendre compte - d'analphabètes, qui signent avec une croix, ou même de bétail, qu'on marque pour le compter ; en somme avec une brutalité qui évoque ce qu'était le comportement nazi ». Cette interprétation (limitée) qui suppose une certaine habitude du retour sur soi et la reconnaissance (implicite) de l'inconscient a assis mon autorité.

Troisième réponse, celle du « citoyen », autrement dit une réponse politique : là j'ai simplement projeté l'insigne d'Amnesty International.

Fin de l'heure de cours et presque fin de ce que j'ai à dire ici : il reste que je n'arrive pas à trouver un statut sémiotique précis à un échange de ce genre, dans lequel les réponses ne peuvent parvenir aux interlocuteurs que par l'intervention d'un partenaire final, qui a toutes les chances de se taire. Cette Adresse (avec un A) me paraît sortir du cadre de la sémiotique.

\*

### ***La limite ab quo de l'interprétation***

J'accepte donc de prendre le relais tendu par Claudine Normand. Avant de poursuivre, je voudrais toutefois prendre le temps de faire trois remarques - les remarques, vous vous en êtes aperçu, vont souvent par trois.

D'abord, c'est une belle histoire. Elle n'était pas très plaisante à vivre, sans doute, mais elle se raconte avec agrément. Claudine Normand la raconte à qui veut l'entendre et, de fait, l'histoire ne rate jamais de faire son petit effet. Umberto Eco, m'a-t-elle confié, a exprimé la velléité de l'utiliser un jour - sera-ce dans un roman ou dans un essai ? Nous serions curieux de l'apprendre : qui, du romancier ou du sémioticien, est le plus enclin à faire sienne cette histoire ? Pour ma part, je la trouve édifiante : ce que j'en dirai la dépasse mais n'aurait sans doute pas pu être dit sans elle.

Ensuite, de cette histoire, ma co-équipière n'a évidemment pas rien dit. La raconter, c'est déjà l'interpréter. Je n'entends pas par là que tout récit appelle un point de vue (ce qui est trivial) mais qu'il s'agit d'un récit qui rapporte des interprétations, celles de la narratrice comme celles des autres actants. Dans cette histoire, ne l'oublions pas, la narratrice est sémiologue. En tout cas je tablerai là-dessus pour respecter la règle du présent colloque qui consiste à ne pas émettre soi-même des interprétations sur l'objet mis à l'étude. Je vais donc simplement partir de quelques-unes des phrases écrites et prononcées ici même par Claudine Normand, non en quête d'une interprétation « meilleure » ou « plus riche » que celles qui lui ont servi de réponses, lors du second cours (celles-ci me paraissent très bien, et adéquates), mais au contraire dans le but de les appauvrir, en quelque sorte, de manière à déduire du brouillard incertain et complexe des interprétations présentes dans le récit (je suis déjà en train de reprendre les termes de son histoire : *problème de message brouillé, d'interprétation complexe et d'adresse incertaine*) quelques réflexions théoriques simples, distinctes et avérées (hem !).



Ma troisième remarque, enfin, consiste à indiquer vers quel horizon ces réflexions sont orientées - c'est donc un peu plus qu'une remarque. Mon attention se porte sur le rapport qui est postulé entre texte et interprétation. Jusqu'à présent, trois grandes thèses ont été énoncées à ce propos. Elles peuvent se raisonner par la combinaison d'unités définies et/ou de pluriels indéfinis :

	texte	interprétation
a)	1	1
b)	1	X
c)	X	X

Je les énumère dans l'ordre d'apparition de leur formulation moderne (les thèses elles-mêmes remontent à un âge autrement plus ancien) et leur assigne un nom d'auteur pour faciliter leur reconnaissance (sans prétendre pour autant qu'en ces formulations j'ai résumé de manière satisfaisante la pensée des auteurs auxquels je les rattache) :

- a) le texte est, et il n'a qu'une interprétation valide (Servais Étienne) ;
- b) le texte est, mais il connaît plusieurs interprétations valables (Umberto Eco) ;
- c) il est autant de textes que d'interprétations (François Rastier).

Nous verrons laquelle des trois se montre la plus apte à résoudre les problèmes soulevés par notre histoire. Et, qui sait ? Si ce n'est le dernier cas logique qui finirait par apparaître, soit :

d)	X	1
----	---	---

Je réserve la formulation de ce dernier cas de figure à son émergence attendue - une figure théorique qui émerge pour de vrai, c'est toujours un moment intéressant ! Sur ce suspense de pré-générique, je finis mes remarques et me lance dans l'aventure.

1) *Il faut que je vous compte - Je n'ai pas besoin de vos noms - Je vous ai traités d'analphabètes.* - Claudine Normand se flagelle trop durement quand elle interprète l'injonction qu'elle a donnée aux étudiants en disant qu'elle a traité ceux-ci d'analphabètes, car ce n'était pas son intention. En revanche, elle les a certainement traités *en* analphabètes. Le besoin qu'on lui avait délégué, compter les étudiants, n'impliquait pas de sujets d'écriture (ce qui aurait eu lieu s'ils avaient eu à écrire leurs noms). De fait, compter n'est pas lire. On peut compter des objets. Qu'on ait à compter une série de croix sur une feuille de papier ne change rien à l'affaire. Une feuille remplie de croix ça ne fait pas un texte. Sur cette inférence de l'écriture (ou de la lecture) au texte, on pourrait émettre quelques objections. Je les écarte momentanément, confiant dans l'existence d'un moyen pour les lever, moyen que j'utiliserai au point 4.

2) *Au bout de la deuxième ligne je trouve une croix gammée - Je ne sais pas ce qu'a voulu dire le signataire de la croix gammée.* - La croix gammée constitue un événement. Jusque là, les croix étaient des inscriptions qui se laissaient manipuler à dessein (pour la comptabilité). Ici, il y a quelque chose sur quoi on bute. Qu'est-ce que ça fait là ? La question est l'amorce de l'interprétation. Cette chose qui est là, en effet, *sollicite* l'interprétation. C'est cette chose que j'appellerai pour ma part de l'écrit. L'écrit, au contraire de la pure inscription, n'est pas complètement manipulable. Il résiste à la manipulation, car ce qui est écrit renferme un sens qui ne se manifeste jamais comme déjà partagé. Qu'est-ce qui est écrit là ? Une distance s'instaure entre le lecteur et cette chose dont le signe écrit est la face visible, ce pour quoi il semble avoir été mis là, le vouloir-dire d'autrui. Imprévue, cette mise à distance peut être mal reçue. Comment ce qu'on a voulu laisser dans l'anonymat, et qui serait resté effectivement inqualifiable avec la simple apposition d'une croix ordinaire, peut-il devenir ce sujet d'écriture-là, ce *signataire* ? L'écriture produit un effet d'exclusion. L'écriture est toujours celle d'un autre, et par un tout petit trait d'encre noire sur une feuille de papier cet autre est capable de vous exclure avec une intensité extrême.

3) *Puis, successivement mais largement séparées les unes des autres, le A des anarchistes, une croix de Lorraine, une croix rouge et, dernière de la liste, la 284<sup>e</sup>, un crucifix assez bien dessiné - Qu'ont voulu dire ceux qui ont adopté le même code ?* - Dans le passage de l'écrit au texte, il y a la nécessité d'un code. Qu'est-ce qu'un code ? Et comment opère-t-il ici ? Un code, c'est ce qui permet d'altérer le même ; c'est un principe de classification à partir duquel ce qui est en fait différent est considéré, sous ce rapport classificateur, comme étant le même, par exemple vis-à-vis du déjà-là, de ce qui a été écrit là, sur la feuille qui circule parmi les rangs de l'amphi. Avant d'approfondir cette opérativité du code à transmuter le différent en même et *vice versa*, notons que le même qui reste même, le répété pur, on n'en parle même pas. Ce qui est largement séparé peut l'être par du blanc ou par des croix, cela ne fait en somme aucune différence ; les croix indifférenciées sont sous-jacentes à l'histoire sans que le besoin de les désigner se soit fait sentir (elles suggèrent, pourrait-on dire par opposition à ce que produit l'écriture, un effet d'inclusion). On n'éprouve le besoin de répondre qu'à ce qui résiste.

Quatre autres croix ont donc été écrites, elles aussi. Elles ont *adopté* ce code-là. Dans cette forme d'adoption, la lecture, l'écriture et l'interprétation sont étroitement liées. À nul endroit de l'histoire, en effet, il n'a été supposé que ces manifestations aient pu s'écrire seulement en raison de l'injonction première du professeur. La feuille a été lue, dans son état d'avancement, par ces quatre-là qui y ont apposé des croix particulières. Toutefois, dire

qu'elle a été lue, ce n'est pas suffisant. Il faut admettre la possibilité de distinguer entre une lecture passive, celle qui fait dire à Claudine Normand que la plupart n'ont pas réagi à la croix gammée (certes, il n'est pas sûr que tous aient lu, vu, la croix gammée, mais il serait aussi très improbable qu'aucun ne l'ait remarquée), et une lecture active, par quoi j'entends une lecture qui sollicite un acte d'interprétation. Et le résultat de cette interprétation, le seul visible, et même peut-on aller jusqu'à dire : le seul réel, est un acte d'écriture. On voit qu'une quatrième thèse, inédite, susceptible de raisonner le rapport entre texte et interprétation commence à prendre consistance. On pourrait l'énoncer de la façon suivante : *il suffit d'une interprétation pour que du texte devienne possible*. Nous n'avons pas encore tous les éléments nécessaires à sa justification. En revanche, nous sommes déjà en mesure de contrer une objection que l'on pourrait faire à son endroit. On objectera en effet que je tire une réflexion générale d'un cas trop particulier : l'acte d'interprétation a été rendu possible en fonction du fait que l'écriture du texte contenu sur la feuille remise au professeur a été collective et, qui plus est, non simultanée. Mais que savons-nous de l'interprétation de la croix gammée par les quatre signataires des autres croix particulières ? Seulement ceci : qu'ils en ont adopté le code. N'est-ce pas là ce à quoi se plie toute écriture ? Tout écrit suppose bien en effet l'adoption d'un code, sans quoi le sens qui s'y manifeste resterait non seulement non partagé mais encore non partageable, c'est-à-dire non interprétable. À l'origine de l'écriture d'un texte, il y a donc toujours une interprétation sollicitée par le déjà-écrit et le déjà-dit.

À ce stade, je ne voudrais pas passer sur la question des variantes, qui ne me paraît pas, pour ma part, vainement subtile. En réalité, il est étonnant que le A des anarchistes soit tenu pour une variante de croix. L'analyse formelle, elle-même, devrait l'empêcher, et pourtant ce A a bien dû être admis en guise de croix, puisqu'il se trouve un étudiant pour l'avoir inscrit sur la feuille ! Il n'y a guère de sens à supposer que le signataire du A ait choisi d'enfreindre l'injonction donnée par le professeur. Que s'est-il passé alors ? Le texte a généré une consigne d'écriture propre et, comme elle est entrée en contradiction avec une consigne venant d'une autre source, cette consigne textuelle a eu la prévalence. Quelle est-elle en l'occurrence ? Elle a substitué à un code qu'on pourrait appeler, avec Hjelmslev, un code symbolique un code proprement sémiotique. Aucune des croix inscrites sur la feuille de papier n'est évidemment exactement la même qu'une autre ; c'est là, on le sait, le statut de toute occurrence. Ce sont donc toutes des variantes de la classe des croix. Admettons la possibilité de sous-classes ; les dictionnaires encyclopédiques, après tout, le font bien et rangent la croix gammée parmi d'autres variantes de croix. Si un A a pu être inscrit, ce n'est ni en fonction de la classe des croix, à laquelle il ne correspond pas, ni *a fortiori*, à l'intérieur de cette classe, en fonction de l'une de ses variétés en tant que telle. En clair,

si la croix gammée rend possible l'inscription d'un A, ce n'est pas parce que la croix gammée est une croix. C'est à cause de quoi alors ? C'est parce que, à travers elle, un nouveau code a été interpellé qui se superpose au premier. Du reste, ce A n'est pas n'importe quel A, il est directement authentifié en fonction du code inauguré par la croix gammée<sup>1</sup>.

Tout cela est évidemment connu et peut relever, comme le rapporte Claudine Normand, d'une analyse formelle. Ce qu'une analyse formelle ne peut nous apprendre, cependant, c'est comment s'instaure un code, et quelles sont les conditions de la textualité. Or nous en avons, avec cette histoire, une indication empirique. Nous avons commencé par reconnaître qu'un acte d'interprétation est inauguré à partir d'une question : qu'est-ce qui est écrit là ? À travers des variantes particulières (très particulières, oui), s'ouvrirait la possibilité du sens, c'est-à-dire l'émergence d'un autre type de variantes dont la manifestation est concomitante avec celles des croix. Il y aura texte dès lors que ces variantes d'un type nouveau se laissent à leur tour regrouper sous une classe (que Claudine Normand a appelée « idéologico-politique »). Il y aura texte lorsque, à travers une variante d'expression, est fournie une *réponse* à une autre variante d'expression. Or, ce à quoi cette expression répond, ce n'est pas à l'expression précédente en tant que telle (en tant qu'expression elle ne formule aucune question), mais à la question : qu'est-ce qui est écrit là ? Ou, plus sémiotiquement formulé : de quel sens cette expression est-elle le support ? Et, en retour, nous pourrions dire qu'il y a de l'écrit lorsqu'une *adresse* commande ce qu'il y a d'écrit. C'est bien en effet cette puissance d'adresse qui produit l'effet d'altérité, sinon d'exclusion, que nous avons d'abord repérée.

4) *L'évidence soudaine qu'il faut que je réponde à cette croix gammée - Un échange dans lequel les réponses ne peuvent parvenir aux interlocuteurs que par l'intervention d'un partenaire final, qui a toutes les chances de se taire.* - La constitution du texte est à mon avis étrangère à son instanciation par un scripteur et un lecteur empiriques. L'« adresse à » constitutive de la textualité est transcendantale. Elle n'a pas besoin de s'actualiser pour remplir pleinement sa fonction. Les journaux intimes, les graffiti et inscriptions murales en tous genres montrent à l'envi que le lecteur n'a nullement besoin d'être actualisé pour qu'il y ait adresse, appel vers une réponse. Notre histoire montre qu'il en est de même pour le scripteur. Ce n'est pas son anonymat qui est mis ici en évidence ; c'est le fait qu'on ne sache pas ce qu'il a voulu dire ni même à qui il a voulu dire. Adresse et Réponse sont en fait *inhérentes* au texte, elles représentent toutes deux les formes transcendantales du texte. Ceci

---

<sup>1</sup> Ajoutons, par acquis de conscience, que s'il n'y avait pas eu de A mais seulement des croix particulières, le texte aurait fait l'objet d'une analyse en tous points semblables mais il ne nous aurait pas fourni la preuve de sa sémiotité, ni l'histoire la clé de son interprétation.

n'empêche pas évidemment pas les sujets de s'*engager* dans l'écriture ou dans la lecture. C'est bien un tel engagement qui a incité Claudine Normand à faire une réponse aux étudiants et sans doute également à livrer aujourd'hui son histoire à notre réflexion.

Or ce qui est apparent dans le texte de cette histoire-ci est vrai de tout texte. Cela signifie qu'un texte, quel qu'il soit, se met en situation d'altérité dans sa constitution même (et non pas seulement en raison d'une énonciation ou d'une interprétation qui lui serait postérieure). Comment peut-on analyser cette altérité inhérente au texte ? Par le relais d'une analyse sémiotique. Par l'analyse d'une double chaîne stratifiée d'expression et de contenu qui relance sans arrêt, dans le texte, le jeu des adresses et des réponses. François Rastier a écrit à ce sujet des pages auxquelles je souscris entièrement<sup>1</sup>. Je n'en soulignerai qu'une seule conséquence : parce qu'adresse et réponse sont transcendantales, le texte ne contient pas son sens, il n'est pas animé par un vouloir-dire. Le texte n'est jamais, *in fine* ou à *l'origine* (cela dépend de quel point de vue on se place, celui de sa production ou celui de sa réception), le texte de quelqu'un — ni à lui ni à moi — mais c'est l'Autre même qui s'y manifeste.

J'avais commencé par dire que la croix gammée semblait renvoyer, dans l'acte même de son écriture, à un quelconque vouloir-dire. Aussitôt qu'elle est prise dans un texte, cependant - et il faut bien qu'elle le soit pour être lue -, le vouloir-dire est lui-même renvoyé, *sine die*, à la chaîne des interprétations, qui n'est rien d'autre que la chaîne du texte. L'inférence de l'écriture vers le texte est donc valide sans qu'on ait à les assimiler l'un à l'autre (je laisse ici de côté la possibilité d'étendre le concept de texte à des productions autres que les objets d'écriture).

5) *Et que signifie l'absence de réaction de la plupart ? (ça je ne l'ai pas dit)* - Il faut alors revenir sur les croix considérées comme des variantes libres. Dès lors qu'elles succèdent à la croix gammée, leur supposée non-réponse est automatiquement convertie en une réponse négative. L'effet d'exclusion s'étend bien à ces productions puisque Claudine Normand semble, par l'aveu qu'elle nous fait de son propre silence, vouloir les tenir à distance, en tant qu'elles seraient elles aussi des actes d'écriture. Elles aussi participent donc du texte, et l'on voit bien là encore que le vouloir-dire aussi bien que la consigne symbolique (apposer une croix) sont subsumés par le code sémiotique de l'écriture. Du texte commence, sinon avec la croix gammée, en tout cas avec la croix qui la suit directement, qu'elle soit une variante ordinaire ou une variante particulière de croix. On voit ainsi que l'inférence de l'écriture (ou de la lecture) au texte est valide dans tous les cas où l'on ne considérera pas un signe isolé :

---

<sup>1</sup> Cf., notamment, RASTIER François, 2001, « Du signe aux plans du langage - ou de Saussure à Hjelmslev », *Janus* 2, p.161-181.

*du* texte commence dès qu'une interprétation a lieu - et chaque croix écrite en fournit une, dût-elle conduire à une réponse négative.

Ceci nous amène à mettre en avant une seconde conséquence du texte considéré dans son altérité. Invariablement, le texte tend à être pris comme une totalité. Et, tout aussi invariablement, il tend vers une certaine objectivation. C'est pourquoi la thèse que j'ai énoncée à propos du rapport entre texte et interprétation ne se situe pas au même niveau que les trois précédentes, lesquelles abordent *le* texte et non *du* texte. On pourra dire ainsi qu'elle énonce la limite *ab quo* de la textualité et de l'interprétation (c'est-à-dire leur condition réciproque) tandis que les formulations classiques énoncent une limite *ad quem* (elles cherchent un critère susceptible d'opérer une distinction entre textualité et interprétation). Reste alors à voir que la formulation de la limite *ab quo* de l'interprétation est compatible avec chacune des trois thèses traditionnelles, mais non avec le même bénéfice pour chacune. La thèse de Servais Etienne est la plus forte, car elle étend l'objectivation du texte à son interprétation, jusqu'à considérer que le texte contient son sens (devenu, par là même, lui aussi unitaire). Celle que l'on peut attribuer à Umberto Eco fait dans la demi-mesure et, en ce sens, c'est la plus faible et la plus consensuelle, reproduisant au sein de la sémiotique l'équilibre entre l'objectif (le texte) et le subjectif (l'interprétation), l'objet et le sujet. La thèse redevable à François Rastier, enfin, est anti-objectiviste (il la tient lui-même pour une *dé-ontologie*) et, de ce fait, elle nous paraît être la plus adaptée à notre histoire ; elle n'envisage pas moins que les deux autres le texte à l'horizon de sa totalité mais sans faire pour autant de cette totalité un fondement non critique. Or le texte existe déjà en deçà de sa totalisation, les formes transcendantales du texte ne le conformant pas nécessairement à être une totalité. L'interprétation, sous-jacente aux adresses de l'écriture autant qu'aux réponses de la lecture, provoque inévitablement l'altération progressive du texte en train de se produire.

6) *Devant la croix gammée, une impression de sidération ; elle a duré quelque temps.* - Il reste à dire que l'interprétation n'est qu'un parcours possible. Il se peut que, devant une croix gammée, aucune question n'émerge - aucune Adresse, aucune Réponse, aucun texte. Elle restera alors aussi énigmatique que le Sphinx, surgie d'un état antédiluvien du langage où expression et contenu, loin d'être transparents l'un à l'autre, ne formaient au contraire qu'une seule entité opaque, close sur elle-même, excluant jusqu'à la possibilité d'autrui<sup>1</sup>. Interpréter, lire et écrire sont bien, en ce sens, des actes éthiques qui fondent notre rapport au monde et notre culture.

---

<sup>1</sup> Ce dernier commentaire est inspiré du chapitre « Edipe et le Sphinx » dans AGAMBEN, Giorgio, 1994, *Stanze*, Paris : Payot. Pour le reste, le commentaire hante la lecture de deux pages de Jean-Toussaint Desanti extraite de DESANTI Jean-Toussaint, 1982, *Un destin philosophique*, Paris : Grasset, pp. 202-203. Il les a fait siennes, autres qu'elles ne sont, autrement que je les aurais écrites sinon.

## Quelques péripéties sémiotiques de la lecture électronique

Eléni MITROPOULOU

Le lecteur l'aura probablement remarqué, notre titre réunit des termes qui ne sont pas réputés pour leur souplesse. Le terme le moins docile est celui de *sémiotiques*, suivi de *lecture*, *péripéties*, *électronique*. Effectivement, ce sont tous des termes-piège puisqu'ils convertissent la vigilance en méfiance, la concentration en obsession, la question en confusion.

*Sémiotiques* est un véritable caméléon. Parmi les propriétés du caméléon qu'on pourrait lui transposer, il y a celle de faire croire qu'on peut l'adapter de façons multiples et panachées sitôt qu'on a décidé de s'intéresser aux phénomènes qui sont multiples et panachés dans leur conception et, par conséquent, multiples et panachés dans leur réception. Le fait qu'il n'y ait pas une seule manière de pratiquer la sémiotique rend la situation d'autant plus complexe.

*Péripéties* dans le syntagme « péripéties sémiotiques » semble apporter, paradoxalement d'ailleurs, une certaine stabilité au terme « sémiotiques » : on est quelque peu soulagé d'envisager *sémiotiques* du point de vue des explorations, périples et autres flâneries, qu'on présuppose théoriques, et qui promettent une canalisation prudente de ces phénomènes multiples et panachés.... que sont les discours et les textes. Il n'en est rien, *péripéties* est un terme qui fait planer, malicieusement, la perspective d'un épiphénomène sémiotique.

On se tourne alors vers l'autre syntagme de ce titre, la « lecture électronique ». *Lecture* perturbe également, d'abord explicitement étant donné sa complexité conceptuelle toujours en mouvement, ensuite implicitement : ces *péripéties* au pluriel pourraient au moins impliquer des *lectures* au pluriel, or *lecture* est au singulier. Il aurait été en effet commode le pluriel pour *lecture*, puisque c'est vrai que La lecture est une utopie sémiotique.

Quant à la lecture *électronique*, l'emploi du terme « numérique » serait de loin plus économique pour désigner l'objet qui nous préoccupe, le multimédia<sup>1</sup>. Mais le choix du terme *électronique* est là pour insister sur un mode d'écriture et de lecture de textes où la notion de valence liée à la pluricodacité/multimodalité prime sur celle de technologie.

---

<sup>1</sup> Nous entendons par multimédia « média intégré interactif » qu'il soit en ligne (internet) ou hors ligne (CD-ROM), qui résulte de la « convergence de trois univers technologiques : les télécommunications, l'informatique et l'audiovisuel ». LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed, 1997, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris : éditions Ellipses, p.392.

Enfin, il faut aussi avouer que *quelques* péripéties n'est pas inoffensif non plus : s'il suggère la notion de « limite » ce terme perturbe par son imprécision et sa légèreté scientifique. Son emploi vise la création d'un euphémisme : dans la lecture tout est péripétie, toutefois certaines de ces péripéties sont vitales sémiotiquement.

Si nous prenons alors le risque de « *déplacer l'accent sur le second membre du couple texte-lecteur* » en se demandant « *quand ce n'est pas au texte, à quoi tient le sens ?* »<sup>1</sup>, néanmoins, que déplace-t-on ? Que fait-on bouger, remuer, déclencher, déranger, reculer, avancer... ?

Nous invitons notre lecteur à une réflexion sur cet enjeu entre Texte/Lecteur, tel que cet enjeu peut se présenter sitôt qu'on a décidé de cerner le lecteur. Nous promettons une sorte de tri<sup>2</sup> dans cette perspective de déplacement axiologique entre Texte et Lecteur, entre ce qui pourrait se passer ou ce qui devrait se passer lors du déplacement et ce qui s'y passe effectivement. Et ça c'est une péripétie, une péripétie au sens aristotélicien comme mutation inattendue des rapports entre Texte et Lecteur. C'est cette péripétie que nous nous proposons d'observer, celle de la mutation comme perturbation du rapport Texte/Lecteur sitôt qu'on a décidé de bousculer ce rapport. Bousculer ce rapport c'est ce qui se passe quand on accepte d'envisager la possibilité que le sens peut tenir ailleurs qu'au Texte, peut venir d'ailleurs au Texte, le Texte étant, comme dirait la doxa, l'homme du couple, le maître dans le rapport Texte/Lecteur.

Précisons que ce n'est pas par négligence que nous passons de lecture à lecteur et de lecteur à lecture. Ces glissements impliquent que nous considérons le statut de lecteur à travers la lecture, que nous considérons le lecteur en fonction des mouvements qu'induit la lecture comme filtres cognitifs et effets de sens<sup>3</sup>, la lecture comme « *moment où le texte commence à produire un effet* »<sup>4</sup>. Par conséquent et selon notre conviction, le déplacement de l'angle Texte vers l'angle Lecteur ne doit se faire que dans la mesure où c'est un déplacement autorisé par la Lecture. Aussi, nous n'envisageons de regarder le sens depuis l'angle du Lecteur que dans le cadre de la relation qu'est la Lecture. Par Lecteur nous entendons l'instance réceptrice à la fois comme réservoir culturel que comme sujet compétent.

---

<sup>1</sup> Sont ici repris les fondements de la problématique du colloque.

<sup>2</sup> Pris dans son sens courant.

<sup>3</sup> DUFAYS Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga.

<sup>4</sup> ISER Wolfgang, 1976, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège : Mardaga.



Bousculer le rapport Texte/Lecteur n'est donc pas sans effets mais est-ce avec raisons ? Il nous semble que c'est tout à fait avec raison dans le cadre des discours du multimédia, ceux des sites internet plus précisément mais cela concerne également les produits hors ligne, dans une large mesure en tous cas.

Attardons-nous, alors, sur les mutations de ce déplacement ce qui devrait nous conduire à l'essentiel : aux raisons qui légitiment d'envisager la construction des effets de sens par le déplacement de l'angle et ce dans le domaine du multimédia.

Déplacer la hiérarchie dans le rapport Texte/Lecteur dans le domaine de l'écriture/lecture multimédia, c'est :

- *Bouger* le rapport de forces entre Texte et Lecteur : le « pouvoir - tout – faire » du texte est mis en cause notamment par le statut d'utilisateur du lecteur
- *Remuer* le syncrétisme au niveau de la lecture, celui qui résulte de la connexion Texte/Lecteur et à ce titre
- *Déclencher* une nouvelle coordination entre embrayage de la part du lecteur et écriture
- *Déranger* le contrat de lecture canonique
- *Reculer* devant la pression de l'expérience idiosyncratique<sup>1</sup> sur la construction du sens
- *Avancer* vers la Lecture comme structure d'encadrement dans la construction du sens.

Le déplacement de l'angle implique alors des mutations à la fois sur les statuts du texte et du lecteur et sur le contrat qui les relie. Dans le multimédia ces transformations sont inscrites dans le texte par l'écriture, une écriture qui impulse ce déplacement, une écriture qui encourage le lecteur à être « apporteur », une écriture qui favorise les péripéties de lecture, une écriture qui accepte que ses propres textes soient perturbés par du sens venu d'ailleurs, en l'occurrence du statut du lecteur.

Comment alors le lecteur apporte de quoi « bousculer » la construction du sens et comment le texte autorise-t-il cette initiative vis-à-vis du sens comme « *direction* »<sup>2</sup> possible ?

Nous postulons que si les déplacements évoqués précédemment perturbent la lecture en multimédia, c'est justement parce qu'ils révèlent un certain enjeu de forces modales : la lecture en multimédia est le résultat de la délégation d'un « faire » par l'écriture au lecteur via le texte.

---

<sup>1</sup> ECO Umberto, 1972 (1968), *La structure absente*, Paris : Mercure, p.144 et suivantes.

<sup>2</sup> FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges : Pulim, p.21.

Ce « faire » délégué au lecteur présuppose un « vouloir » et un « pouvoir », une motivation et une aptitude : l'écriture multimédia porte « la motivation d'une aptitude » que le Texte manifeste et exige sous forme de « devoir » et de « savoir » de la part du Lecteur.

Lors de la lecture ces modalités sont fusionnées par le « faire » situé à plusieurs niveaux de performance : celui de l'écriture (le faire de la transformation comme projet : virtuel), celui du texte (le faire de la transformation devenue enjeu : actuel) celui de la lecture (le faire de la transformation factuelle : réel).

Par conséquent, prendre les directions du sens face à une page d'accueil quelconque d'un site Internet lambda c'est toujours autant re-construire le texte par le lecteur dans la lecture mais en faisant cette fois partie intégrante de l'écriture via la lecture.

Il ne s'agit pas seulement de remonter vers l'écriture par la lecture via le texte, ni de s'appropriier les pistes ouvertes par le texte, mais de s'appropriier la lecture elle-même comme résultat d'une fusion entre expérience collective et expérience idiosyncratique. Développons notre propos avant de le confronter à un exemple.

Nous considérons l'expérience collective à l'issue de l'expérience idiosyncratique et de la définition sémiotique de l'idéologie, données par Eco dans *La structure absente*, l'idéologie comme savoir préalable structuré en système d'unités culturelles et donc en système de valeurs. Le savoir préalable liée à l'idéologie est partagé par « *de nombreux locuteurs et, à la limite, par toute une société* »<sup>1</sup> est doit être distingué du savoir préalable singulier, « *valable pour un seul sujet* »<sup>2</sup>. Ce savoir individuel n'est donc pas de l'ordre de l'idéologique mais de l'idiosyncratique. Aussi, d'une part nous rapprochons l'expérience idiosyncratique au savoir et pratique singuliers, d'autre part nous rapprochons l'expérience collective à l'idéologie et à la pratique commune.

L'expérience collective se situe alors en aval de l'idéologie puisqu'elle concerne les répercussions idéologiques liées à une paradigmatique de pratiques elles-mêmes organisatrices et fondatrices d'une forme de connaissance. L'expérience collective, liée à la pratique commune ne se confond pas avec elle : l'expérience collective, contrairement à la pratique commune, n'est pas un mode de connaissance et d'évaluation figées sémiotiquement mais un mode de connaissance et d'évaluation liée à « l'actualisation sémiotique ».

---

<sup>1</sup> ECO, *La structure absente*, ouvr. cité, p.144.

<sup>2</sup> ECO, *La structure absente*, ouvr. cité.

L'expérience collective constitue une impulsion pour la connaissance et à ce titre elle se rapproche de l'expérience comme idée féconde<sup>1</sup>, elle est également à la fois pragmatique et intuitive<sup>2</sup>. Comme intuition féconde elle est alors plutôt inspiration créatrice qu'idée reçue. Dans tous les cas, l'expérience collective ainsi décrite est de l'ordre du dynamique, c'est une potion active qui potentialise l'expérience idiosyncratique.

L'expérience collective relative au multimédia se définit alors tel le point de rencontre entre le lecteur comme moule inter-culturel et la lecture comme lieu d'actualisation d'expériences idiosyncratiques, le rapport entre les deux expériences n'étant pas un rapport d'inclusion mais un rapport de propulsion, l'une déclenchant et nourrissant l'autre, d'où le processus sémiotique lié à l'«actualisation permanente» : ce que Eco suggère, Landowski le nomme, « *L'expérience comprise comme moment de l'émergence du sens...* »<sup>3</sup>.

En multimédia, le lecteur comme moule interculturel est d'une part apporteur de devoir et de savoir, d'autre part demandeur de pouvoir ; la lecture est le champ de la négociation modale ; dans cette négociation l'expérience collective sert d'argument à l'expérience idiosyncratique ; quant à cette dernière elle est le « porteur » de la négociation.

Bien entendu, les deux expériences ne sont pas spécifiques à l'acte de lecture relative à notre objet d'investigation, les sites internet, puisque ici aussi la lecture implique un lecteur lui-même résultat d'un syncrétisme où les pratiques culturelles sont déterminantes pour l'expérience idiosyncratique pré-lecturelle, pendant la lecture et post-lecturelle en fonction des différentes modalités en imbrication.

Toutefois face aux sites Internet et, probablement plus généralement en multimédia, les péripéties du Texte et du Lecteur au fil des diverses transformations sont déterminées par *un contrat* qui lie autrement expérience idiosyncratique et expérience collective. Si, dans le cadre d'autres structures médiatiques<sup>4</sup>, le sens résulte de *l'imbrication* entre personnel et collectif (*par rapport* au Texte ou discours), entre savoir singulier et idéologie, en multimédia il s'agit d'une imbrication négociée, le sens résulte de la *négociation* entre personnel et collectif *avec* le Texte, négociation inscrite dans le contrat axiologique du multimédia (tu veux-tu dois / tu sais-tu peux) que la lecture active, une lecture toujours en voie de construction. C'est cette

---

<sup>1</sup> cf. Claude BERNARD.

<sup>2</sup> cf. respectivement William JAMES et Henri BERGSON.

<sup>3</sup> LANDOWSKI Eric, 2004, *Passions sans nom*, Paris : PUF, p.2

<sup>4</sup> Telle que la radiophonique ou la télévisuelle dans leur réception traditionnelle (hors télé interactive par exemple).

construction, telle qu'elle le devient, après le jeu « donnant / donnant » entre les deux expériences avec le Texte qui déterminera la direction du sens<sup>1</sup>.

Ce contrat, qui est donc un contrat axiologique, a ses traces dans l'écriture multimédia comme « montage » au moyen du lien hypertexte. Ce contrat définit les transformations potentielles dans et par le Texte via le lien hypertexte en fonction du Lecteur comme apporteur des deux expériences à travers son apport de « devoir » et de « savoir » en vue de la jonction avec le « vouloir » et le « pouvoir ». La lecture, elle, s'homogénéise par le « faire ». Le sens tient alors au lecteur comme protagoniste appropriateur du faire.

### Un exemple

Si nous regardons du côté des exemples en art virtuel (forme d'expression artistique propre au multimédia) nous pouvons constater des cas intéressants de cette impulsion entre expériences idiosyncratique et collective avec le Texte.

Arrêtons-nous au site du musée d'art modern de San Francisco<sup>2</sup> et plus particulièrement à sa rubrique e-espace dans laquelle on trouve des projets d'art virtuel en ligne. Le projet de Lynn Hershman intitulé Agent Ruby propose une impression de communication puisqu'il s'agit de l'utilisation d'une machine de dialogue. C'est cette impression de communication qui consisterait au projet artistique à proprement parlé. Quoiqu'il en soit, lors de la lecture, le processus de sémiotisation exploite l'opposition présence/ absence :

- présence de machine de dialogue / absence de rapport traditionnel avec l'œuvre (que ce rapport soit « traditionnel » au sens de extra-multimédia tel que la pratique de type muséal ou « traditionnel » relativement à la plupart des réalisations multimédia où le récepteur manipule essentiellement de l'image)
- présence d'interactivité par le verbal / absence d'interactivité par le visuel
- présence d'un lecteur scripteur / absence de lecteur regardeur
- présence de dimension sémio-esthétique du projet artistique / absence de visée sémio-esthétique liée au projet artistique.

Loin d'être exhaustives, ces oppositions, hétérogènes quant à leur thématique et leur finalité, attirent l'attention sur la spécificité de l'expérience esthétique en milieu multimédia mais surtout (en ce qui concerne notre questionnement en tous cas) sur le processus de sémiotisation lors de la lecture tel qu'il est déterminé par les deux expériences (idiosyncratique et collective) portées par le lecteur et projetées par le Texte multimédia.

---

<sup>1</sup> LANDOWSKI, *Passions sans nom*, ouvr. cité, p.16.

<sup>2</sup> <http://www.sfmoma.org/>

En fait, l'expérience idiosyncratique sémiotise le processus de communication artistique dans son ensemble en déterminant le statut du projet artistique, d'abord au titre d'une œuvre d'art ou non, ensuite au titre d'une œuvre d'art contemporain ou non. En effet c'est en fonction du savoir et des pratiques préalables singulières au lecteur que cette création soit sera perçue comme une création contemporaine, soit sera évaluée selon des critères appliqués lors de la réception d'œuvres non contemporaines (auquel cas la machine de dialogue risque de ne pas être considérée comme faisant partie de l'œuvre mais comme une manifestation technologique annexe, due au support de diffusion).

Quant à l'expérience collective, c'est elle qui déclenche au niveau de chacune de ces oppositions les négociations modales en fonction de la projection idéologique du lecteur. Aussi le « faire » délégué par le multimédia au lecteur relatif à « présence de machine de dialogue / absence de rapport esthétique traditionnel avec l'œuvre » canalise le « vouloir » du lecteur vers un lecteur à statut de scripteur, le linguistique consistant, selon la pratique commune, en une « clé magique pour le décodage du message artistique ».

Le pouvoir-faire délégué au lecteur par le multimédia (lecteur-scripteur), lui, favorise la prise en considération par le lecteur de la dimension sémio-esthétique du projet artistique au titre d'œuvre d'art contemporain. La relation avec la machine de dialogue étant de l'ordre du « devoir-faire » pour le lecteur (afin qu'il y ait échange), elle n'est possible qu'en fonction d'un savoir (faire), en l'occurrence linguistique et technique.

La lecture sera orientée par la dialectique entre expériences ; le sens sera la direction de la négociation lors de la confrontation entre Texte et Expérience. Nous proposons de désigner cette Expérience de lecture en multimédia par « idiosyncrétique » en référence au concept du syncrétisme comme fusion de l'hétérogène et du discontinu en vue d'une complémentarité<sup>1</sup>, aux pratiques définies elles-mêmes comme « ensembles signifiants syncrétiques »<sup>2</sup> et au concept de l'acquisition<sup>3</sup> (en fonction de la relation entre « idios » et les modes transitif ou réfléchi). Nous proposons alors de distinguer au sein de l'acte de lecture l'expérience idiosyncratique<sup>4</sup> par imbrication modale (hors multimédia) de l'expérience idiosyncrétique par négociation modale (en multimédia) où le lecteur vise l'acquisition du sens par transformation idiosyncrétique du Texte.

---

<sup>1</sup> GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph, 1986, *Sémiotique, dictionnaire raisonnée de la théorie du langage (dorénavant DRTL)*, Tome 2, Paris, Hachette Université ; FONTANILLE Jacques, 1985, « Protoactant, actant syncrétique, actant collectif », *AS, Bulletin*, 34, p.49.

<sup>2</sup> Relativement à la problématique du *Séminaire Intersémiotique de Paris* (Bertrand, Bordron, Fontanille, Zilberberg, 2004-2005).

<sup>3</sup> GREIMAS, COURTES, 1979, *DRTL*, Tome 1, Paris, Hachette, p. 2

<sup>4</sup> Que nous proposons de désigner désormais par « idiosyncrasique » pour éviter le risque d'amalgame avec « idiosyncrétique » et tout en se rapprochant de l'étymologie (grecque) du terme.

C'est l'expérience idiosyncrétique qui investit les modalités sémiotiques du déplacement axiologique Texte/Lecteur, qui transforme la lecture comme forme en forme culturalisée c'est-à-dire en substance bref en idéologie de lecture.

Ainsi que nous le suggérons précédemment dans le cadre du déplacement de l'accent sur le second membre du couple Texte/Lecteur (cf. *Reculer* devant la pression de l'expérience idiosyncrasique sur la construction du sens), si le danger est de voir l'expérience idiosyncrasique prendre le dessus sur le Texte notamment via l'amalgame entre « vouloir » et « pouvoir » (vouloir = pouvoir) en vue d'un « faire », précisons à nouveau que dans le cadre du multimédia c'est une clause du contrat entre Texte et Lecteur selon laquelle motivations et aptitudes visent mais également impliquent un « faire » (vouloir implique devoir, pouvoir implique savoir).

Enfin, nos réflexions n'impliquent pas une supériorité quelconque du multimédia par rapport aux autres systèmes syncrétiques mais visent à conforter le multimédia comme système syncrétique différent des autres, qu'il l'est notamment en ce qui concerne le rapport de forces entre Texte et Lecteur au sein de la relation qu'est la lecture comme lieu d'actualisation d'expériences. Face aux sites Internet le sens est le résultat des transformations que subit le texte en fonction de l'expérience idiosyncrétique.

### **En conclusion**

Le déplacement dans le rapport Texte/Lecteur dans le domaine de l'écriture/lecture multimédia, résulte de l'articulation des paramètres suivants :

- du pouvoir délégué au lecteur par l'écriture comme protagoniste appropriateur d'un faire,  
+ de
- ce pouvoir matérialisé dans l'écriture du multimédia notamment grâce au lien hypertexte comme organon chargé de la connexion Texte/Lecteur,  
+ de
- l'impulsion de l'expérience idiosyncrétique liée au devoir/savoir apporté par le lecteur et résultant de la négociation entre expérience collective et expérience idiosyncrasique,  
+ de
- la mise en place d'un contrat où motivation (le vouloir) et aptitude (le pouvoir) du lecteur ne peuvent être extra-lecturels c'est-à-dire ne peuvent être autonomes en dehors du processus de lecture. Le lecteur est un réservoir sémioculturel (actantiel et culturel), impulseur de transformations qui ne sont pas saisissables hors lecture.

Le principe de transformation devient central à l'expérience idiosyncrétique. Le multimédia se présente comme ces structures de l'hétérogène sémiotiquement unifiantes. Ce qui garantit son unité comme procès signifiant c'est notamment la régulation du principe de transformation par les élans entre expériences idiosyncrasique et collective.

L'expérience idiosyncrétique pourrait être à la base « de la formation d'un espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement ...»<sup>1</sup> du multimédia, à la base de la sémiosphère du multimédia. L'expérience idiosyncrétique animant la jonction entre lecture et écriture multimédia pourrait se situer sur la frontière de la sémiosphère du multimédia.

### **Bibliographie**

- DUFAYS Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga.
- ECO Umberto, 1972 (éd. orig. Bompiani, Milan, 1968), *La structure absente*, Paris : Mercure.
- FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges : Pulim.
- FONTANILLE Jacques, ZINNA Alessandro (sous la direction de), 2005, *Les objets au quotidien*, Limoges : NAS Pulim.
- GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph, 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Tome 1, Paris : Hachette Université.
- GREIMAS Algirdas Julien, COURTES Joseph, 1986, *Sémiotique, dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Tome 2, Paris : Hachette Université.
- GREIMAS Algirdas Julien, LANDOWSKI Eric, 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris : Hachette Université.
- ISER Wolfgang, 1976, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège : Mardaga.
- KISSELEVA Olga, 1998, *CYBERART, un essai sur l'art du dialogue*, Paris : L'Harmattan.
- LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed, 1997, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris : éditions Ellipses.
- LANDOWSKI Eric, 2004, *Passions sans nom*, Paris : PUF.
- LOTMAN Youri, 1999, *La sémiosphère*, Limoges ; NAS Pulim.
- STENGERS Isabelle, SCHLANGER Judith, 1991, *Les concepts scientifiques*, Paris : Folio essais Gallimard.
- VERON Eliseo, 1978, *Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir*, Communications n°28, Paris : Seuil.
- VERON Eliseo, 1985, *L'analyse du « contrat de lecture » : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse*, Paris : IREP.
- VUILLEMIN Alain, LENOBLE Michel (textes réunis par), 1999, *Littérature, Informatique, Lecture, de la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive*, Limoges : Pulim.

---

<sup>1</sup> LOTMAN Youri, 1999, *La sémiosphère*, Limoges : NAS Pulim, p.10.

## **Interprétation savante, interprétation triviale.**

**Jean-Claude SOULAGES**

C'est à la fois un désavantage mais aussi un atout certain d'intervenir au milieu d'un colloque. D'une part, parce que beaucoup de choses ont été dites mais surtout parce que de nombreuses notions ont été développées et un certain nombre d'outils interprétatifs proposés : intertexte, corpus, métaphore, signifiant indiciel, parabole, paradoxe même. Toutefois, un terme est manifestement assez peu présent dans les débats, c'est celui de discours. Non pas tel qu'on peut le rencontrer dans une certaine analyse du discours pour laquelle, comme le soulignait François Rastier, l'interprétation est toujours subsidiaire et souvent occultée ou bien encore dans l'acception défendue par Emile Benveniste, rabattue sur la posture de l'instance d'énonciation. Il s'agit plutôt du discours conçu comme une entité pleine, chargée d'un contenu sémantique. De ce point de vue, cette notion renverrait à l'Imaginaire social de Cornelius Castoriadis et quant à sa configuration à celle, décrite par Michel Foucault comme « un ensemble d'énoncés qui relèvent d'un même système de formation », et pour lequel « l'énoncé a beau n'être pas caché, il n'est pas pour autant visible ». Dans la conception foucauldienne, le discours est conçu comme un lieu de conflits entre des formations discursives et, avant tout, envisagé comme un espace de lutte pour le pouvoir à travers la production et la circulation de savoirs.

C'est à cette conception que je me rallie. Une circulation d'un même discours sous différentes formes ; regroupant tout à la fois les représentations tout à fait disparates et ordinaires du Dire circulant mais aussi celles structurées et réflexives qui s'élaborent à l'intérieur du discours des sciences humaines. Je prendrai deux fragments de discours et donc deux corpus situés aux deux bouts de cette chaîne des savoirs, celui d'un genre discursif tout à fait « trivial » et des plus répandus, le discours publicitaire et celui, concomitant élaboré par la sociologie et l'anthropologie des sciences. Entre ces deux discours, une médiation celle du sémiologue qui peut tenter d'indiquer des points de passage et des ponts interprétatifs.

### **Signifiants intrus et paraboles**

Il faut reconnaître que des glissements récurrents dans les niveaux d'interprétation du message publicitaire constituent une des caractéristiques principales de la publicité contemporaine. En jouant ainsi sur le décalage, le discours publicitaire révèle une tendance



singulière qui le porte à vouloir effacer ce que Erving Goffman dénomme le cadre (*frame*) primaire<sup>1</sup> de toute interaction, c'est-à-dire, dans le cas présent, la référence au contrat commercial et à l'incitation à l'achat de marchandises. On peut le vérifier en constatant que de nombreuses annonces en viennent à proposer une relation tout à fait insolite et non attendue au niveau de certains contenus iconiques et sémantiques. À tel point qu'il n'y a parfois aucun rapport évident et explicite, entre le territoire du produit et certains des univers évoqués qui ne semblent pas pouvoir servir à une argumentation positive au bénéfice de ce dernier. La mise en discours convoque un ensemble de représentations sociales, culturelles, identitaires qui peuvent au premier abord apparaître tout à fait superflues et considérées comme des *signifiants intrus*.

Pour ce faire, le discours publicitaire recourt à ce que nous appelons des *scénarios figuratifs* qui vont lui permettre de conjointre à la marque et au territoire du produit une série de représentations. Certes une interprétation locale, cantonnée aux frontières de chaque annonce, est possible même si elle est coûteuse cognitivement, par contre une interprétation synoptique dégagée d'un corpus étendu prend un tout autre sens. Le déchiffrement de cet intertexte permet de mettre au jour l'émergence d'un réseau de « signifiants indiciels » témoignant de l'émergence d'énoncés discursifs d'un tout autre ordre. La rémanence de certaines isotopies tout comme les phénomènes d'opacité ou de déplacement qui accompagnent ces annonces laissent entrevoir la complexité à représenter certains objets et à en parler dans l'espace public. Et l'on peut faire l'hypothèse que ce qui affleure derrière ces intrusions discursives ce sont certaines des *paraboles* de notre modernité. Or comme dans le texte biblique, la parabole ici aussi est une façon de voiler en dévoilant.

### **Nouvelles technologies, nouvelles mythologies**

C'est le cas des représentations qui ont trait à la technologie et à la science qui présentent depuis un certain nombre d'années des traits paradoxaux mais convergents. Une des manifestations de ce phénomène —qui a du reste pris une ampleur considérable— est sans nul doute la mise en visibilité des nouvelles technologies de communication. À cette occasion, l'imagerie publicitaire a cherché à réactiver du sens à leur propos en s'immergeant dans de nouveaux archétypes. Prophétisant l'entrée dans une nouvelle ère, d'innombrables visuels associés à la technologie et aux objets techniques contemporains (téléphones portables, ordinateurs, PDA, etc.), attestent de ce changement de perspective.

---

<sup>1</sup> GOFFMAN Erving. 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les éditions de minuit.

La mise au jour de cet intertexte, révèle des visions récurrentes étayées sur de multiples *scénarios figuratifs* qui activent différents mythes de fondation ou d'origine. Cette imagerie singulière tente visiblement de conférer à la technologie une matrice inédite proposant une nouvelle relation entre la production technoscientifique et le monde vécu. Cette iconographie se décline suivant deux paraboles dominantes :

– la première habille la Science des habits de l'Histoire, grâce à la mise en images d'une « rupture historique », ce que Walter Benjamin appelait des *Wunschbilder*<sup>1</sup>, des « images souhaits », tout à fait caractéristiques de la promotion actuelle des services liés à Internet ou à la galaxie numérique. Images souhaits polysémiques qui réactivent tout un réservoir de ressources intertextuelles prenant appui sur des figurations analogiques qui alignent le changement technique sur le changement historique ;

– la seconde parabole arrime la pensée technicienne à la Nature par l'intermédiaire d'images-origines qui témoignent d'une forme de dénégation de l'artefactualité de ces objets au moyen de la convocation d'un élément naturel ; créatures naturelles peuplant les messages pour les téléphones mobiles, ordinateurs, automobiles, etc.

### **Les images-souhaits ou la parabole de la rupture historique**

Ces *images-souhaits* telles que Walter Benjamin les définissait ont pour principale caractéristique d'assurer et d'assumer, à ses yeux, la « compénétration » de l'Ancien et du Nouveau. Chaque innovation, dans l'histoire de l'humanité, — aujourd'hui un bouleversement technologique — exigerait la réactivation et dans le même temps un geste d'effacement ou de dépassement d'événements fondateurs appartenant à la mémoire collective. En effet, c'est tout un univers d'intertextualité historique tout à fait stéréotypé qui irrigue cette imagerie ; des références à l'iconographie picturale académique, des photographies mythiques, des images d'Épinal de personnages historiques charismatiques, etc. La convocation de ce passé vécu comme présent interviendrait comme une pièce maîtresse dans cette forme de rituel de mise à distance et d'appropriation de l'innovation technologique. Or, le travail de référentiation du discours publicitaire ne s'arrête pas à cette iconographie officielle, il la déborde constamment. En effet, derrière les appels récurrents à cette Histoire canonique, se dissimule une autre histoire plus intrusive et actuelle, puisant ses principaux traits dans une macro-actualité proche. Prenons deux exemples :

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter, 1971, « Paris capitale du XIXe siècle », *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Collection Médiations, Denoël-Gonthier, p. 119.

L'annonce Bouygues Telecom, citation vivante du tableau de Delacroix *La liberté guidant le peuple*, renvoie certes à une des images d'Épinal de l'histoire de la République et de l'histoire de l'Art. Toutefois, l'intrusion de cette figure métonymique dans notre paysage quotidien apparaît susceptible d'activer une tout autre lecture et activer un autre réseau de « signifiants indiciels » : on peut alors songer aux nombreux débats agitant les médias et l'opinion à propos de l'idée républicaine, de celle de Nation ou bien encore d'intégration (souverainisme vs multiculturalisme, Europe vs République, etc.).

Dans la même veine, le spot télévisé de Liberty Surf figurant un meeting posthume et interplanétaire exhibant une galerie de portraits de révolutionnaires historiques (Gandhi, Robespierre, Lénine, Zapata, etc.) en appelle à un événement politique beaucoup plus proche de nous, épisode référent à l'écroulement du mur de Berlin et aux désillusions ou même à la dissolution même de l'idée de Révolution.

La mise en avant et en images d'événements historiques "fondateurs" fonctionnent alors comme une sorte de paravent derrière lequel reste tapie une actualité tout à fait vivante avec ses questionnements toujours pressants. Ces *images-souhais*, en un certain sens, cherchent à combler, comme le signale Walter Benjamin, « l'inachèvement du social » et lui substituer la vision d'une utopie réalisée — à son époque, celle d'une société sans classes. Utopie accomplie manifestement aujourd'hui dans la publicité française qui, à travers la recrudescence des annonces consacrées à la promotion des services liés à Internet, prodigue, très généreusement sa propre utopie sociale incarnée par des paraboles égalitaristes et mondialistes, voire mêmes libertaires. Cette *parabole de la révolution* (numérique, digitale, etc.) intervient ici comme un masque pour la rationalité technicienne mais aussi comme un procédé de dévoilement de la complexité et de la conflictualité du social.

### **Les images origines ou la parabole de la Nature**

Comme nous l'avons dit, ces visions empruntées à l'Histoire alternent avec d'autres, rattachées cette fois-ci, à la Nature. Or, ces paraboles historiques ont de fait, petit à petit, laissé le champ libre aux secondes. Ces figurations reposent sur le recours à des *images origines* qui ont pour trait commun la convocation de l'élément naturel. Elles se distribuent suivant diverses compositions isotopiques :

### Le désert ou le non-lieu

Cette figure du désert, lorsqu'elle se trouve associée aux objets technologiques produit deux effets tout à fait symptomatiques. Le premier aboutit à l'élimination totale du monde social de la représentation iconique, en faisant littéralement le vide à l'intérieur de l'image. Le second fait coexister chacune des machines avec la vision hiératique d'une nature vierge, semblant inscrire ces dernières dans une filiation généalogique quasi-adamique qui bascule souvent du côté d'images évoquant la Genèse ou bien une nouvelle Création du monde.

*L'annonce pour les ordinateurs Toshiba dans laquelle un portable est posé au milieu d'une étendue rocheuse désertique et sur l'écran duquel apparaît un homme nu debout dans le désert.*

*L'annonce pour Chrysler figurant le véhicule perché sur une dune.*

*L'annonce pour AMD représentant un homme utilisant son ordinateur perdu en plein désert.*

### La nature comme lieu atopique

Un second scénario figuratif repose sur un procédé convergent qui vise à gommer toute l'épaisseur sociale des personnages humains. Il s'opère par un déplacement des hommes et des machines immergés dans un espace naturel tout à fait paisible voire bucolique.

*L'annonce pour Cisco figurant un homme travaillant en pleine nature sur son ordinateur.*

*L'annonce pour Club internet représentant un homme en pleine nature dans une posture de méditation.*

*L'annonce pour Microsoft figurant le rêve du grand père accompagné de son petit fils contemplant un paysage virtuel de pieds de vigne.*

### Le corps biologique de l'humain

Ce phénomène de désocialisation peut aller plus loin. L'homme ou la femme s'y retrouvent débarrassés de tous leurs attributs et de tous leurs outils. Ils y apparaissent dans leur plus simple appareil, c'est-à-dire dans leur nudité originelle.

*L'annonce pour Compaq figurant un buste d'homme nu portant à sa ceinture un PDA.*

*L'annonce pour la Lancia représentant un homme nu posant sur le siège avant du véhicule.*

*L'annonce pour Palm mettant en scène une femme nue accroupie tenant entre ses mains un PDA.*

*L'annonce pour Voilà.fr figurant Adam et Eve désignant une pomme.*

La mise en images du *corps biologique*<sup>1</sup> de l'être humain introduit de fait une distance quand il ne s'agit pas d'un rejet complet de toute marque d'appartenance au social. Quitte à parfois réduire ce dernier à ses simples organes.

*L'annonce pour Audi représentant le dessin d'une plante de pied.*

*L'annonce pour Bosch figurant un œil humain en très gros plan.*

### L'enfance

Ce même mouvement de dénégation du social se rencontre dans cette figure envahissante de l'enfant, invoquant la face "innocente" (a-sociale) de l'homme, sans passé, ni mémoire. En renvoyant dans le même temps à son avenir, cette représentation originelle de l'humain, semble attester du souhait d'une toujours possible refondation.

*L'annonce pour la Peugeot 206 présentant un bébé à l'image duquel se superpose celle de la voiture.*

*L'annonce pour Nokia représentant un téléphone portable sophistiqué sur l'écran duquel apparaît le visage d'un nouveau né.*

*L'annonce pour Alcan figurant la course d'un enfant jouant avec une maquette d'avion.*

*L'annonce pour la privatisation de la Snecma représentant des petites filles se balançant sur des trapèzes.*

*L'annonce pour Sony figurant l'image d'une petite fille dessinant sur un mur captée par un caméscope.*

### L'invasion des « créatures naturelles ».

Cette fois-ci, ce sont des créatures naturelles qui envahissent les messages ; bestiaire ou herbier témoignant d'un voisinage familial entre le biologique et le technologique. Or, il ne s'agit plus ici de la représentation traditionnelle de l'animalité repoussante et tout à fait antinomique de l'Humanité (héritée de la pensée judéo-chrétienne académique), mais d'une figure de confraternité qui en appelle à une origine biologique commune. L'animal y est devenu l'alter ego de l'*homo sapiens* s'attachant à reproduire mimétiquement certaines de ses occupations quotidiennes. Ce dernier en vient parfois même, dans certains de ces scénarios cocasses, à prendre la parole.

*L'annonce pour Ericsson figurant un chien contemplant un téléphone sans fil.*

*L'annonce pour Digital.fr mettant en scène une femme dans un bain de boue partageant sa baignoire avec un cochon.*

*L'annonce pour Land-Rover représentant une libellule et la voiture.*

---

<sup>1</sup> L'image publicitaire recourt à de multiples mises en scènes du corps humain, le corps biologique, le corps érotisé, le corps machine, etc. proposant des figurations variées, susceptibles de déclencher différents effets de sens (sensualité, hygiénisme, performance, etc.).

*L'annonce pour Casio représentant un kangourou fouillant dans sa poche.*

*L'annonce pour Squarefinance.com figurant un homme et chien en conversation dans une voiture.*

*L'annonce pour Thomson dans laquelle un chien casqué d'un walkman est filmé par un adolescent.*

Fréquemment, la machine elle-même semble prendre vie et en venir à mimer l'animal, quitte à parfois à en posséder tous les attributs.

*L'annonce pour Mitsubishi figurant un face à face entre un chat et une voiture.*

*L'annonce pour la Peugeot 607 féline guettant un troupeau de voitures.*

*L'annonce pour Nomad représentant un téléphone portable abandonné attaché à un arbre.*

*L'annonce pour Ericsson représentant sur fond de globe terrestre un extraterrestre contemplant un téléphone portable (« un cerveau gigantesque dans un corps minuscule »)*

En alternance avec l'animal, le végétal trouve aussi sa place dans cette imagerie, hantée fréquemment par des connotations bibliques (la feuille de vigne, l'arbre de vie, etc.). Cette intrusion du naturel, à travers les mises en scène de chacune de ces créatures, semble s'attacher à vouloir reconstituer et incarner délibérément le maillon manquant dans cette chaîne (voulue) quasi naturelle de la naissance des nouvelles machines.

*L'annonce pour Olivetti figurant une feuille de vigne posée sur un ordinateur portable.*

*L'annonce pour Nomad ou trois téléphones mobiles sont habillés de feuilles de vigne.*

### **Une naissance a-topique**

On peut soutenir l'hypothèse que cette imagerie de la fondation historique ou naturelle interviendrait ici comme un procédé de contre-argumentation iconique. Ce compagnonnage de la machine avec des créatures biologiques tout comme l'annonciation d'une rupture eschatologique cherchent manifestement à dissimuler ou à repousser certaines images rémanentes compromettantes de la technique et de la science au regard de l'histoire récente, susceptibles de déclencher des blocages ou de présenter des facteurs inhibants pour le consommateur contemporain. Mais, derrière ce décor neuf qui sert désormais de toile de fond à ces machines, peut se lire dans le même temps l'affirmation et le désir d'une relation symbolique d'un nouveau type entre le monde et l'activité humaine qui cherche explicitement à s'établir. L'imagerie, figurant ce nouveau paradigme, semble assumer et prolonger une continuité interrompue et brisée par l'histoire de la Science et des techniques modernes. Ces images-origines qui opèrent comme des *signifiants intrus*, bestiaire ou herbier, sont porteuses

d'une même filiation, activant le souhait d'une refondation à travers cette figure inversée — quasi négatif photographique — des représentations positivistes du Progrès et de la Civilisation. Métaphoriquement, ces créatures technologiques se trouvent métamorphosées en avatars d'une naissance a-topique mimant la Création divine.

### **Des créatures technologiques**

Un premier élément de réponse réside pour une part dans les particularités de ces nouvelles machines qui peuvent nous inciter à envisager ces paraboles plutôt comme le prolongement ou la reconduction d'anciens mythes. En effet, si le mythe religieux se rattachait à la figure du verbe qui se fait chair, les nouvelles technologies reconduisent elles aussi une transformation qui voit le verbe et le chiffre s'incarner en matière, en artefact, mimant une nouvelle transsubstantiation profane. La plupart de ces machines correspondent à des objets fétiches, objets nomades, éminemment symboliques, qui incarnent ou prennent en charge la présence virtuelle de l'homme. On peut d'ailleurs les considérer, selon l'expression de Jean-François Lyotard, comme des manifestations « immatérielles » tout à fait symptomatiques et indissociables désormais de la nature et du statut de l'individu postmoderne quitte à parfois en redouter certaines comme des doubles menaçants.

Cette dématérialisation et cette ubiquité de l'esprit humain (de son âme) — traits communs à ces nouvelles technologies — conduisent sans doute à ré-interroger la place que l'homme occupe dans l'univers. À travers le discours publicitaire, l'imaginaire social œuvrerait ainsi à proposer sa propre vision alternative de la Science et de la rationalité technicienne en lui façonnant un nouveau visage. Or, la présence de ce masque est toute récente dans l'espace public. En effet, si l'on jette un regard rétrospectif sur la publicité des années 50 à 70, la science et la technologie y sont nues et mises en scène positivement et sur un mode fréquemment lyrique (accompagnées souvent d'un discours quasi positiviste tout au long des années 60 et 70).

### **Nouveaux habits, nouveau visage**

Sur un autre plan, c'est surtout la représentation de la Science elle-même qui est en jeu et qui demeure au cœur de ces glissements figuratifs. Certes, le recours à la parabole de la rupture historique à travers des images-souhaits (la *révolution* industrielle, informatique, numérique, etc.) apparaît de toute évidence comme un *pensum*, convoqué rituellement dans l'histoire des hommes, lors de l'apparition de la plupart des innovations technologiques. En ce

sens, cette première parabole appartient encore au discours de la modernité. L’alignement de la révolution technologique, sur les révolutions historiques, atteste toujours d’un ancrage dans une idéologie du Progrès.

Par contre, la figure intrusive de la Nature dans l’univers machinique n’est pas sans conséquence symbolique. La prolifération de ces images-origines associées aux productions de la technologie moderne nous pousse à nous interroger sur le pourquoi de cette coexistence incongrue entre Nature et Technique dans l’imaginaire contemporain.

La réponse réside dans le second corpus<sup>1</sup> extrait du discours des Sciences Humaines, de la sociologie ou de l’anthropologie des sciences entre autres (voir textes en annexe), qui s’interrogent sur le passage d’une société de progrès à une société du risque. Cette « société du risque » va de pair avec ce phénomène de *réflexivité* qu’évoque Ulrich Beck qui, en annonçant la fin programmée de l’opposition frontale entre nature et société, semble déboucher sur la naissance d’une nouvelle « solidarité des choses vivantes<sup>2</sup> ». Figures de “rénchantment” du monde, qui, en fin de compte, se confondent peut-être avec une unique figure de réparation qui fait écho aux affirmations convergentes de Bruno Latour<sup>3</sup> lorsqu’il déclare que « l’esprit moderne », conforté très longtemps par l’idéologie scientifique, s’est toujours évertué à « séparer l’humain et le social de la nature ». Cette imagerie publicitaire en opérant son propre « bricolage » idéologique ferait écho à ce que ce chercheur définit comme le recouvrement de ces deux univers donnant le jour à cette « socio-nature » qui nous fait désormais face. Inéluctablement, ce rapprochement de la Nature s’accompagne de la relégation du regard objectivant et extériorisant de la Raison instrumentale, désormais dépassée et remplacée par une nouvelle vision empathique et fusionnelle. La montée d’une idéologie écologiste et le phénomène de rémanence de certaines catastrophes ont laissé leur trace et marqué profondément la mémoire discursive. Face aux contre discours sur le risque et à la toute puissance du principe de précaution, l’évocation de la rationalité scientifique ne peut se passer désormais de ce maquillage utopique, avançant sa propre défense et se parant ainsi d’une innocence toute neuve. Avec pour conséquence le fait que la vision canonique de la rationalisation du monde se trouve désormais niée et refoulée au profit de cette forme de gemellité et d’osmose qui se met en place sous nos yeux entre la *praxis* humaine et la nature.

À un premier niveau, ces paraboles postmodernes que la publicité véhicule à propos des nouvelles technologies s’évertuent de toute évidence à « bricoler » une nouvelle place à la

---

<sup>1</sup> Voir les deux textes en annexe.

<sup>2</sup> BECK Ulrich, 2001, *La société du risque. Sur la voie d’une autre modernité*, Paris : Aubier.

<sup>3</sup> LATOUR Bruno, 1991, *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte.



*technée* humaine, quitte à ne pouvoir la rattacher qu'à un utopique retour aux origines en générant ses propres figures symboliques. Or, ce faisant, à travers cette invasion de signifiants intrus et cette offre d'interprétations ouvertes, l'iconographie publicitaire nous dévoile avant tout la trace qu'inscrit au cœur de tous les faits de culture, l'Imaginaire social. Imaginaire qui irrigue de part en part toutes les manifestations de la discursivité sociale. En effet, à l'autre bout de la chaîne des discours, c'est cette même reconfiguration du discours de la Science dont se sont saisies les sciences humaines dont le privilège et le rôle apparaissent bien ainsi d'arrêter, provisoirement peut-être, le processus interprétatif.

## ANNEXES

« L'opposition entre nature et société est une construction du XIXe siècle qui servait un double objectif de dominer et d'ignorer la nature (...) On assiste à la fin de l'opposition entre nature et société (...) Tandis que la notion de société industrielle classique repose sur l'opposition de la nature et de la société, la notion de société du risque prend pour point de départ une nature intégrée à la civilisation. (...) On voit naître alors une communauté nouvelle entre la terre, les plantes, les animaux et les hommes, une solidarité des choses vivantes qui, dans la menace, concerne au même titre chacun et chaque chose. »

Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris, Alto/Aubier, 2001

« Nous les Occidentaux ne pouvons être une culture parmi d'autres, puisque nous mobilisons aussi la nature. Non pas, comme le font les autres sociétés, une image ou une représentation symbolique de la nature, mais la nature telle qu'elle est, ou du moins telle que les sciences la connaissent, sciences qui demeurent en retrait inétudiables, inétudiées (...) Nous sommes les seuls qui fassions une différence absolue entre la nature et la culture, entre la science et la société, alors que tous les autres ne peuvent séparer ce qui est connaissance de ce qui est société, ce qui est signe de ce qui est chose, ce qui vient de la nature telle qu'elle est et de ce qui requièrent leurs cultures (...) La notion même de culture est un artefact créé par notre mise entre parenthèse de la nature. »

Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991



## **V. L'INTERPRÉTATION, ENTRE PERCEPTION ET RÉCEPTION**

## **Aventures historiographiques : contextes et stratégies d'interprétations métalittéraires**

**François PROVENZANO**

L'analyse que nous nous proposons de développer dans les pages qui suivent assume un caractère exploratoire et expérimental, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une recherche doctoral en cours. Cette recherche porte sur l'historiographie littéraire, un corpus à la fois très familier et étrangement *dé-textualisé*. L'historiographie littéraire s'efface en effet souvent, pour le sens commun, devant l'histoire de la littérature ; la pratique sociale et l'usage sémiotique, devant le résultat institutionnalisé et presque réifié que représente une tradition d'œuvres et d'auteurs ; le travail de production du sens historiographique, devant l'usage presque exclusivement véhiculaire que nous en faisons lorsque nous ouvrons ces « ouvrages de référence » que sont les histoires littéraires.

Après avoir tenté de définir brièvement en quoi peut consister une approche sémiotique de ce type de texte, nous nous efforcerons de cerner plus particulièrement le biais méta-interprétatif par lequel on peut les aborder. Nous présenterons ensuite, en les confrontant, quelques cas précis d'interprétations historiographiques pour enfin proposer, en conclusion, une grille d'analyse possible pour comprendre les options interprétatives qui auront été mises en évidence. Soulignons, dès à présent, les convergences que nous avons constatées entre nos modestes « approches de terrain » et les propositions théoriques émises par le Groupe  $\mu$  au cours de ce même colloque<sup>1</sup>. Les analyses proposées ici pourraient faire office, par certains aspects que nous tâcherons de mettre en évidence, d'exemplifications du principe d'hétérogénéité des modèles interprétatifs, exposé par le Groupe  $\mu$ .

### **Définition sémiotique de l'historiographie littéraire**

L'historiographie littéraire relève de ce qu'il est convenu d'appeler la « métalittérature ». Sous ses apparences de clarté, l'appellation n'évite cependant pas le malentendu, qu'il convient de lever d'entrée de jeu : la littérature sur la littérature, c'est en réalité la production d'un discours non littéraire sur un objet qui déborde les textes littéraires eux-mêmes, pour inclure le personnel littéraire, les institutions culturelles, les événements historiques, voire d'autres choses encore.

---

<sup>1</sup> Cf. dans ce même recueil : GROUPE  $\mu$ , « L'Aventure des modèles interprétatifs ou la gestion des résidus ».

Le matériau de base propre à cette production discursive est donc de nature historique, mais pas uniquement : ces représentations matricielles ne sont pas simplement juxtaposées les unes aux autres, mais articulées en fonction d'un certain nombre de présupposés conceptuels (comme par exemple la tripartition *origine – apogée – décadence*, ou les catégories d'*homme-époque* ou de *génération*), et modalisées en fonction d'une axiologie particulière, une théorie (le plus souvent implicite) des valeurs morales, esthétiques, philosophiques. Autrement dit, l'historiographie littéraire est certes un discours, et peut être envisagée comme telle, mais elle est surtout une mise en récit, en fonction d'un certain *code*. Sa dimension rhétorique est tendue vers l'exposition d'une structure narrative, et en même temps vers l'effacement de toute discursivité, cet effacement étant le gage de sa réception conforme aux *attentes* institutionnelles, à savoir la production d'une *doxa* métalittéraire intelligible.

C'est à cette *praxis* de mise en récit que nous serons ici particulièrement attentifs, car c'est en elle que résident les opérations interprétatives qui nous intéressent.

### **Qu'est-ce qu'*interpréter* historiographiquement ?**

Que désigne-t-on exactement en parlant d'interprétations historiographiques ? En transposant à ce cas particulier le schéma général proposé par le Groupe  $\mu$ , on peut dire que la *composante textuelle* du processus d'interprétation consiste ici en une série événementielle, très peu contraignante, dans la mesure où elle se prête à tous les forçages possibles : la personnalité d'un écrivain, la portée d'une école, les relations entre différentes zones de production, offrent d'innombrables possibilités de re-semiotisation, dont la principale est certainement l'attribution du caractère littéraire par l'intégration au récit historiographique. L'*instance interprétative*, c'est l'historiographe, socio-historiquement, mais aussi cognitivement situé. Celui-ci mobilise un certain code interprétatif - les opérations historiographiques, aussi bien énonciatives qu'actantielles et axiologiques - en fonction d'*attentes*. C'est ici qu'il faut sans doute introduire une précision par rapport au cadre général que nous appliquons : l'instance interprétative dont il est question présente la particularité de se définir socialement comme destinateur, plutôt que comme destinataire. C'est de son acte de production discursive, plutôt que de réception interprétative, qu'il tire sa principale raison sociale. Plus précisément, on peut dire que l'interprétation qu'il produit n'est vraiment acceptable que parce qu'elle contient l'effacement (relatif) de l'acte interprétatif individuel, pour répondre à des enjeux qui sont ceux - aussi - de la collectivité à laquelle est destinée l'interprétation historiographique en question.

Ainsi, pour appréhender les transformations discursives dont l'espace historiographique est le lieu, il s'agit de les corrélérer à l'état de la structure socio-institutionnelle dans laquelle ces transformations discursives prennent place ; non pas parce que cette structure donnerait plus de sens aux interprétations produites, mais parce qu'elle en commande, pour une part, la diversification, parce qu'elle en explique la variété et en éclaire ainsi la contingence.

## **Deux aventures historiographiques**

Pour appréhender cette variété, il est ainsi normal que nous adoptions une approche comparatiste. À titre d'exemples, nous prendrons deux couples d'« aventures historiographiques », c'est-à-dire deux unités historiques identiques, deux matériaux de base renvoyant au même fragment du texte culturel, mais interprété et mis en récit par deux historiographes contemporains, selon des codes différents.

### ***Lanson/Rossel et Voltaire***

La première unité historique dont nous examinerons l'interprétation historiographique est représentée par le personnage de Voltaire, et plus particulièrement ce personnage dans la seconde portion de sa vie, qu'il passe en Suisse. Ce découpage isole ainsi une zone historiographique couverte à la fois par Gustave Lanson<sup>1</sup>, le célèbre fondateur de l'histoire littéraire française comme discipline universitaire au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, et par Virgile Rossel, juriste jurassien et auteur de référence pour les spécialistes de la littérature suisse, puisque son *Histoire littéraire de la Suisse romande*, qu'il publie en 1890-1891, est encore réédité jusqu'en 1995<sup>2</sup>.

Nous reviendrons bien sûr sur les profils de ces deux personnages, mais examinons à présent leurs interprétations respectives de Voltaire dans sa période suisse.

### **Lanson et Voltaire**

Lanson présente d'abord l'installation de Voltaire en Suisse en se servant de l'opposition entre le caractère remuant du premier et la rigide austérité de Genève, qui, attachée à la figure de Calvin, est posée en invariant définitoire de la ville d'accueil de Voltaire, simple cadre débrayé d'où se détache par contraste la personnalité de Voltaire :

---

<sup>1</sup> LANSON Gustave, 1902 (1895), *Histoire de la littérature française*, Paris : Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, septième édition revue et complétée, dorénavant abrégé LANSON, suivi du (ou des) numéro(s) de page.

<sup>2</sup> ROSSEL Virgile, 1889 (tome 1) et 1891 (tome 2), *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, Genève/Bâle/Lyon – Paris : H. Georg - Fischbacher ; rééd., 1995, Lausanne : Payot ; dorénavant abrégé ROSSEL, suivi du numéro de tome et du (ou des) numéro(s) de page.

Voltaire établi aux portes de la cité de Calvin, conviant les citoyens à s’amuser chez lui, leur jouant la comédie, la leur faisant jouer, quand Genève ne tolérait pas encore de théâtre : il y avait là de quoi scandaliser les rigides calvinistes.<sup>1</sup>

Mais l’essentiel de la spécification du rôle d’agent historique de Voltaire est posé à l’aide de catégories référentielles qui débordent le cadre strict des décors de la biographie du personnage. Voltaire est placé en sujet d’un récit qui concerne l’humanité tout entière, en sujet dont les objets et les destinataires transcendent le niveau proprement biographique : il est ainsi présenté en réformateur exemplaire des procédures de justice, en « journaliste de génie » créateur du « système du journalisme contemporain<sup>2</sup> » ; il « reconstr[uit] [...] la société moderne »<sup>3</sup>, « prépar[e] la forme actuelle de la civilisation »<sup>3</sup>, et, globalement, fait « la guerre au profit de la raison et de l’humanité »<sup>4</sup>.

Parmi ces qualifications ou ces modalités actantielles, Lanson inclut également l’exemplarité du caractère français de Voltaire : « [...] cette façon de prendre les choses par la raison plutôt que par le sentiment est éminemment française. »<sup>5</sup>. On notera cependant que ce type de qualification nationale ne rabat pas, ici, l’unité historiographique en question sur l’ensemble clos des traits caractéristiques français. Ce qui permet d’éviter ce rabattement, c’est précisément la présence, parmi ces traits, d’une tension vers l’universel.

Cette nature complexe, riche de bien et de mal, mêlée de tant de contraires, dispersée en tous sens, a tendu avec une énergie inépuisable vers tous les objets que ses passions ou sa raison lui ont proposés. [...] Telle qu’elle est, c’est un des exemplaires [...] les plus complets et les plus curieux des qualités et des défauts de la race française [...].<sup>6</sup>

La littérature française, et Voltaire parmi ses unités historiographiques les plus représentatives, sont livrées par Lanson comme des objets de discours qui n’entretiennent aucun lien avec l’instance énonciative qui les formulent, puisque leur propre est d’exister pour l’univers entier, plutôt que pour l’une de ses portions particulière et identifiable :

[...] les acquisitions, les transformations, les progrès de cet esprit sont exactement les acquisitions, les transformations, le progrès de l’esprit public et il n’a été si puissant que parce

---

<sup>1</sup> LANSON, pp.745–746.

<sup>2</sup> « Voltaire est un journaliste de génie : agir sur l’opinion qui agit sur le pouvoir, dans un pays où le pouvoir est faible et l’opinion forte, c’est tout le système du journalisme contemporain ; et c’est Voltaire qui l’a créé. ». LANSON, p.750.

<sup>3</sup> LANSON, p.760.

<sup>4</sup> LANSON, p.751.

<sup>5</sup> LANSON, p.759

<sup>6</sup> LANSON, p.758.

que son développement interne coïncidait avec le mouvement des idées de la nation : son rôle fut de lancer aux quatre coins du monde les pensées fraîchement écloses dans toutes les têtes.<sup>1</sup>

On aura noté ainsi, dans les passages cités, l'absence d'embrayeur énonciatif ; l'usage le plus fréquent de Lanson dans ce passage étant celui du « on » impersonnel (« [...] on l'admirait [...] on voyait [...] On pouvait railler [...] on était saisi [...] on avait le sentiment que [...] »<sup>2</sup>). La collectivité impliquée dans l'énonciation historiographique s'assimile au genre humain lui-même, comme en témoigne encore ce passage : « Il nous est facile d'honorer, parce que notre incroyance ne nous met plus en danger. Par ses indécences, ses injures, ses calomnies, son inintelligence, Voltaire nous a donné notre liberté. »<sup>3</sup>

### Rossel et Voltaire

Chez le Suisse Virgile Rossel, la même unité historique voltairienne fait l'objet d'une tout autre interprétation.

Sa mise en contexte, tout d'abord, révèle une vision de Genève nettement moins clichée que celle présentée par Lanson, qui faisait de « l'austérité calviniste » le décor forcément immuable du patriarcat français. Rossel propose au contraire une société en phase de déclin et de dépravation morale, dangereusement contaminée par « le goût des plaisirs » et « l'amour du luxe »<sup>4</sup> : « Un goût très accentué se manifeste, dès les premières années du siècle, pour les cercles où, naturellement, on boit et on joue. [...] Les mascarades et les travestissements sont fort en vogue aussi. »<sup>5</sup>. Cette tendance est attribuée à la « prospérité industrielle ou commerciale de nos villes petites et grandes »<sup>6</sup>, mais aussi nous dit Rossel, à « des relations de plus en plus fréquentes avec la France, avec Paris surtout ». Ce qui est posé ainsi dès cette mise en contexte, c'est l'instanciation énonciative d'un « nous » local (« nos villes petites et grandes »), qui débraye un « eux » français, forcément différent. Après avoir évoqué ce revirement moral qui caractérise certaines villes de Suisse au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Rossel s'empresse en effet d'ajouter :

Mais, quelque grave que soit le relâchement des mœurs dans notre pays, nous pouvons être heureux de ne pas ressembler trop exactement à ce qu'était la société sur le continent et surtout dans cette France où, comme disait Gilbert, « La monarchie entière est en proie aux Laïs. »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> LANSON, p.681

<sup>2</sup> LANSON, p.755

<sup>3</sup> LANSON, p.761

<sup>4</sup> ROSSEL, t. II, p.72

<sup>5</sup> ROSSEL, t. II, pp.77-78

<sup>6</sup> ROSSEL, t. II, p.72

<sup>7</sup> ROSSEL, t. II, p.79

Ainsi, chez Rossel, le sujet mobile au cœur de l'action, c'est avant tout la ville suisse qui accueille Voltaire, plus que le personnage lui-même, qui n'est finalement qu'un actant secondaire. Contrairement à Lanson, qui procédait en quelque sorte à une extension maximale des particularismes genevois, Rossel saisit la ville suisse dans le procès qui la transforme.

Ceci n'est évidemment pas sans conséquence sur le contenu de l'unité « Voltaire » dans l'interprétation de Rossel. La dynamique actantielle dans laquelle Voltaire s'inscrit - dynamique qui lie le personnage à la topographie locale - en fait une unité nettement moins appréhendable à un haut niveau de généralité, nettement moins généralisable en modèle pour le genre humain. Aussi bien sur le mode euphorique (« Tout Lausanne était avec Voltaire [...]. La lune de miel entre Voltaire et Lausanne [...] »<sup>1</sup>) que sur le mode disphorique (« Un conflit ne s'apaisait que pour faire place à un autre. Voltaire a-t-il donc juré de scandaliser les Genevois ou de les ridiculiser sans merci ? »<sup>2</sup>), la présence voltairienne est interprétée en fonction de référents locaux. Par ailleurs, la structure isotopique qui lui est liée la situe davantage du côté des petits larcins que de la grande et noble quête au profit de l'humanité (« Esprit taquin et brouillon, fagotin dans l'âme, ne pouvant pas souffrir qu'on ne dansât sur l'air qu'il jouait »<sup>3</sup> ; « Voltaire, qui avait la raillerie et le mensonge également faciles. »<sup>4</sup>). Rossel parlera encore de « petite guerre voltairienne », dans un passage qui témoigne à nouveau de la centralité de l'actant urbain par rapport à l'actant humain dans le récit historiographique suisse : « Deux siècles d'austérité calviniste résisteront mal à vingt ans de petite guerre voltairienne et de cosmopolitisme. [...] Si la vieille Genève n'est point morte, elle est à coup sûr bien malade. »<sup>5</sup>.

Cette dernière citation nous offre encore l'occasion de confronter les interprétations de Lanson et de Rossel sur un dernier point. Chez le Suisse, la petite guerre voltairienne laisse Genève bien malade - et il appartiendra à Jean-Jacques Rousseau de lui rendre toute sa belle santé. L'unité « Voltaire » sert ainsi de contrepoint négatif dans ce qu'on pourrait appeler la syntaxe historiographique à l'œuvre : « Voltaire ferme une époque littéraire, Rousseau en ouvre une autre »<sup>6</sup>, lit-on chez Rossel, qui introduit ainsi la figure majeure de son récit historiographique, Rousseau étant chez le Suisse l'écrivain le plus absolument emblématique d'une identité romande. Chez Lanson par contre, « sans Voltaire, Renan était impossible »<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> ROSSEL, t. II, p.82

<sup>2</sup> ROSSEL, t. II, p.90

<sup>3</sup> ROSSEL, t. II, p.85

<sup>4</sup> ROSSEL, t. II, p.89

<sup>5</sup> ROSSEL, t. II, p.91

<sup>6</sup> ROSSEL, t. II, p.91

<sup>7</sup> LANSON, p.761



l'auteur de *Candide* étant situé comme unité opératoire dans une édification progressive du savoir contemporain de l'homme sur lui-même.

### ***Lanson/Nautet et les trouvères du Nord***

Nous examinerons à présent deux autres interprétations concurrentes, cette fois sur l'unité historique commune que représentent « les trouvères du Nord » chez deux historiographes particuliers : à nouveau Gustave Lanson d'un côté, et le belge Francis Nautet de l'autre, auteur en 1892 de ce qui est considéré comme la première véritable *Histoire des lettres belges d'expression française*, pour reprendre le titre choisi par l'auteur<sup>1</sup>.

#### Lanson et les trouvères du Nord

D'entrée de jeu, Lanson opère une nette dissociation entre l'unité historiographique dont il traite - la lyrique médiévale - et l'ensemble transcendant du « caractère français », dont on a vu que Voltaire était l'élément prototypique. Son chapitre commence en effet par cette affirmation : « Le Français n'est pas lyrique. [...] Cette impuissance prolongée était le revers de nos qualités. »<sup>2</sup>. Les trouvères actualisent ainsi une mineure de l'étalon qualitatif de référence ; leur identification historiographique se fait en quelque sorte par retranchement, par exclusion hors d'un ensemble saisi cette fois de manière tout à fait particularisée : « nos qualités ».

L'instance énonciative qui se manifeste ici ne renvoie plus à l'humanité entière, mais à la seule portion française, définie localement. Lanson l'exprime clairement dans un passage où il évoque la pensée de Schopenhauer - dressant le portrait de l'homme de bon sens, peu enclin à se plaindre de ce qu'il a - et clôt sa citation en répétant : « cet homme-là ne se répandrait guère en chants lyriques ; et cet homme-là, c'est nous. »<sup>3</sup> L'embranchement se fait aussi relativement au lieu d'énonciation, opposant clairement un « ici » à un « ailleurs », puisque Lanson nous dit qu'une « grande poésie lyrique ne pouvait sortir chez nous des éléments ni des circonstances qui ailleurs la produisaient. »<sup>3</sup> (nous soulignons).

Ainsi, malgré la pétition de principe initiale (« Le Français n'est pas lyrique »), ce « nous » sert de support à l'objet de discours. Alors qu'on ne trouvait aucun « notre Voltaire », abondent les « Nos hommes du Nord [...] nos plus anciens poètes [...] notre

---

<sup>1</sup> NAUTET Francis, 1892 (tome I) et 1893 (tome II), *Histoire des lettres belges d'expression française*, Bruxelles : Charles Rozez, s.d. ; dorénavant abrégé NAUTET, suivi du numéro de tome et du (ou des) numéro(s) de page.

<sup>2</sup> LANSON, p.78.

<sup>3</sup> LANSON, p.79.

lyrisme. »<sup>1</sup>. On l'aura compris, ce type d'attribution nationalisante est cette fois non extensive, sans portée universelle. Si le jeu des trouvères - « jouer avec des idées » - est, dit Lanson, un « jeu bien français »<sup>2</sup>, il est n'en est pas moins dépourvu de « bon sens ». À ce titre, il est l'affaire « d'une élite d'initiés » et n'atteint pas à « l'universelle intelligibilité »<sup>3</sup>.

Cette absence de portée transcendante de l'objet de discours se manifeste encore sous deux aspects, outre les marques énonciatives qui le prennent en charge. Premièrement, la dissociation d'avec le « génie » national (c'est-à-dire la définition à portée universelle des caractères liés au peuple) se fait au nom d'une certaine axiologie historiographique. Celle-ci, chez Lanson, se caractérise par une définition du Beau littéraire conforme aux canons romanesques réaliste et psychologique, c'est-à-dire les deux grandes esthétiques légitimes qui sont immédiatement contemporaines ou de peu antérieures à l'activité de l'historiographe.

À deux reprises en effet, Lanson laisse clairement apparaître cette axiologie dans sa sévérité à l'égard de l'art des trouvères :

Ils ont une notion insuffisante, erronée même, de l'art et de la beauté. Ils font consister l'art et la beauté dans la difficulté et dans la rareté : ils font de la poésie un exercice intellectuel. [...] Nul sentiment aussi et nul amour de la nature : point de vision et d'expression pittoresque des formes sensibles.<sup>4</sup>

[...] il n'y a guère de psychologie dans les *Fabliaux*. Comme on n'y saisit pas d'intention de faire vrai, on n'y trouve guère aussi de trace d'observation [...]. [Il n'y a] rien de creusé, qui mette à nu les sentiments intimes et le mécanisme secret des âmes : ou, si l'on veut, on n'y rencontre pas de types généraux, ni d'analyses exactes.<sup>5</sup>

Deuxièmement, cette interprétation/disqualification de l'unité historiographique se justifie encore par le principe syntaxique qui organise le grand récit de Lanson, dans lequel l'unité qui définit le niveau d'intégration est celle du génie créateur, de l'individu d'exception qui, par son originalité personnelle, instaure une rupture et subordonne les autres unités historiographiques. Ainsi, « [la poésie courtoise] n'avait guère vécu que d'une vie factice, n'ayant pas eu la bonne fortune de rencontrer *un de ces esprits* en qui elle se fût transformée, de façon à devenir une forme nécessaire du génie national »<sup>6</sup>. Cette nécessité historiographique, acquise par l'actualisation d'une personnalité d'exception apparaît encore

---

<sup>1</sup> LANSON, pp.85-86

<sup>2</sup> LANSON, p.87

<sup>3</sup> LANSON, p.88

<sup>4</sup> LANSON, pp.86-87

<sup>5</sup> LANSON, p.104

<sup>6</sup> LANSON, p.86

plus clairement dans cet autre passage, qui désigne, par antonomase, le paradigme historiographique faisant défaut dans le cas de l'unité traitée : « En ce genre encore [la poésie des fabliaux], notre moyen âge français a eu la malechance [*sic*] de ne produire aucun génie supérieur. Comme il nous a manqué un Dante, nous n'avons pas eu de Chaucer. »<sup>1</sup>

### Nautet et les trouvères du Nord

Pour l'historien des lettres belges, Francis Nautet, l'absence d'un tel « génie créateur » n'est en rien un motif de minoration de l'unité historiographique des trouvères. Celle-ci occupe dans son récit une place centrale, puisqu'elle constitue tout à la fois l'un des jalons fondateurs d'une tradition artistique spécifiquement belge, et possède une portée qui déborde largement le cadre de cette tradition. Les trouvères de « Wallonie », nous dit Nautet, sont ceux qui ont formé, ni plus ni moins, la langue littéraire française elle-même. Cette origine revendiquée par Nautet (chez Lanson, on ne trouve aucune mention de la « Wallonie », la poésie du Nord demeurant un fait « bien français ») s'accompagne ainsi d'une inversion des rapports de transmission culturelle, puisque c'est cette Wallonie des trouvères qui a « laissé aux Français proprement dits un glorieux héritage ; c'est-à-dire une langue formée par elle seule »<sup>2</sup>.

Nous retrouvons ici le même type d'actants transcendants que nous avons signalés dans le discours de Lanson sur Voltaire. Ceux-ci sont présentés sans aucune marque d'embranchement énonciatif et sont l'occasion d'une saisie extensive d'unités normalement socio-historiquement ou géographiquement circonscrites, comme dans ce passage : « [...] la Belgique [...] fut le berceau glorieux de la poésie française. »<sup>3</sup>.

Si l'historiographe belge accorde une place tellement importante à la lyrique des trouvères<sup>4</sup>, c'est qu'elle dote la Belgique d'un « fond de race » repérable, identifié comme la « faculté littéraire » de la nation et légitimé par son rôle d'agent transmetteur envers un pan entier de la tradition française<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> LANSON, p.104.

<sup>2</sup> NAUTET, t.II, p.181.

<sup>3</sup> NAUTET, t.II, p.159.

<sup>4</sup> Dans toute cette section de son ouvrage, Nautet reprend amplement le travail déjà effectué avant lui par André Van Hasselt, dans son *Essai sur l'histoire de la poésie française en Belgique* (mémoire couronné par l'Académie royale des Sciences et des Belles-Lettres de Bruxelles, 1837).

<sup>5</sup> Un autre exemple éclairant ce type de traitement déshistoricisant (ou plutôt transhistoricisant) est celui du personnage de Froissart, dont Nautet nous dit qu'il « semble porter en lui la sève de nos temps modernes » (NAUTET, t.II, p.168), tandis que Lanson y voit plus simplement un résumé des « règnes des deux premiers Valois » (LANSON, p.145). On notera que la présentation proposée par le Belge est assez comparable à celle que Lanson fait de Voltaire, lorsqu'il affirme que celui-ci « prépar[e] la forme actuelle de la civilisation » (LANSON, p.760).

## Modélisation des parcours interprétatifs des unités historiques en unités historiographiques

En guise de conclusion, nous tenterons de proposer une modélisation des différents parcours interprétatifs contrastés jusqu'ici par le menu, en visant à rendre compte de leurs croisements possibles.

Considérons deux paramètres - qui peuvent être apparentés respectivement à la composante *attentes* et à la composante *code* du modèle défendu par le Groupe  $\mu$  - et envisageons leur corrélation dans la diversification des modèles interprétatifs (voir schéma en annexe).

Un paramètre circonstanciel<sup>1</sup>, en fonction duquel s'opposent deux valeurs positionnelles prototypiques : d'un côté le centre, de l'autre la périphérie. Le caractère plus ou moins central ou plus ou moins périphérique peut être défini par la position de supériorité ou d'infériorité sociale de l'énonciateur considéré, mais ne se limite pas à ce critère. Il ne s'agit pas d'un simple rapport dominant/dominé, mais de la visibilité plus ou moins grande de l'énonciation envisagée dans son espace sociologique et encyclopédique.

Pour le cas qui nous occupe, l'énonciation lansonienne occupe la valeur centrale. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Gustave Lanson s'appuie sur le prestige immense des sciences historiques (alors représentées par les figures tutélaires de Langlois et Seignobos), pour doter l'histoire littéraire d'une méthode dont la scientificité n'était pas contestée et la faire entrer, pour longtemps, à l'université française. Entre 1894 et 1904, période où paraissent les éditions successives de son *Histoire de la littérature*, il connaît une irrésistible ascension institutionnelle qui le conduit de la suppléance de Brunetière à l'École normale supérieure rue d'Ulm à la chaire d'éloquence française à l'université de Paris<sup>2</sup>. Sa centralité tient donc à cette position dans un espace institutionnel potentiellement producteur d'interprétations métalittéraires, mais aussi à la position de l'objet principal de son discours - la littérature française - dans l'encyclopédie collective de l'époque, qui lui attribue encore un très grand prestige. Enfin, on peut encore parler d'une centralité épistémologique, puisque la « méthode lansonienne », inspirée à la fois du positivisme historique et de certains postulats de la critique littéraire traditionnelle, est celle qui tendra à s'assimiler complètement avec l'historiographie littéraire elle-même.

---

<sup>1</sup> Pour la distinction entre *cotexte*, *contexte* et *circonstance*, cf. ECO Umberto, 1992, *Les Limites de l'interprétation*, Paris : Grasset et Fasquelle, p.301.

<sup>2</sup> Cf. COMPAGNON Antoine, 1983, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris : Seuil, pp.59-61.

À l'opposé, autant le Suisse Virgile Rossel que le Belge Francis Nautet occupent la périphérie non seulement par leur nationalité et par la minorisation de l'objet de leur description - dont l'existence même est en permanence remise en cause -, mais aussi, plus globalement, par l'instabilité institutionnelle qui caractérise le lieu d'où ils parlent. Nautet est un petit littérateur provincial qui tente en vain sa chance à Paris et trouve finalement refuge dans le journalisme bruxellois<sup>1</sup> ; Rossel est quant à lui avant tout juriste et accessoirement polygraphe, qui ne parviendra pas à occuper les premières places dans les rangs de la critique nationale de son temps<sup>2</sup>. Enfin, leurs deux travaux restent marqués tantôt par un certain impressionnisme, tantôt par un excès d'érudition, ce dont la méthode lansonienne représente précisément le dépassement.

Le second paramètre est d'ordre énonciatif et concerne le type de sémiotisation discursive - ou le code interprétatif - utilisé. On distingue, ici aussi, deux valeurs-butoirs : l'une, tendance universalisante ; l'autre, tendance particularisante<sup>3</sup>.

D'un côté, l'énoncé est fortement débrayé, invitant à étendre l'instance énonciative aux dimensions de l'univers entier et à attribuer aux prédicats proposés une validité sans contrôle. Dans ce cas, on notera aussi l'actorialisation d'entités transcendantes, telles la « langue littéraire », ou « l'humanité », ou « la civilisation moderne », mais également le relatif effacement des principes syntaxiques et axiologiques qui régissent l'organisation du grand récit.

De l'autre côté, les embrayeurs renvoient à une instance énonciative localement située, identifiable avec une collectivité réduite et circonscrite. La majorité des actants convoqués sont aussi rapportables à des référents socio-historiquement définis et les opérations d'organisation syntaxique et axiologique apparaissent comme manifestes.

Cette double opposition permet ainsi d'organiser - de façon certes schématique et réductrice - les quatre parcours interprétatifs que nous avons commentés.

-La combinaison « position centrale » et « tendance universalisante » correspond à l'interprétation lansonienne de l'unité historique « Voltaire ».

---

<sup>1</sup> Cf. VANWELKENHUYZEN, Gustave, 1931, *Francis Nautet. Historien des lettres belges*, Verviers, L'Avant-poste.

<sup>2</sup> Cf. MAGGETTI Daniel, 1995, *L'invention de la littérature romande 1830-1910*, Lausanne : Payot.

<sup>3</sup> Nous reprenons ici une opposition (entre « discours de l'universalité » et « discours de la singularité ») proposée par Jean-Marie Klinkenberg dans son « modèle gravitationnel » des littératures francophones. Cf. DENIS Benoît, KLINKENBERG Jean-Marie, 2005, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles : Labor, « Espace Nord – Références », p. 38. On peut rapprocher cette opposition de celle, présentée par Jacques Fontanille, entre « stratégie englobante » (visée intense et saisie étendue) et « stratégie particularisante » (visée faible et saisie réduite), mais nous envisageons, dans le corpus qui nous occupe, une congruence de phénomènes qui ne touchent pas uniquement au « point de vue ». Cf. FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, « Nouveaux actes sémiotiques », p. 127-128.

- La combinaison « position périphérique » et « tendance particularisante » correspond à l'interprétation de la même unité par Rossel.
- La combinaison « position centrale » et « tendance particularisante » correspond à l'interprétation lansonienne de l'unité historique « trouvères du Nord ».
- La combinaison « position périphérique » et « tendance universalisante » correspond à l'interprétation de la même unité par Nautet.

Nous n'avons nullement l'ambition de proposer un modèle de grande généralité décrivant la déviance interprétative. En nous centrant sur des portions du texte culturel, disons, francophone, nous souhaitons d'abord mettre en évidence ces déviances interprétatives au sein d'un discours - celui de l'historiographie littéraire - qui travaille précisément à l'univocité. Pour rendre compte de ces différents parcours, il nous a semblé utile de croiser les données relatives au travail de sémiotisation avec les données utiles à l'évaluation du contexte sociologique. Cette aventure méta-interprétative nous conduit ainsi à suggérer la pertinence d'un dépassement de ce type d'opposition disciplinaire, pour un dépassement, du même coup, des oppositions conceptuelles en vigueur au sein même de chacune de ces disciplines - oppositions dans la caractérisation du type de code d'une part, du type de contexte d'autre part. C'est à un tel dépassement que, nous semble-t-il, a pu nous conduire l'analyse des sémiotiques interprétatives mobilisées par les historiographes examinés ; celles-ci ne s'étant révélées ni complètement indépendantes de, ni complètement déterminées par, la position de ces historiographes dans un champ historiographique.

**Annexe : modélisation des parcours interprétatifs**

<i>Paramètre énonciatif</i>		
	<b>TENDANCE UNIVERSALISANTE</b>	<b>TENDANCE PARTICULARISANTE</b>
<b>CENTRE</b>	Lanson interprète Voltaire	Lanson interprète les trouvères
<i>Paramètre circonstanciel</i>		
<b>PÉRIPHÉRIE</b>	Nautet interprète les trouvères	Rossel interprète Voltaire

## Une interprétation barrée : la Canzone 105 de Pétrarque à ses lecteurs

Morana ČALE

Dans plusieurs variétés du discours théorique sur l'interprétation, le rôle du texte dans la communication littéraire est indiqué par l'emploi fréquent d'expressions anthropomorphiques, qui semble imposé par le besoin de fournir au sujet humain coopérateur, qu'est présumé être le destinataire du message, un partenaire discursif tropologiquement actorialisé. Si la phénoménologie heideggerienne de l'art postulait un « esprit » émanant du texte poétique<sup>1</sup>, en revanche, dans le discours de la critique psychanalytique, de même que dans celui de la linguistique du texte et de la sémiotique littéraire, le texte peut ainsi se voir assigner une « intention » ou un vouloir-dire<sup>2</sup>, une « conscience » et un « inconscient »<sup>3</sup>, un « désir » (d'amour)<sup>4</sup> et la capacité de l'investir dans la réciprocité du « transfert »<sup>5</sup>, aussi bien que celle d'être affecté de deuil<sup>6</sup>, de véhiculer une affectivité ou d'en faire semblant (après Staiger et Bally, v. Rodriguez<sup>7</sup>), d'organiser un jeu et même de procéder comme un metteur en scène ou un comédien<sup>8</sup>, une faculté de produire et de diriger ou prévoir<sup>9</sup>, d'affirmer ou dénier son autorité rhétorique<sup>10</sup>, de mener un ou plusieurs dialogues à la fois<sup>11</sup>, de déployer une voix ou d'en orchestrer plusieurs, de se réserver des réticences, de mentir, de se contredire ; le texte apparaît discursivement doué d'une volonté et du droit de s'en démettre, d'un savoir et d'une méconnaissance de soi. Une fois émancipé de son auteur et des intentions ou profondeurs psychologiques de ce dernier, le texte poétique devient un politicien autorisé à stipuler des

---

<sup>1</sup> DERRIDA Jacques, 1992, *Points de suspension. Entretien*, choisis et présentés par Elisabeth WEBER (Ed.), Paris : Galilée, p. 326.

<sup>2</sup> ECO Umberto, 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano : Bompiani, p. 22.

<sup>3</sup> BELLEMIN-NOËL Jean, 2002, *Psychanalyse et littérature*, Paris : PUF.

<sup>4</sup> BARTHES Roland, 1984, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 45.

<sup>5</sup> LACAN Jacques, 1973 (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, p. 282.

<sup>6</sup> BELLEMIN-NOËL, 2002, *Psychanalyse et littérature*, ouvr. cité, p. 212.

<sup>7</sup> RODRIGUEZ Antonio, 2003, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles : Mardaga.

<sup>8</sup> ISER Wolfgang, 1996 (1987), « The Play of the Text », *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, (Sanford BUDICK et Wolfgang ISER, eds.), Stanford: Stanford University Press, pp. 325-339 (ici p. 335-336).

<sup>9</sup> ECO Umberto, 1985 (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano : Bompiani.

<sup>10</sup> DE MAN Paul, 1979, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, p.17.

<sup>11</sup> BAKHTINE Mikhaïl, VOLOCHINOV V.N., 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit.



pactes de lecture (sur le modèle de Lejeune, Rodriguez<sup>1</sup>, Eco<sup>2</sup>) ou un stratège qui s'engage avec son lecteur sur un champ de bataille. Non content de décider s'il se laissera lire ou pas, il devient lui-même capable de lire ses lecteurs. La théorie de l'interprétation du texte ne peut apparemment pas s'abstenir de conjurer son objet comme dans une pratique spirite. Mais la « psyché » du texte réside aussi, comme le signale Barthes, dans un « corps », un corps presque humain: « Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps »<sup>3</sup>. Le déplacement animaliste du corps anagrammatique quasi-humain du texte, par lequel Derrida transforme le texte littéraire en humble « hérisson », semble avoir pour effet de lui ôter les traits totalisants que lui confère la catachrèse de l' « âme », si largement impliquée par l'anthropomorphisme métaphorique courant, et de redresser sa nature de nom « venu à l'être par une lettre », qui « n'a aucun rapport à soi – c'est-à-dire d'individualité totalisante – qui ne l'expose encore davantage à la mort et à l'être-déchiqueté »<sup>4</sup>. Et pourtant, même ainsi roulé en boule et privé de toute activité consciente, il reste toujours désigné par une catachrèse d'être vivant, susceptible d'apparaître personnifié dans la fable de l'interprétation, impliqué dans la performativité de la rencontre avec le destinataire narcissique qui ne peut pas s'empêcher d'inventer l'autre sur sa propre image.

Que l'interprétation du texte littéraire soit essentiellement un « échange » entre au moins deux « interlocuteurs », l'interprète et le texte, paraît un fait généralement acquis. Néanmoins, malgré les propriétés anthropomorphes dont le texte est supposé être doué pour pouvoir y prendre part, dans les pratiques interprétatives courantes, la prise en charge de l'énonciation n'est jamais attribuée au texte comme à une entité autoréférentielle, mais plutôt à un sujet lyrique ou narratif qui – tout fictionnalisé et dégage qu'il soit de la relation autobiographique à la personne empirique de l'auteur – est toujours conçu comme un individu humain reportant à l'expérience de sa personne fictive le discours du texte qui le contient et le constitue<sup>5</sup>. Cette opération humanisante, tenant du narcissique, qui s'appuie à des « protocoles d'objectivation »<sup>6</sup> promus en axiomes, en rejetant les implications de l'anthropomorphisme figuré ayant servi d'échelle à la description conceptuelle de l'échange littéraire en termes de dialogue, semble abolir aussi l'accès direct à la voix d'un moi littéralement présent dans le texte lyrique, celui du texte lui-même, en lui ôtant une voie possible d'ébaucher une

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ 2003, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, ouvr. cité.

<sup>2</sup> ECO 1985 (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, ouvr. cité.

<sup>3</sup> BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, p. 30.

<sup>4</sup> DERRIDA, 1992, *Points de suspension. Entretiens*, ouvr. cité, p. 312.

<sup>5</sup> Cf. COMBE Dominique, 1996, « La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de RABATE Dominique, Paris : PUF, p. 39-63.

<sup>6</sup> BELLEMIN-NOËL, 2002, *Psychanalyse et littérature*, ouvr. cité, p. 183.

dimension sémantique du discours autre que celle de la référence extratextuelle, c'est-à-dire d'assumer la responsabilité de la réflexion sur son propre fonctionnement comme texte, ou bien, d'exprimer son attitude à l'égard du problème de sa propre interprétation. C'est en radicalisant l'hypothèse selon laquelle le texte poétique deviendrait le porteur privilégié de l'énonciation qu'on va proposer ici d'approcher la *canzone-frottola* 105 de Pétrarque comme méta-interprétation anticipée des interprétations historiquement vérifiables qu'elle se déclare destinée à subir.

Ce geste, à savoir de traiter la *canzone* 105 de Pétrarque en prosopopée d'elle-même, est aussi susceptible de s'arrêter en deça de ce que Derrida appelle « répétition fabuleuse »<sup>1</sup>, car il peut être décrit comme une tentative hypocrite de se laisser inventer par la fable de l'altérité du poème, la fable du poème qui invente une stratégie clandestine pour critiquer et suspendre ses lectures fondées sur l'abus de la conviction que « toute énonciation [ ... ] est prévue pour être comprise »<sup>2</sup> usurpée par « la tranquille assurance qui saute par-dessus le texte »<sup>3</sup>, tout en envisageant la prédestination pragmatique de cette stratégie à être suspendue à son tour, en accord avec le dit lacanien selon lequel « un écrit [ ... ] est fait pour ne pas se lire. / C'est que ça dit autre chose »<sup>4</sup>. Ce geste apparemment fabuleux est motivé par deux ordres de problèmes concernant le destin interprétatif du texte poétique, dont le fragment 105 présente un cas paradigmatique. Tout d'abord, en dépit du principe proclamé qui conçoit la construction du sens comme un processus virtuellement impossible à conclure,<sup>5</sup> toute institution herméneutique – comme celle des études sur Pétrarque – tend à réduire les écarts et à normaliser la transgression ou l'exception par rapport à ce qui, grâce à une longue et respectable chaîne d'idées reçues, est considéré comme règle.<sup>6</sup> Deuxièmement, les

<sup>1</sup> DERRIDA Jacques, 1987, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris : Galilée, pp. 58-59.

<sup>2</sup> BAKHTINE, 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ouvr. cité, p. 106.

<sup>3</sup> DERRIDA Jacques, 1967, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, p. 228.

<sup>4</sup> LACAN, 1973, *Le Séminaire. Livre XI. (...)*, ouvr. cité, p. 309.

<sup>5</sup> NOFERI Adelia, 2001, « Lettura della Senile IV, 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso », *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Roma : Bulzoni, pp. 229-243. Comme Adelia Noferi l'a démontré dans son étude sur la IV épître des *Seniles* de Pétrarque (p. 233), selon Pétrarque, non seulement ni l'auteur ni le lecteur ne peuvent maîtriser ni la qualité ni la quantité des sens possibles d'un texte, mais il n'y a pas de principe psychologique ou métaphysique qui permette d'acquérir la certitude d'une vérité quelconque, et d'autant moins d'attacher l'interprétation à quelque point fixe, ou de rassembler les sens épars sous une harmonie unifiante.

<sup>6</sup> Par exemple, la suprématie de l'« orientation configurationnelle » comme critère privilégié du « contrôle de l'interprétation du texte en un tout cohérent » (ADAM Jean-Michel, 1989, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », *L'interprétation des textes*, (Claude REICHLER, éd.), Paris : Minuit, pp. 183-222, p. 203), la conception téléologique de la séquentialité narrative (cf. ADAM, 1989, ouvr. cité., p. 210, où l'on cite DUCROT Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris : Hermann, p. 87), l'assomption arbitraire de la pertinence d'une isotopie ou d'un code idéologique. Cette tendance, dans le cas du fragment 105, contrevient à la seule instruction pragmatique explicite du texte, qui est celle d'un refus : je renvoie au vers 81 (« ch'i' ne ringratio et lodo il gran disdetto ») qui fait un éloge du « grand refus », normalement référé à l'orgueil chaste de Laure, tandis qu'on

distinctions théoriques entre l'auteur empirique, l'auteur implicite et le sujet lyrique sont loin d'avoir accompli le projet de Hugo Friedrich de dépersonnaliser le moi qui régit l'énonciation du discours lyrique: c'est à l'abolition des résidus d'affectivité et d'humanité de ce fantôme performatif que vise la présente circonscription du domaine du sujet lyrique à la pure fonctionnalité de l'instance textuelle.

Pièce réfractaire, du point de vue stylistique et lexical, à l'ouvrage qui l'emboîte, la *canzone* 105 voit les dizaines de ses exégètes historiques s'accorder sur un grand nombre de points, parmi lesquels l'« hybridisme sémantique et formel »<sup>1</sup> de sa forme cultivée avec le genre irrégulier de la *frottola* populaire, dont elle adopte l'accumulation de proverbes et le mélange de thèmes divers. On s'accorde aussi sur le rapprochement du poème de l'obscurité du *trobar clus*, et surtout des formes du *descort* et du *devinalh*, mêlées aux suggestions dantesques.<sup>2</sup> En dépit de l'ambiguïté fondamentale du *Canzoniere* généralement reconnue, le caractère expressément « hermétique » et « énigmatique » qui distingue la *canzone* 105 du reste du recueil, au point que Santagata, dans son commentaire, la décrit comme « le véritable monstre du *Canzoniere* »<sup>3</sup>, ne laisse pas de donner lieu à des perplexités que la plupart des interprètes résolvent en faisant fi de l'abstinence interprétative du commentaire de Leopardi, qui déclarait la 105 « écrite délibérément de manière à ne pas être comprise » et se refusait à « la réduire à la clarté en dépit de son auteur »<sup>4</sup>. En fait, les commentaires modernes, tout en y constatant « une prépondérance du signifiant sur le signifié »<sup>5</sup>, soutenue par la revendication explicite de l'obscurité sémantique délibérée exprimée dans les vers 12, 32 et 46, s'appliquent tous à soustraire le texte du fragment 105 à l'accusation implicite d'incohérence et de

---

oublie que ce grand refus de la strophe finale résume la disposition du texte annoncée par les vers initiaux et reprise plusieurs fois au cours du poème.

<sup>1</sup> DANIELE Antonio, 1993, « La canzone *Mai non vo' più cantar com'io soleva (CV)* », *Lectura Petrarce* 13, p.157.

<sup>2</sup> Cf. FORESTI Arnaldo, 1935, « Del Petrarca. La canzone dell'amaro riso ' Mai non vo' più cantar com'io soleva' », *Convivio*, n°7, p. 32; JONES, F. J., 1986, « An Analysis of Petrarch's Eleventh Canzone: ' Mai non vo' più cantar com'io soleva ' », *Italian Studies*, n. 41, p. 35 ; DANIELE, 1993, *ouvr. cité*, pp. 154,158 ; PETERSEN, Thomas E., 2003, « Petrarch's ' canzone-frottola ' : A Parable of Return », *Symposium*, vol. 57, n. 1, p. 15. Dès le XVII siècle, TASSONI relève les deux traditions mentionnées comme entremêlées dans la 105, en évoquant deux chansons de Giraut de Bornelh. Daniele et Petersen lient la composition à ce que Daniele appelle la « poétique négative » de Arnaut Daniel (DANIELE, 1993, p. 168) et à certains poèmes de Guittone d'Arezzo (DANIELE, 1993, p. 162; PETERSEN, 2004, p. 15) et de Guido Guinizelli (PETERSEN, p. 15). A côté de la composante « pétreuse » de Dante, Petersen signale aussi la canzone « Le dolci rime d'amor ch'io solia » que Dante a insérée dans son *Convivio* comme modèle du début annonçant le changement de style, et reconnaît la source du syntagme « altera et disdegnosa » du 9ème vers, qui est le *Purgatoire* VI, 61-62 (PETERSEN, p.18); Daniele relève ce dernier apport de la *Comédie*, comme aussi plusieurs autres, concernant les vers 3, 4, 65 et 85 (DANIELE, p. 163). Pour se faire une idée de l'histoire interprétative de la canzone, v. surtout DANIELE, p.152, 162, 164, et BIGI, 2004.

<sup>3</sup> DANIELE, 1993, « La canzone *Mai non vo' più cantar com'io soleva ( CV )* », *ouvr. cité*, p.157.

<sup>4</sup> PETRARCA Francesco, 1999 (1979), *Canzoniere. Introduzione di Ugo Foscolo. Note di Giacomo Leopardi. Cura di Ugo Dotti*, Milano : Feltrinelli, p. 139.

<sup>5</sup> DANIELE, *ouvr. cité*, p.152.

dispersion, mais surtout de frivolité, pour faire ressortir « les intentions réelles de l'auteur » afin d'établir un « cadre de référence indiscutable », censé désormais être reconnu par « tout le monde »<sup>1</sup>. Pour la plupart des interprétations récentes, la *canzone* exprime la volonté du poète de se détacher de sa passion pour Laure et de se convertir à une vie de spiritualité religieuse.

Nous allons essayer de montrer comment le texte du fragment 105 anticipe l'aveuglement de ses propres commentaires en dénonçant la coutume de « transgresser le texte vers autre chose que lui, vers un référent [ ... ] ou vers un signifié hors texte »<sup>2</sup>, subvertit tout cadre de référence (excepté celui qu'il est lui-même), déjoue tout code d'interprétation et prévoit l'infélicité perlocutoire de lui-même et de tout texte, en présentant l'accès au sens comme barré d'avance. Compte tenu de l'espace qui nous est imparti, nous nous limiterons à mettre en relief, de façon elliptique, certains aspects métatextuels du fragment 105, correspondant aux six éléments de la communication établis par Jakobson, et à les illustrer sur un nombre restreint de segments du poème. Nous commencerons par l'élément qui régit toutes les autres significations textuelles : la source de l'énonciation ou le destinataire.

Le sujet énonciateur apparaît dès le début pour annoncer un changement radical (v. 1), en le motivant par le manque de compréhension (v. 2) dans le passé. Il semble s'appliquer à un sujet lyrique correspondant à l'auteur lui-même. Ce changement de direction, cependant, que les commentaires attribuent à un choix concernant la vie amoureuse du poète, relève expressément du chant, qui plus est à travers l'emprunt citationnel d'un incipit d'Arnaut Daniel: "D'autra guis' e d'autra razo / m'aven a chantar que no sol"<sup>3</sup>. C'est le poème qui chante, non le poète ; c'est le chant qui va changer, non le poète.

Quant à la personne empirique du poète, il convient de consulter les vers 18-19, contenant un jeu de signifiants qui, entre autres possibilités sémantiques s'en dégageant, pointe négativement le nom de Pétrarque: « il est difficile d'exister comme texte rattaché au poids de la personne biographique de l'auteur, ce qui est un lien qui rend si peu en termes de performativité textuelle ; pour cela, je me dépêtre, je me débarrasse du nom et de l'identité de mon auteur, Pétrarque, autant que faire se peut, et m'abandonne à ma solitude, à mon auto-suffisance, à ma clôture ». La charge affective du refus initial, propre de la « fonction dite 'expressive' ou émotive, centrée sur le destinataire », visant « à une expression directe de

---

<sup>1</sup> DANIELE, *ouvr. cité*, pp.164-165.

<sup>2</sup> DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, *ouvr. cité*, p. 227.

<sup>3</sup> DANIELE, *ouvr. cité*, p.168.

l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle »<sup>1</sup>, ne communiquerait donc pas du tout l'attitude d'un sujet humain: l'identité biographique est un poids lourd, un empêchement du message, qui réclame plutôt son autonomie par rapport à son auteur. En d'autres termes, le destinataire coïnciderait avec le message, et la fonction expressive ou émotive avec la fonction poétique.

En outre, l'énoncé initial a déjà amorcé aussi la dimension de la fonction métalinguistique du message, auquel, selon notre hypothèse, le sujet énonciateur s'identifie, c'est-à-dire le rapport au code. Dans l'acte même d'énoncer l'intention de renverser une habitude et d'en finir avec la répétition d'un comportement usuel, le moi textuel pratique la reprise d'un modèle consacré, d'un autre chant qui, à son tour, se proposait le renversement d'une habitude. Le poème cité, comportant la signature d'Arnaut, implore pitié pour des raisons vagues, submergées par un matériau parémiologique impersonnel qui alterne avec le moi énonciateur, mais ancrées, par l'habitude même qu'il se propose de changer, à l'isotopie de l'amour courtois non récompensé. Or, puisque le poème de Pétrarque réitère le mode du *descort* arnaldien, en en reprenant aussi l'alternance de la première personne du singulier – dont Zumthor<sup>2</sup> a postulé le caractère de pure fonctionnalité grammaticale dans la poésie courtoise, qui oppose « le *je* de la chanson et le moi du poète » – et de l'impersonnel proverbial, on se rend compte de l'absurdité du geste interprétatif qui, comme les interprétations consacrées du 105, veuille ramener la plainte et la déclaration d'écartement à une affaire authentiquement privée et singulière d'un autre poète, en le prenant pour contexte ou référent. Puisqu'on n'y entend ni la voix de Pétrarque, ni celle d'Arnaut, ce à quoi on a accès n'est que la voix du texte, qui est aussi le seul contexte (identique au destinataire et au message) auquel on a affaire, une voix détachée de son auteur aussi bien que de la situation première de sa composition, au point d'engendrer sa réitération dans l'écriture d'autrui, de même que dans l'entendement d'autrui. Si, en reprenant le modèle arnaldien, le fragment 105 reprend aussi, par métonymie, d'autres propriétés de la poésie troubadourique (qui restent à définir, mais parmi lesquelles on peut ranger, avec une grande certitude, l'autoréflexivité), l'Amour y représente les modalités de la communication entre le texte et son destinataire. La place de la « dame » imprenable est occupée par la signification fuyante et le sens inassimilable, ou peut glisser, de temps en temps, dans l'allégorie du texte, tandis que le rôle du *lauzengier* – de l'observateur envieux et malveillant qui guette les amoureux, en menaçant de rendre scandaleusement public leur secret – retombe sur le destinataire du poème.

---

<sup>1</sup> JAKOBSON Roman, 1969 (1963), *Essais de linguistique générale*. Traduit et préfacé par Nicolas RUWET, Paris : Minuit, p. 214.

<sup>2</sup> ZUMTHOR Paul, 1975, *Langue, texte, énigme*, Paris : Seuil.

Par conséquent, le passé déploré et récusé pour le manque d'entente pourrait concerner aussi bien la réception erronée du chant précurseur d'Arnaut, que celle des poèmes précédents du recueil auquel appartient le texte présent. Pourtant, puisque les renvois à la compréhension douteuse du texte présent se répètent au début de chaque strophe, le « passé » du 2<sup>ème</sup> vers pourrait être reconsidéré à la lumière du détachement total que le texte opère par rapport à un « présent » de sa rédaction, et compris comme un décalage radical, passé, présent et futur, entre le texte et son déchiffrement, comme une instruction illisible, confiée à un envoi qui ne sera jamais reçu :

« Je vais être répété et interprété, mais jamais de la même manière (comme je suis en train de répéter le chant d'Arnaut, mais d'une manière différente), et en tout cas jamais en conformité avec mon intention, impénétrable, ou avec celle de mon auteur, absent ; pour cela, je ne veux pas être compris comme on a l'habitude de comprendre les textes poétiques, car là où l'on croit me comprendre, on se trompe ». Toutefois, on peut lire autrement : « moi, synecdoque du *Canzoniere* de Pétrarque, je serai imité pendant des siècles, mais mes émulateurs ne pourront jamais atteindre leur modèle ; c'est pour cela que je vais abandonner pour le moment ce qui va devenir une convention, en recourant à une autre convention, pour essayer de prévenir la conventionnalité à laquelle on me réduira ; je vais afficher une manière différente, une obscurité impénétrable, tout en me préparant à la réduction conventionnelle. Je vais donc mener un dialogue de sourds ».

Le code de la poésie courtoise n'est qu'une composante du pluriel métalinguistique appelé en cause par le discours de la première strophe, auquel prennent part aussi le code du stilnovisme (avec des indices lexicaux tels que « donna », « dolce », « gentil », « Amor »), celui de la *Comédie divine* et de la « rime petrose » de Dante, et celui, hétérogène, du genre populaire de la *frottola*, tous intégrés et refusés à la fois. L'emploi d'énoncés d'apparence parémiologique, pouvant relever autant d'Arnaut que de la *frottola*, se révèle comme une forme particulière de jeu pragmatique. En fait, ces énoncés sont masqués par des assertions apodictiques propres aux proverbes, mais leur opacité et l'absence de cohésion séquentielle que demanderait le discours terre-à-terre de la sagesse populaire les transforment en devinettes qui, selon Jolles<sup>1</sup>, fonctionnent pour les non-initiés comme des obstacles, dont le franchissement donnerait accès à un savoir secret. Pour aboutir à la réponse-signification et se montrer digne d'être admis par la communauté qui partage la sagesse occulte, il faudrait savoir à qui se réfèrent les prédicats de ces énoncés, dont les sujets sont presque toujours des

---

<sup>1</sup> JOLLES André, 1968, *Einfache Formen*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag.

pronoms indéfinis (« chi », « alcun », « altri »). Mais, suspendus entre le sens littéral et le sens figuré, nous ne pourrions trancher qu'en fonction du contexte référentiel que nous choisirons ; même une fois éliminé tout rapport aux réalités hors-texte, ces expressions indéterminées pourraient concerner aussi bien le texte que le destinataire, sans jamais permettre ni promettre à aucun d'eux l'appropriation du savoir. Prenons pour exemple les vers 27 à 30:

« Il y a des textes qui rendent compte de leur textualité sans que leurs destinataires le leur demandent, et des destinataires qui n'en font pas cas – ou bien, il y a des destinataires qui construisent un contenu sans y être autorisés par les textes, et des textes qui font tout pour échapper à ce genre de constructions ; d'autres souffrent le froid du malentendu ou glissent sur la glace de l'impénétrabilité réciproque ; d'autres enfin sont désireux d'en finir avec une lecture qui n'apporte pas de satisfaction. Est-ce que moi, le texte, je suis en train de donner des instructions, ou de reconfirmer ma clôture? Est-ce un apprentissage que je réclame, ou suis-je en train de signaler l'inévitabilité de la méconnaissance? Est-ce que je détiens vraiment un savoir, dont pourrait se rendre digne quelque destinataire, ou suis-je la trace d'une absence de questions d'accès? »

Ne pouvant aborder ultérieurement la fonction poétique dans sa complexité, penchons-nous concisément sur deux autres rapports entretenus par le texte, à savoir le rapport au contact et le rapport au destinataire, relevant respectivement de la fonction phatique et de la fonction conative. Nous observons la première à l'œuvre, en fusion avec la seconde, au début de chaque strophe: en effet, les trois vers initiaux de chaque strophe évoquent soit la situation communicative, soit l'effort qui devrait être accompli par le destinataire, et qui est un appel et un défi à la fois. Mais des effets conatifs occultés ou suspendus sont parsemés virtuellement dans tout le texte, ainsi qu'en témoigne l'exemple déjà considéré des vers 27 à 30.

Je termine en cédant la parole au moi textuel de la dernière strophe.

76-79 Je regrette et je ris à la pensée de mes interprétations passées, ou de mon futur, car je me fie en ce que j'entends dire, mais je ne dis ni quoi ni par qui ; c'est un espoir indéfinissable. Le présent dont je jouis, c'est celui de ma solitude éternelle, qui me permet pourtant de m'attendre à quelque mieux dans les années, les siècles à venir, où je continuerai toujours à me taire et à crier, à exiger qu'on me comprenne et résister à la compréhension.

80-86 Je fais mon nid sur le laurier et jouis de ma gloire présente et future, en feignant d'être absorbé par le référent « Laure » (ce qui induit mes lecteurs à la fausse certitude que d'est son refus que je loue); au contraire, je suis content de mon propre « grand refus » que ma solitude de texte oppose à la compréhension trop facile, du « grand refus » par lequel j'ai vaincu l'urgence de me faire comprendre, et qui a inscrit dans mon âme la certitude qu'on ne

cessera jamais de m'ausculter et de m'interpréter. La certitude que je serai montré du doigt comme modèle aux poètes par d'autres poètes, de même que dans le *Purgatoire*, XXVI, 115-116, Guido Guinicelli montrait du doigt l'âme d'Arnaut Daniel, meilleur forgeron de la poésie vernaculaire ; ce refus de me rendre à la transparence a aussi le mérite de m'arracher à la sensation de conventionnalité, d'émulation servile de mes précurseurs, tout en m'autorisant à incorporer leurs vers, et de me laver du soupçon d'avoir renoncé à dépasser non seulement les limites de la courtoisie et du stilnovisme, mais aussi celles de ma propre image figée et réduite à une manière ; en outre, je n'ai pas à me reprocher de manquer de hardiesse car mes lecteurs ne seront jamais aussi hardis que moi dans leurs interprétations, ils ne pourront jamais épuiser mon audace.

87-90 D'aucuns me causeront dommage, d'autres me dédommageront, en me rendant hommage de manière imprévisible, à venir ; toutes ces oscillations de ma fortune ont pour effet de me faire modeler les cœurs, de me rendre maître du mode de perception de la vie affective de mes lecteurs et de la mesure de la poésie lyrique de mes imitateurs, conscients ou inconscients ; la quantité de papier que j'ai couvert de mon écriture est peu de chose comparée avec l'influence que j'exercerai ; par la capacité de soutenir toute sorte d'approches, je prouve que j'ai un cœur indélébile et indéchiffrable, qui dépasse la matérialité de mon caractère écrit. On me fera mourir et vivre dans les interprétations, on essayera de me figer en quelque point et temporairement, mais on me redonnera aussi la chaleur du texte communiquant et anthropomorphique.

Si c'est un refus, c'est le refus d'un sens décodable recelé derrière, ou dedans ; si c'est une confession, c'est que j'avoue que l'erreur de compréhension est déjà inscrite en moi ; je confesse mon impuissance intrinsèque à satisfaire votre soif de plénitude, de cohérence, de totalité ; je suis un jeu de mots, vide de sens substantiel, mais ouvert à vos constructions, toujours arbitraires, de substance sémantique ; je suis un pur performatif confessant mon infélicité perlocutoire: je produis ambiguïté et rien qu'ambiguïté en expansion, car vous ne pourrez jamais trouver de fondement exact à vos choix entre un sens littéral et un sens figuré, ni décider où finit mon identité et où commence la dissémination d'altérité qui me constitue. Si c'est un enseignement, c'est un enseignement sans véritables instructions pragmatiques, puisque je ne vous offre aucun savoir car, comme je le dis dans le vers 33: « il faut que chacun s'instruise à ses dépens ».



## Bibliographie

- ADAM Jean-Michel, 1989, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », *L'interprétation des textes*, sous la direction de Claude REICHLER, Paris : Minuit, pp. 183-222.
- BAKHTINE Mikhaïl, VOLOCHINOV V.N., 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit.
- BARTHES Roland, 1984, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- BELLEMIN-NOËL Jean, 2002, *Psychoanalyse et littérature*, Paris : PUF.
- BIGI Emilio, 1998, « Una canzone ' ermetica ' del Petrarca (Rime CV) », *L'Ermetismo nell'antichità e nel Rinascimento. La creazione e l'operazione della grand'opra per fare l'oro*, sous la direction de Secchi ROTONDI, Luisa TARUGI, Milano : Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca, pp. 31-42.
- COMBE Dominique, 1996, « La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique RABATE, Paris : PUF, pp. 39-63.
- DANIELE Antonio, 1993, « La canzone *Mai non vo' più cantar com'io soleva* ( CV ) », *Lectura Petrarce* 13, pp. 149-174.
- DE MAN Paul, 1979, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press.
- DERRIDA Jacques, 1967, *De la grammatologie*, Paris : Minuit.
- DERRIDA Jacques, 1987, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris : Galilée.
- DERRIDA Jacques, 1992, *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth WEBER*, Paris : Galilée.
- DUCROT Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris : Hermann.
- ECO Umberto, 1985 (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ECO Umberto, 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- FORESTI Arnaldo, 1935, « Del Petrarca. La canzone dell'amaro riso ' Mai non vo' più cantar com'io soleva ' », *Convivio*, n°7, pp. 31-49.
- ISER Wolfgang, 1996 (1987), « The Play of the Text », *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Sanford BUDICK et Wolfgang ISER eds., Stanford: Stanford University Press, pp.325-339.
- JAKOBSON Roman, 1969 (1963), *Essais de linguistique générale*. Traduit et préfacé par Nicolas RUWET, Paris : Minuit.
- JOLLES André, 1968, *Einfache Formen*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag.
- JONES F.J., 1986, « An Analysis of Petrarch's Eleventh Canzone: ' Mai non vo' più cantar com'io soleva ' », *Italian Studies*, n°41, pp. 24-44.
- LACAN Jacques, 1973 (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil.
- NOFERI Adelia, 2001, « Lettura della Senile IV, 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso », *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Roma : Bulzoni, pp. 229-243.
- PETERSEN Thomas E., 2003, « Petrarch's ' canzone-frottola ' : A Parable of Return », *Symposium*, vol. 57, n°1, pp.15-25.
- PETRARCA Francesco (Pétrarque), *Canzoniere*, Préface et de Jean-Michel GARDAIR, Traduction du comte Ferdinand L. de GRAMONT, Paris : Gallimard.
- PETRARCA Francesco, 1999 (1979), *Canzoniere*. Introduzione di Ugo Foscolo. Note di Giacomo Leopardi. Cura di Ugo Dotti, Milano : Feltrinelli.
- RODRIGUEZ Antonio, 2003, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles : Mardaga.
- ZUMTHOR Paul, 1975, *Langue, texte, énigme*, Paris : Seuil.

## ANNEXES

### *Rerum vulgarium fragmenta, CV*

Traduction du comte Ferdinand L. de Gramont

(Pétrarque, *Canzoniere*, Préface et notes de Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, 1983)

<p>Mai non vo' piú cantar com'io soleva,          ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;          et puossi in bel soggiorno esser molesto.          Il sempre sospirar nulla releva;          già su per l'Alpi neva d'ogn' 'ntorno;          et è già presso al giorno: ond'io son desto. 6          Un acto dolce honesto è gentil cosa;          et in donna amorosa anchor m'aggrada,          che 'n vista vada altera et disdegnosa,          non superba et ritrosa:          Amor regge suo imperio senza spada.          Chi smarrita à la strada, torni indietro; 12          chi non à albergo, posisi in sul verde;          chi non à l'auro, o 'l perde,          spenga la sete sua con un bel vetro. 15</p>	<p>Je ne veux plus chanter, comme j'avais coutume de faire ; car on ne me comprenait pas, ce dont j'ai été honteux : on peut aussi être gênant dans une belle demeure. Toujours soupirer ne répare rien. Déjà sur les Alpes il neige de tout côté, et le jour est déjà près de paraître ; c'est pourquoi je suis éveillé. Des manières douces et honnêtes sont une chose charmante, et ce qui me plaît encore dans une dame amoureuse, c'est une démarche fière et dédaigneuse, non superbe et revêche. Amour gouverne son empire sans épée. Que celui qui a perdu son chemin retourne en arrière ; que celui qui n'a point de gîte se repose sur la verdure ; que celui qui n'a pas d'or ou qui le perd étanche sa soif avec un beau verre.</p>
<p>I'die' in guarda a san Pietro; or non piú, no:          intendami chi pò, ch'i' m'intend'io.          Grave soma è un mal fio a mantenerlo:          quando posso mi spetro, et sol mi sto.          Fetonte odo che 'n Po cadde, et morío;          et già di là dal rio passato è 'l merlo. 21          Deh, venite a vederlo. Or i' non voglio:          non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde,          e 'ntra le fronde il visco. Assai mi doglio          quando un soverchio orgoglio          molte vertuti in bella donna asconde.          Alcun è che risponde a chi nol chiama; 27          altri, chi 'il prega, si delegua et fugge;          altri al ghiaccio si strugge;          altri dí et notte la sua morte brama. 30</p>	<p>Je vous donne [Je donnai/Je les donnai] en garde à saint Pierre. Rien de plus à présent, rien ; m'entende qui peut, car je m'entends. Un mauvais fief à maintenir est une charge pesante. Autant que je le puis je me dépêtré, et je me tiens dans la solitude. J'entends Phaëton qui tomba dans le Pô et mourut ; et déjà le merle est passé de l'autre côté du ruisseau ; accourez donc pour le voir ! maintenant je ne veux plus. Ce n'est pas un jeu qu'un écueil au milieu des ondes, qu'un piège parmi le feuillage. La douleur m'accable, quand je vois un orgueil excessif obscurcir chez une belle dame beaucoup de vertus. Il est des gens qui répondent à qui ne les appelle pas ; d'autres se consomment par le froid ; d'autres invoquent nuit et jour leur dernière heure.</p>

<p>Proverbio "ama chi t'ama" è fatto antico.  I' so ben quel ch'io dico: or lass'andare,  ché conven ch'altri imparare a le sue spese. 33  Un' humil donna grama un dolce amico.  Mal si conosce il fico. A me pur pare  senno a non cominciar tropp'alte imprese; 36  et per ogni paese è bona stanza.  L'infinita speranza occide altrui;  et anch'io fui alcuna volta in danza.  Quel poco che m'avanza  fia chi nol schifi, s'i' 'l vo' dare a lui. 41  I' mi fido in Colui che 'l mondo regge,  et che' seguaci Suoi nel boscho alberga,  che con pietosa verga  mi meni a passo omai tra le Sue gregge. 45</p>	<p>Le proverbe, <i>aime celui qui t'aime</i>, est fait depuis longtemps. Je sais bien ce que je dis. Maintenant laissez aller ; car il faut que chacun s'instruise à ses dépens. Une dame modeste désire [attriste] un doux ami. La figue est mauvaise à connaître. C'est mon jugement qu'on ne doit pas s'engager en de trop hautes entreprises ; et il y a de bons logis en tout pays. L'espérance sans fin tue bien des gens ; et moi-même je suis entré en danse plus d'une fois. Le peu qui me reste, si je veux donner à quelqu'un, ne sera pas dédaigné. Je me confie en celui qui gouverne le monde, qui abrite dans la forêt ceux qui le suivent, et qui désormais, avec sa houlette compatissante, me conduit au pâturage parmi les troupeaux.</p>
<p>Forse ch'ogni uom che legge non s'intende;  et la rete tal tende che non piglia;  et chi troppo assotiglia si scavezza. 48  Non fia zoppa la legge ov'altri attende.  Per bene star si scende molte miglia.  Tal par gran meraviglia, et poi si sprezza. 51  Una chiusa bellezza è piú soave.  Benedetta la chiave che s'avvolse  al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave  di catena sí grave,  e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse! 56  Là dove piú mi dolse, altri si dole,  et dolendo adolcisse il mio dolore:  ond'io ringratio Amore  che piú nol sento, et è non men che suole. 60</p>	<p>Peut-être que tout home qui lit ne se comprend pas ; et tel tend les filets qui ne prend rien, et celui qui veut trop subtiliser s'y perd. Que la loi où l'on se confie ne soit pas boiteuse. Pour trouver une bonne place on monte pendant [on descend] beaucoup de milles. Tel paraît une grande merveille et ensuite est méprisé. Une beauté renfermée est plus suave. Bénie soit la clef qui se tourna vers mon Coeur et délivra mon âme, et qui l'affranchit de chaînes si lourdes, et déchargea mon sein de ces soupirs sans fin. Là où j'ai le plus souffert, un autre souffre, et sa souffrance adoucit ma douleur ; aussi je remercie Amour de ce que je ne la sens plus, et pourtant elle n'est pas moindre que d'ordinaire.</p>

<p>In silentio parole accorte et sagge,  e 'l suon che mi sottrage ogni altra cura,  et la pregione oscura ov'è 'l bel lume;  le nocturne viole per le piagge,  et le le fere selvagge entr'a le mura, 66  et la dolce paura, e 'l bel costume,  et di duo fonti un fiume in pace vòlto  dov'io bramo, et raccolto ove che sia:  Amor et Gelosia m'anno il cor tolto,  e i segni del bel volto 71  che mi conducon per piú piana via  a la speranza mia, al fin degli affanni.  O riposto mio bene, et quel che segue,  or pace or guerra or triegue,  mai non m'abbandonate in questi panni. 75</p>	<p>Le silence où s'entendent des paroles prudentes et sages, et les accents qui me délivrent de tout autre souci, et l'obscurer prison où est la belle lumière ; les violettes dont la nuit fleurit les plaines, et les bêtes sauvages au dedans des murs, et la douce frayeur, et le beau maintien, et le fleuve où pleure mon désir [et un fleuve à deux fontaines tourné en paix où je le désire] et m'environne partout où je me trouve [et recueilli où que ce soit], et l'amour et la jalousie, m'ont enlevé mon Coeur, aidés des airs [signes] du beau visage qui me conduisent par une voie plus douce au but de mes espérances, au terme de mes [des] tourments. Ô mon bien secret, et tout ce qui m'en arrive [tout ce qui s'ensuit], tantôt la paix, tantôt la guerre ou quelque trêve, ne m'abandonnez pas en pareille situation [en ces vêtements].</p>
<p>De' passati miei danni piango et rido,  perché molto mi fido in quel ch'i' odo. 78  Del presente mi godo, et meglio aspetto,  et vo contando gli anni, et taccio et grido.  E 'n bel ramo m'annido, et in tal modo 81  ch'i' ne ringratio et lodo il gran disdetto  che l'indurato affecto alfine à vinto,  et ne l'alma depinto "I sare' udito,  et mostratone a dito", et ànne extinto  (tanto inanzi son pinto,  ch'i' 'l pur dirò) "Non fostú tant'ardito". 86  Chi m'à 'l fianco ferito, et chi 'l risalda,  per cui nel cor via piú che 'n carta scrivo;  chi mi fa morto et vivo,  chi 'n un punto m'agghiaccia et mi riscalda.90</p>	<p>De mes maux passés je pleure et je ris, parce que je me fie beaucoup en ce que j'entends dire. Je jouis du présent, et j'attends un meilleur sort, et je vais comptant les années, et je me tais, et je crie ; et je fais mon nid sur un beau rameau, et j'y suis établi de telle façon que j'en remercie et j'en loue le grand refus qui a vaincu enfin la passion obstinée, et qui, se gravant dans mon âme (je serai entendu et montré au doigt pour cela), l'a ainsi éteinte. Je suis tellement poussé en avant que je dirai seulement : Tu n'as pas été si hardi. Que celui qui [Qui] m'a percé le sein me guérisse [et le guérit], lui par [pour] qui j'écris dans mon [le] cœur plus que sur le papier ; qui me fait mourir et vivre, et en un instant me glace et me réchauffe.</p>

## De diverses manières de convoquer les fantasmes. Fantasmes, désirs et appréhension philologique de la description sémiotique.

Pierre SADOULET

Dans *Interprétation et surinterprétation*<sup>1</sup>, Umberto Eco fustige certaines lectures scabreuses qu'il considère comme des surinterprétations. Dans la recherche de l'éclat, et, souvent, il faut le dire, en relation avec des fantasmes plus ou moins assumés, certains critiques s'engagent dans des gloses érotiques, qui s'avèrent erronées par le fait qu'elles ne reposent que sur quelques éléments du texte interprété.

En fait, rien n'est plus facile que de construire une telle interprétation « amoureuse ». Mais en même temps, il serait scandaleux de refuser de voir que toute œuvre d'art est consécutive à un désir et qu'elle intervient, de fait, dans une forme de communication entre les inconscients. Il y a tout lieu de croire que l'activité artistique aide à prendre pouvoir sur notre inconscient dans l'acquisition d'une sorte de maîtrise intime de nos désirs et de nos fantasmes. Dans toute pratique esthétique, d'une façon ou d'une autre, ces réalités sont en cause.

Mais, quand même, comme le dit Eco, il faut savoir sagesse garder. Une prise en compte rigoureuse, conforme au projet d'une philologie matérielle, doit savoir utiliser les résistances des localités et l'altérité du *dictum* textuel pour ne pas réduire la lecture à une projection de fantasmes sur l'objet.

Cela ne veut pas dire qu'il faudra dévaloriser systématiquement toute évocation un peu trop osée dans le contenu interprété. Il faut seulement qu'elles trouvent leur justification à travers l'analyse exhaustive qu'on peut faire des contenus créés par le texte. Car toutes les originalités du texte, toutes ces contraintes qu'il impose, doivent être systématiquement recherchées, pour ne pas dire suspectées, tout au long du travail. Sans cette prise en compte de la complexité textuelle, toute interprétation ne peut qu'aboutir à une vue réductrice du texte. Il ne sert à rien de reconnaître la mention de quelques réalités de la vie sexuelle la plus intime dans une œuvre, si ce n'est pas pour élucider comment cette référence est mise en perspective dans une dimension humaine.

---

<sup>1</sup> ECO Umberto, 2002 3<sup>e</sup> éd. (1996), *Interprétation et surinterprétation*, coll. « Formes sémiotiques », Paris : PUF.

Je voudrais illustrer cette observation concrète des pratiques hermétiques à partir de deux exemples de livres créés par des artistes plasticiens :

### **I. Une lecture-mise en livre de ce poème par François Righi sous la forme d'un livre intitulé « H »**

« H » l'un des textes les plus connus des *Illuminations* de Rimbaud a fait l'objet d'un livre d'artiste élaboré par l'artiste contemporain François Righi. Je voudrais décrire, à travers l'interprétation qu'il produit, comment on peut trouver un équilibre entre un fond de lectures fantasmatiques et la prise en charge de toute la complexité de l'œuvre.

### **II. Un deuxième livre tiré de la série de l'encyclopédie antipodiste aux éditions des 4 mers « Image en cages » d'A. Ross**

Il y a quelques années, deux jeunes plasticiens ont lancé une collection de livres illustrés loufoques qui s'appelait « l'encyclopédie antipodiste ». L'un des derniers fascicules parus dans cette collection s'intitule « Image en cages » (au singulier). Son auteure est une jeune dessinatrice, A. Ross. Je voudrais raconter comment l'aventure singulière de mon interprétation m'a conduit à en complexifier la lecture, à travers toutes les étapes d'une découverte continue.

S'il est si facile d'appliquer à une œuvre d'art une interprétation qui projette des fantasmes érotiques, c'est parce que la saisie sémantique n'a rien d'une saisie complètement stable. Il faut admettre que nous ne faisons jamais deux lectures identiques de la même œuvre. Tout discours fixé sur un support est nécessairement plurivoque. Même dans le cas où il s'agit pour nous d'un poème de cœur, et même que nous connaissons par cœur, nous ne le percevons pas, à chaque fois, de la même façon : l'ensemble des possibilités de signifiante qu'il présente, le mélange d'isotopies que nous lui connaissons, ne trouve jamais le même accueil. Notre humeur, nos fantasmes, le hasard, sans doute, en lien probable avec des aspirations secrètes de notre inconscient, modifient notre appréhension du moment. Il arrive parfois que, brusquement, nous prenions conscience d'autres possibilités de mises en cohérence, source de surprises qui sont aussi gratifiantes que le fameux « eureka ! » d'Archimède.

Ces remarques conduisent à considérer une particularité logique propre à l'herméneutique matérielle. Il ne faut pas envisager la signifiante comme relevant de la logique aristotélicienne du *tiers exclus* contradictoire<sup>1</sup>. Tout texte, surtout s'il est une ruse signifiante particulièrement intéressante, relève du principe du *tiers inclus*. Ce principe

---

<sup>1</sup> Ce principe édicte qu'il ne peut y avoir cohérence logique d'une proposition, s'il y a présence dans cette proposition d'un tiers en contradiction avec un élément de celle-ci.

permet d'envisager une succession de relectures qui remettent en cause, chacune, les interprétations précédentes, dans une dynamique qui n'exclut par nécessairement celles-ci mais qui les transfigurent. De toute façon, même si le propos est de récuser complètement les premières saisies en disant que ce sont des contresens, celles-ci restent toujours en fond et leur force connotative est parfois telle qu'on ne peut effacer complètement leur éclat.

Le *principe du tiers inclus* est donc un principe épistémologique qui affirme que, dans un modèle explicatif, on se trouve obligé, pour rendre compte d'une réalité empirique, d'accepter l'existence d'un tiers contradictoire à un premier niveau d'analyse. À ce premier niveau, il est vraiment incompatible avec ce qui a été posé. Mais ce *tiers inclus* et pourtant contradictoire est perçu dans une dynamique épistémologique qui l'intégrera rationnellement à une autre globalité, un autre niveau d'interprétation, une autre strate de signification<sup>1</sup>.

J'aime à dire que le sémioticien doit absolument avoir l'attitude d'un Saint-Thomas : il ne croit jamais totalement à ce qu'il projette sur le texte, car il veut passionnément en débusquer l'altérité propre. Cette recherche, donc, du *tiers inclus* laissera la conviction que le texte est inépuisable, c'est à dire que tout discours interprétatif ne pourra jamais en épuiser la signifiante. C'est pour moi la base d'une humilité philologique indispensable : aucune description, a fortiori, aucune interprétation ne peut prétendre à épuiser son objet.

## I. « H » d'Arthur Rimbaud<sup>2</sup>

L'étude rapide d'une série de gloses dont j'ai pu avoir connaissance sur le poème en prose de Rimbaud va me permettre d'illustrer le fait que l'énigme développée par ce texte de quelques lignes a provoqué toute une polémique entre les critiques autour de propositions de lectures assez graveleuses. Fantômes et contre fantômes vont rivaliser pour construire des interprétations successives entre lesquelles il ne convient pas nécessairement de juger, même si certaines ont visiblement mis en avant quelques fragments du texte et gardé un prudent silence sur d'autres parties signifiant clairement des contenus qui ne « collent » pas à leur hypothèse.

---

<sup>1</sup> Certains savent peut être que cette vision dynamique du savoir humain a été proposée par le philosophe d'origine roumaine, Stéphane Lupasco, qui s'est appuyé sur une réflexion épistémologique à partir des multiples développements de la physique quantique.

Cf. notamment : LUPASCO Stéphane, 1989 (1941), *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, Monaco : éditions du Rocher, coll. « L'esprit et la matière », préface de Basarab NICOLESCU.

<sup>2</sup> In *Illuminations* tiré de l'édition électronique : RIMBAUD Arthur, *Oeuvres* [Document électronique, éd. par BERNARD Suzanne, GUYAUX André]. Texte de l'édition Garnier : RIMBAUD Arthur, BERNARD Suzanne; GUYAUX A. (éd.), 1960 (Rééd 1981), *Œuvres*, Paris : Garnier. Le document copié garde la linéation de l'édition.

Je vais présenter très rapidement comment ces différentes globalités, pour ne pas dire ces *scénarios* appliqués au texte en déterminent la lecture, même s'il l'on pense que son énigme dépasse de beaucoup la simple évocation sexuelle.

### **Strate 1 : Quelques premières observations**

Le premier moment d'un travail d'explicitation de ma lecture d'un texte consiste à essayer d'en identifier toutes les particularités. L'annexe présente une telle analyse. Le lecteur ne manquera pas de voir le poids qu'y joue l'isotopie érotique. Cette particularité va provoquer bien des tentations...

### **Strate 2 : Le scénario de l'onanisme**

Robert Faurisson, dans un numéro de la *Bibliothèque volante* daté de 1971<sup>1</sup>, propose tout un dossier sur Rimbaud dans lequel il défend l'idée que le poète évoquerait la pratique autoérotique à travers ce texte. Son argument est d'abord biographique. L'homosexualité de Rimbaud lui enlevant toute possibilité de satisfaire à ses besoins sexuels auprès de petites amies féminines, il aurait recouru à l'onanisme pour calmer ses ardeurs. Et il rendrait compte dans « H » de la misère qu'il en ressent.

La forte représentativité de l'isotopie érotique et le parfum délétère du contexte décrit peut corroborer cette convocation d'un scénario particulier.

Si l'on met en avant certaines lexies, l'hypothèse prend même une certaine vraisemblance :

« *mécanique érotique* », « *enfance* », « *hygiène des races* », « *misère* », « *immoralité* ».

Mais on peut identifier quelques difficultés à cette lecture :

S'il s'agit d'autoérotisme que vient faire le prénom féminin Hortense ?

- Nos « onanisiens » ont trouvé la réponse : il s'agira d'un jeu de mot. Le signifiant « Hortense » aurait subi une réévaluation étymologique : il s'agirait de quelque chose qui serait tendu dehors...

- Mais alors que faire de l'évocation du sang dans l'expression « sol sanglant » ?

D'autres l'ont dit, ce « sol sanglant » peut tout à fait évoquer une défloration virginale. La proximité de la lexie « amours novices » justifie cette afférence qui apporte un autre éclairage.

---

<sup>1</sup> FAURISSON Robert, juillet 1971, « A-t-on lu Rimbaud? » suivi de « L'affaire Rimbaud », *La Bibliothèque volante* n°4, Paris : J.-J Pauvert.



### **Strate 3 : misère de premières amours adolescentes.**

Mais tant qu'à faire, on peut penser en effet à un autre scénario : il s'agirait simplement d'une première expérience sexuelle entre deux jeunes adolescents, qui a été perçue comme coupable, horrible et misérable. Du coup, Hortense serait une jeune fille réelle, cette « fauteuse », cette délurée aux gestes horribles dont Rimbaud doit bien sûr garder le nom secret. Ce qui expliquerait le jeu ironique de mise en énigme.

### **Strate 4 : La mort par guillotine**

On est allé plus loin dans la recherche du brio interprétatif. Une critique italienne Perosa Maria Luisa Premuda a publié en 1988 un livre de 180 pages : *Une écriture de l'énigme "H" de Rimbaud*<sup>1</sup>, dans lequel elle tente de montrer, à travers des observations intertextuelles, que Rimbaud aurait choisi la guillotine comme clé de l'énigme pour son texte. Celui-ci serait donc alors un plaidoyer politique pour l'abolition de la peine de mort.

La thèse a de l'éclat, sans aucun doute. La mort c'est plus fort tragiquement que de sinistres gestes autoérotiques ou de misérables amours enfantines. Mais si l'argumentation montre une érudition très grande sur tous les textes littéraires du XIXe qui ont évoqué la sinistre machine, celle-ci ne repose que sur des considérations extratextuelles. Le contenu sémantique immanent du texte ne semble en aucun cas pouvoir confirmer cette afférence.

### **Pour poser une strate 5 : le livre « H » de François Righi.**

Il se trouve que j'avais mené cette enquête sur les diverses interprétations de cette « Hortense » à l'occasion de deux études que j'ai faites sur le livre de François Righi<sup>2</sup> posé comme une nouvelle édition du poème de Rimbaud.

Dans ce livre, « H » est reproduit par petits morceaux sous la forme de sept « sentences » précédées de sept dessins de tracés de billard tirés d'un vieux traité consacré à cette activité<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> PREMUDA Perosa Maria Luisa, 1988, *Une écriture de l'énigme "H" de Rimbaud*, Université de Pérouge, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane.

<sup>2</sup> L'une au colloque de Toulouse sur le genre : SADOULET Pierre, 2003, « Entre texte, genre et discours : le cas du livre d'artiste. », *Analyse des discours : textes, types et genres*, sous la dir. de Michel BALABRIGA, Toulouse : Éditions universitaires du Sud, collection « Champs du signe », pp. 487-503 ; l'autre dans un recueil d'articles publié par mon centre de recherche autour de la problématique du « grapheïn » (écrire-dessiner) : SADOULET Pierre, 2000, « Le livre d'artiste comme " livre monstre " : quand le média livre lui-même inscrit une signification. », *Grapheïn*, sous la dir. de Bruno Duborgel, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp.45-63.

<sup>3</sup> On trouvera en annexe le texte de l'artiste qui accompagnait l'exemplaire déposé à la Bibliothèque Nationale.

Le moins que l'on puisse dire est que l'artiste n'apprécie pas les gloses soit disant savantes qui fantasment sur le texte un onanisme « pas du tout distingué ». L'enjeu est ailleurs et François Righi va se servir du symbole du billard pour nous le présenter.

On voit pourtant qu'il garde en fond l'isotopie érotique en choisissant ironiquement de prendre ses tracés de billard chez un auteur au nom prédestiné, « Edmond Graveleuse ». Mais en s'appuyant sur ce jeu de signifiant, il va poser un exutoire qui le fait sortir de ces évocations morbides. Ce faisant, il identifie dans les procédés de brouillage propres à l'énigme une autre pratique, la construction d'ensembles signifiants poétiques qui fonctionnerait à l'image du coup de billard.

Il n'est pas besoin d'être un habitué des salles de billard pour observer la force dramatique de ce jeu. Un simple coup avec ce qu'on appelle la « queue » et tout est transformé en gagne ou en perte, selon votre réussite. Ce qui fait tout le plaisir, et la déception du billard à la française, c'est qu'après un coup, très souvent, il y a restructuration complète de la situation : telle « bille » bien placée est allée là où il ne faut pas, telle autre a touché au but ou est prête pour un coup facile. En tout cas, la situation qui vous est donnée pour le coup suivant est complètement différente.

Tout le livre est donc construit sur la répétition successive en sept étapes, de fragments du texte calligraphiés en lettres capitales sans espaces entre les mot afin que nous soyons contraints de tout relire à haute voix. Parallèlement, les coups de billard s'accumulent les uns sur les autres comme s'ils étaient à l'origine de chaque extension textuelle<sup>1</sup>.

En fin de compte, au lieu de nous amuser à déceler des scénarios salaces et pourtant peu glorieux, au lieu d'enfermer le texte dans une impression référentielle finalement assez sordide, ne vaut-il pas mieux constater, qu'*Hortense*, comme toutes les pièces des *Illuminations*, développe un jeu de déconstructions textuelles successives où la cohérence rythmique et le flux des phrases laisse croire à une construction référentielle, alors qu'au fond, tout est fait pour qu'on ne puisse rien identifier ? *Hortense* c'est sans doute une image du désir sexuel, donc une énigme sans solution.

## II « Images en cages » A. Rosse. Histoire d'une succession de lectures

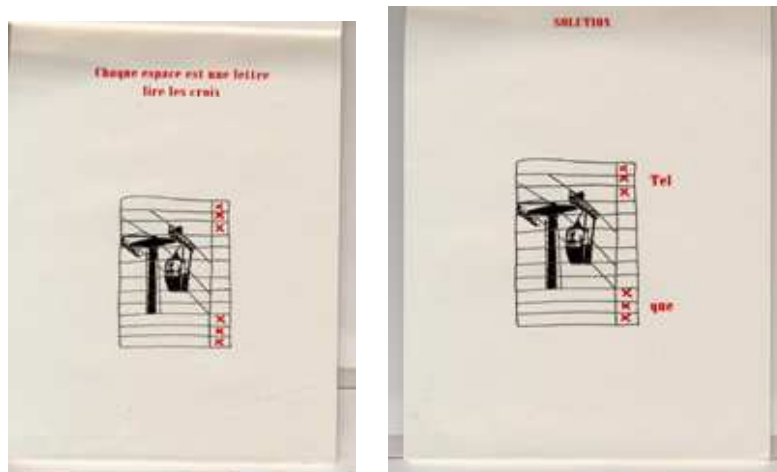
Avec « Image en cage » nous resterons dans la même thématique. Seulement, je ne vais plus rendre compte de lectures diverses faites par d'autres. Je vais raconter comment a

---

<sup>1</sup> Faute de place je ne traiterai pas ici la construction antimétabolique que l'artiste signale dans l'élaboration de sa mise en livre.

progressé mon approche globale de cet objet textuel, en fonction de péripéties qui tiennent à mon appréhension subjective des choses mais aussi aux réactions des gens, notamment de certaines femmes qui m'ont entendu décrire le livre.

Ce livre est fait comme une sorte de « mots-croisés » à images<sup>1</sup> :



Lorsque j'ai vu le livre la première fois, après m'être amusé à constater cette forme de jeu de mots croisés, dans une collection où elle ne pouvait paraître que loufoque, je me suis refusé à résoudre moi-même les énigmes. Impatient, je me suis précipité vers la solution.

Et là j'ai rencontré un *tiers inclus* dont je n'avais vraiment pas idée qui m'a donné une émotion très forte : alors que je ne me croyais pas particulièrement puritain, je dois dire que j'ai été pratiquement scandalisé par la distance qui existait entre cette crudité plutôt réaliste et très évocatrice des propos et ce que laissait attendre le jeu de rébus mots croisé plutôt innocent.

Sous le coup de cette émotion – fortement renforcée par un sentiment de culpabilité virile – je donnais à cet objet loufoque une « philosophie » très féministe. On peut observer qu'à travers le principe du jeu de mots croisés, le livre présente une relation entre image et texte qui est a priori complètement arbitraire. Le fait de prendre des images apparemment arbitraires pour énoncer ce qui semble être l'expression amoureuse d'une femme qui prend plaisir, transforme ces énoncés en de purs signifiants. Tous ces mots évocateurs de jeux sexuels précis ne seraient pas tellement assumés que cela : ces pratiques, ce serait des « trucs d'hommes ».

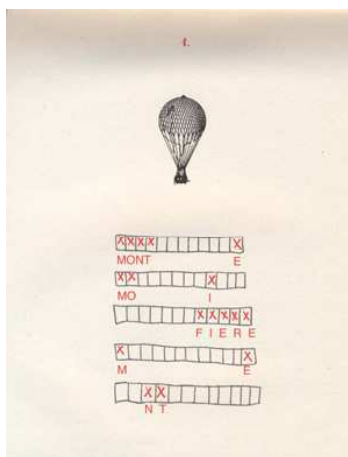
---

<sup>1</sup> En face d'une vignette-image on voit une série de cases qui correspondent aux lettres de l'orthographe du mot qu'il faut deviner. Des croix indiquent les lettres qui seront la solution de l'énigme. Or quand on ajoute les unes aux autres les solutions du jeu, on constate qu'elles évoquent une autre sorte de jeu : à savoir différents moments d'une nuit amoureuse assez intense.

J'ai présenté cette analyse à plusieurs occasions. Alors il s'est passé un phénomène très particulier, qui m'est apparu d'abord comme une énigme. Un certain nombre de femmes, certaines mêmes que je connaissais à peine, se sont débrouillées pour me prendre à part et me signaler que, quand même, ce que j'interprétais n'avait rien d'une règle générale et que... enfin...

En fait je m'étais sans doute complètement trompé. Le précepte puritain que j'avais convoqué n'avait pas lieu d'être. C'était un contresens. D'ailleurs, si l'on lit plus calmement le texte final, il n'est pas si ordurier que cela. La série de phrases exclamatives ou impératives devaient être prise comme ce qu'elles présentait : l'expression d'un désir de l'autre, sans doute un peu distanciée par une exagération ironique.

« -1. *Amour* -2. *Viens* -3. *A nos ruts* -4. *Monte-moi fièrement* -5. *Vapeur* -6. *Abreuve mon con* -7. *Te contenir* -8. *Être ta femme* -9. *Te sucer* -10. *Amour* -11. *Pénètre-moi drôlement* -12. *Et rions* -13. *Te désirer* -14. *Fais-moi jouir* -15. *Res'aimer* »

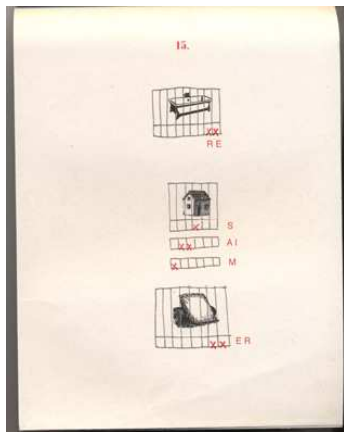


C'est alors que j'ai pu percevoir un nouvel *interprétant*, un nouveau *tiers inclus* qui enrichit considérablement l'intérêt de l'œuvre. À priori, les images proposées semblent des vignettes purement figuratives qui sont là pour faire retrouver le nom de l'objet qu'elles représentent. Mais quand on regarde le détail, on s'aperçoit que l'objet figuré n'est pas vraiment le choix le plus commode pour trouver les lettres qu'il faut trouver. Il y a pour le moins un niveau certain d'indolence comique dans cette façon qu'a l'artiste de choisir des images

peu commodes, en fait, pour fournir les lettres attendues. Dans la page 4 représentant une montgolfière, l'artiste a besoin de cinq lignes répétant le mot « montgolfière » pour apporter les lettres nécessaires. Il n'est pas rare qu'une image serve pour retrouver deux lettres sinon une.

Si donc les figures représentées ne sont pas sélectionnées pour les lettres que contient leur nom, on peut imaginer qu'elles sont dessinées dans une autre intention. Cette règle de fonctionnement sémiotique peut, en plus, ne pas être appliquée de la même façon partout. Car il est possible aussi que des images ne soient là que par hasard pour ajouter les lettres qu'elles apportent, et contribuer ainsi à l'absurdité loufoque de l'ouvrage.

La dernière page d'image (p.15) est un bon exemple de ponctuation humoristique du contenu



textuel par l'image. On pourrait légender les images de la façon suivante :

Baignoire pour se laver après.

Maison pour vivre ensemble.

Et oreiller pour recommencer souvent « res'aimer »<sup>1</sup>

Il y a une distance ironique par cette évocation d'une vie petite-bourgeoise. Un argument, sans doute, semble corroborer cette interprétation : chacune des vignette est encagée derrière le tracé de mots croisés. Le langage met toujours en cage : l'ensemble du livre n'est qu'une image - au singulier - et une image en cage (« Tel que » dit la préface).

Par contre, on constate que la montgolfière<sup>2</sup>, elle, n'est pas en cage. De ce fait, elle constitue un interprétant plutôt positif, même si, quand même, on ne doit pas nier la dimension loufoque et ironique de tout le livre.

### **Conclusion : philologie, désir et ensemble signifiant**

Il est clair qu'il existe tout un fond de commerce dans la critique littéraire qui se plaît à imaginer entre les lignes du texte toutes sortes de réalités affriolantes qu'on attribuerait à la biographie des auteurs. Assez souvent, la publication de ces interprétations osées conduit à des polémiques hargneuses où l'on voit de hautes autorités universitaires se moquer avec mépris des obsessions de leurs collègues. Ce refus puritain est un refus du fantasme tout aussi réducteur. La fantasmatique érotique n'est pas exclue des œuvres d'art. On peut même affirmer qu'elle en constitue assez souvent sinon la matière, au moins l'arrière-plan.

Quoi qu'il en soit, dès que l'on prétend utiliser une œuvre littéraire comme un document qui révélerait un détail de la biographie de son auteur, même salace, on se trompe de genre, on ne prend pas en compte la réalité de la praxis esthétique. Au-delà des sémantiques réalistes qui considèrent que toute signification ne peut être qu'évidence et représentation d'une réalité

<sup>1</sup> On peut voir le détail des images en annexe, en compagnie d'autres exemples de pages où les images semblent prendre valeur métaphorique et ironique.

<sup>2</sup> Voir image plus haut.

vécue, il faut en fait considérer un autre mode de mise en cohérence textuelle, bien décrit par Jacques Geninasca.

D'une part, il existe une *sémiotique molaire, transitive, informationnelle*, c'est à dire une sémiotique qui vise à configurer le monde dans un réseau de dénominations permettant de construire un savoir sur lui. Mais celle-ci ne joue qu'un rôle secondaire dans les cas qui nous occupent : c'est pourquoi les scénarios biographiques que nous avons mentionnés ne sont guères pertinents. D'autre part il existe aussi une sémiotique *intransitive*, la *sémiotique des ensembles signifiants* qui n'est pas faite pour communiquer aucune information sur le monde, encore moins sur la biographie du poète. Elle essaie de configurer un « *Discours* », avec un grand D, dont la saisie impressive permet un renouvellement de la vision de notre vécu, une reconsidération de notre position de sujet dans la distance mythique qui est nécessaire à notre bien vivre. On retrouve dans ce *tiers inclus* particulier quelque chose qui n'est pas éloigné de la pratique de la psychothérapie de l'ellipse donc parlait Yvan Darrault dans sa communication<sup>1</sup>.

La symbolique des coups de billard représente de façon saisissante les événements de déconstruction-construction qui président à ces ensembles signifiants. Tout nouveau coup de billard artistique, pour ne pas dire « coup de dé » – je pense à Mallarmé – constitue comme une sorte de « hasard objectif » contrôlé qui produit un nouvel interprétant, et, à travers lui, toute la dynamique d'un renouvellement du texte source. Il est l'occasion d'une saisie impressive nouvelle, de ce que Claude Zilberberg appellerait un « effet de concession », souvent accompagné d'un émerveillement esthétique. Il est évident alors que l'évocation d'un misérable onanisme très anecdotique n'est pas l'interprétant le plus pertinent pour contribuer à un tel positionnement mythique.

Les étapes de ma lecture du livre d'Anna Ross montrent assez clairement cette véritable dialectique entre l'inconscient du désir et la textualité présentée par l'auteur. On concèdera aisément qu'elles ont conduit à un enrichissement de la lecture.

Une dernière remarque : c'est très volontairement que j'ai développé de façon quasi introspective les moments concrets de ma démarche comme autant de strates herméneutiques pour la lecture. Il s'agit d'un point de vue particulier qui tient à mon projet de recherche. En tant que sémioticien, j'ai voulu explorer s'il était possible de fédérer la sémiotique de Paris avec le point de vue matérialiste et post-guillaumien instauré à Montpellier par Robert Lafont

---

<sup>1</sup> Voir sa communication dans ces actes.

et la praxématique. Ce point de vue *psychomécanique* en sémiotique ne peut se fonder que sur l'observation concrète de la succession des effets de sens. C'est ce que j'ai fait ici. Cela n'invalide pas, évidemment, la conviction que derrière ces événements de sens vécus il y a toute une *systématique*. Reste à la mettre en évidence. Il n'était pas possible ici de développer de façon détaillée la description précise des ensembles signifiants considérés. Chacun exigerait sans doute un petit ouvrage.

## ANNEXES

### I « H » de Rimbaud

#### • *Le texte*

Rimbaud « H »

---

**T**outes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action - O terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense.

---

#### • *Analyse de base (1ère strate : extraits)*

##### \* Une énigme

« ... trouvez Hortense »

##### \* "H"/ "Hortense"

H. symbole anonymé + « Hortense. » (ligne 1) + « trouvez Hortense. » » (ligne 8) = énigme

##### \* Isotopie érotique

« monstruosités » (ligne 1); « violent » (ligne 1); « gestes atroces » (ligne 1) ; « solitude » (ligne 2); « la mécanique érotique » (ligne 2); « lassitude » (ligne 2) ; « dynamique amoureuse. » (ligne 3); « l'ardente hygiène » (ligne 4); « misère. » (ligne 5) ; « moralité » (ligne 5); « décorpore » (ligne 6); « passion » (ligne 6) ; « action » (ligne 6); « frisson » (ligne 7); « amours novices » (ligne 7) ; « sanglant » (ligne 7)

Par jeu sur le signifiant « Hortense » (ligne 2 et 8) = Priape ; « hydrogène clarteux! » = liquide spermatique (ligne 8) voir plus bas.

Si l'on aide un peu (principe d'afférence) largement représentée. De toute façon, isotopie évidente.

##### \* Ambiguïtés syntaxiques

« Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. » (ligne 1)

Ambiguïté de la syntaxe A V B ou B V A (inversion plus naturelle du point de vue référentiel).

« trouvez Hortense. » sans majuscule, Est-ce le frisson qui doit trouver ?



• *Dernière strate : « H » de François Righi.*

Texte de François Righi

**DISPERSION & RECOMPOSITION DE L'H. DE RIMBAUD.**

En 1879 comme un ami se félicitait d'avoir acquis des livres chez Lemerre, Rimbaud l'apostrophait ainsi : "Acheter des bouquins, et surtout de pareils, c'est complètement idiot! Tu portes une boule sur tes épaules qui doit complètement remplacer tous les livres..." Ce n'est certainement pas à cause de cette boule que j'ai pris la liberté d'associer H. à des traces, more geometrico, de savants coups de billard. D'ailleurs, on ne dit pas "boule" au billard, mais ... "bille". Or, à l'époque où je travaillais sur ce texte, je découvris dans de vieux papiers, parmi des documents concernant la location des chevaux de poste au siècle dernier, une feuille administrative pour l'acquit de la taxe établie sur les billards publics et privés cet "Avertissement" était justement daté de 1879, année de la coupure définitive, pour le poète, avec le passé, avec les amis, avant le départ au Harrar. Par ailleurs, Ulrike Würbach venait de m'offrir un ancien traité de billard, signé Edmond Graveleuse, découvert dans les décombres du château de Couët, en Berry, château en ruines, pillé et vandalisé duquel surgit heureusement ce très joli bouquin illustré de figures en lithographie. Il ne faut pas chercher ailleurs le déclenchement de ma passion imaginaire pour le billard (qui jusqu'ici se passe de pratique). L'ancienne ferveur rimbaldienne avait besoin de la distance de tels rapprochements pour m'autoriser à vampiriser l'une des plus énigmatique des proses des Illuminations. Par ailleurs ma réserve, pour ne pas dire mon mépris pour les gloses accoutumées sur ce texte qui le font ressortir à l'habitude d'un onanisme pas même distingué, avait besoin d'un exutoire : quelle jubilation alors que de citer GRAVELEUSE et ses fines notices ! Enfin tout en ajustant sept des "coups divers et de fantaisie" aux sept sentences sulfureuses du poème, je ne pouvais pas ne pas remarquer la parenté de la deuxième de ces sentences (Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse) et de la figure de l'antimétabole selon Bernard Dupriez cf. *Gradus sv antimétabole* p.52). La métabole consistant à dire la même chose en d'autres mots, l'antimétabole autre chose avec les mêmes mots" c'est dans l'homophonie rythmée de la phrase de Rimbaud que je trouve la métaphore de cette similitude. Il suffisait alors de construire deux systèmes antagonistes, à inscrire dans le cours du feuilletage du livre pour que son architecture devienne le reflet indubitable de l'intuition de départ. La narrativité est sauve, qui ne se passe pourtant pas du luxe des images, grâce auxquelles se trouve mis en œuvre ce rapprochement incalculable : Jean-Arthur Rimbaud et James Lee Byars (J'aime Le Billard)

**F.R. 25.06.99**

« texte » qui accompagne l'exemplaire acquis par la BNF en 1999.

Praeteraque nihil !



**Le non-être du texte ou quand le référent prête sa voix au texte :  
l'exemple d'*Orphée Dafric* de Were Were Liking et d'*Allah n'est pas obligé*  
d'Amadou Kourouma.**

**Jean-Pierre FEWOU NGOULOURE**

**1. Pour un recentrage :**

Le processus interprétatif s'avère dans la plupart du temps plus productif lorsqu'on se limite à la seule conquête du signifiant ou du signifié textuel, tout ce qui est lié au hors-texte pouvant être considéré comme obstacle au sens. Riffaterre utilise d'ailleurs le terme d'*illusion référentielle* pour se démarquer de toute analyse qui tiendrait compte du point de vue contextuel. Il va plus loin dans sa logique en traitant tout ce qui constitue l'entour du texte de *conventions fossilisées*.

Toutefois, l'analyse sémiotique a parfois franchi les limites du texte. En s'interrogeant sur le statut des opérations de production de sens qui se reflètent dans les discours et les comportements sociaux, en s'intéressant aux domaines aussi variés que l'architecture et l'urbanisme, la sémiotique s'est du coup retrouvée sur le terrain de la sociologie, voire de la psychologie.

Le but de notre étude est d'emprunter une démarche spécifique en montrant deux cas explicites où le référent accapare l'espace textuel pour finalement s'y substituer. Nous savons cependant que nous nous encombrons d'une franche difficulté, étant entendu que même lorsqu'on se limite au seul texte, les hypothèses que nous émettons pour élucider le sens nous poussent quelquefois à dire autre chose que le texte a voulu dire, si ce n'est ce dernier qui se déjoue allègrement de nos attentes. De plus, si l'on peut imposer une clôture à un texte malgré la diversité des signes qui le composent, en circonscrivant par exemple son début et sa fin, le référent quant à lui apparaît comme une force poreuse à toutes les formes de représentations imaginaires ou réelles que tout interprète peut bien lui conférer.

En fait, la sémiotique traite la question du référent surtout comme un objet du monde naturel, (soumis à la loi du sensible et du regard) et cela découle de l'héritage saussurien qui postule l'arbitrarité du signe comme hypothèse de départ. Pour peu qu'un langage soit soumis à une forme, le référent devient donc virtualité et non-matérialité. Sinon lorsqu'on en parle, on le conçoit selon trois principaux axes:

\*L'axe énonciatif, qui conjoint le référent à l'activité linguistique en général. Il s'agit même plutôt dans cette démarche de repérer les éléments de la référence, à travers l'analyse des déictiques et de leurs extensions anaphoriques. En clair, la référence est la conséquence de l'extension du signe, et se démultiplie à foison.

\*Un axe proprement textuel, qui assujettit davantage le référent aux études d'ordre mental et psychique. Le référent est à la limite conçu dans cette démarche comme un objet empirique.

\*Un axe cognitif et subjectif, qui assimile le référent au rapport entre un sujet et un objet, dans un monde phénoménologique donné. Ici, le référent fluctue au gré de la tension que leur corrélation engendre.

S'il est vrai que Geninasca jette les bases d'une reconnaissance du référent non plus seulement comme simple objet empirique, il se garde pourtant de s'y attarder longuement. Du reste, la perspective de Geninasca s'inscrit dans une tradition logico-grammaticale qui accorde le primat au texte. Il cherche surtout à ramener la pluralité phénoménologique des signes à une unité signifiante, en se proposant de remplacer le savoir par le croire, qui génère la saisie molaire. La cohérence textuelle a, selon lui, un rapport avec le croire, qu'il considère comme le savoir associatif du lecteur. Il y a donc une avancée théorique chez ce sémioticien, et cette idée se renforce lorsque celui-ci reconnaît que le croire peut être assimilé à l'ordre sociolectal et idéolectal, ce qui implique une tension du regard vers un référent concret. Cependant, Geninasca, une fois qu'il pose l'évidence, revient très rapidement à une analyse grammaticale et stylistique du texte. Ainsi, la manifestation référentielle dans un texte équivaut à une sorte de vouloir-dire poétique, qui permet l'accès au savoir et aux figures du monde, mais elle ne saurait se traduire comme avènement d'une réalité. C'est pourquoi le référent s'assimile à l'instance d'énonciation où le sujet esthétique affirme son identité esthétique au moyen de la grammaire discursive, grâce à l'acte d'assomption par lequel il contrôle et moralise ses élans subjectifs. L'enjeu est donc ici d'empêcher les élans passionnels du sujet de le situer justement hors de la sphère du texte. En somme, il nous semble qu'ici, le référent occupe une position purement formelle, au regard des grandeurs iconiques et conceptuelles qui caractérisent la saisie molaire.

La place occupée par le référent, étant pour le moins symbolique dans les conceptualisations sus-évoquées, nous verrons au cours de notre analyse comment il dynamise pourtant, dans une posture transparente, l'intelligibilité des textes qui les sous-tendent. Subséquemment, il se peut que la convocation des composantes historiques et socio-culturelles d'un texte s'avère de plus en plus nécessaire à la construction de l'objet sémiotique et, partant, de la signification en général. De ce fait, nous constaterons que la cohérence

référentielle de nos textes nous oblige à proposer des pistes interprétatives qui dépassent le seul cadre de l'immanence textuelle.

## 2. La convocation de la mémoire :

Quoi qu'on dise, l'appropriation d'un texte littéraire n'est jamais que partielle et partielle ; tout ce qui découle de l'imaginaire est l'émanation d'une sensibilité et d'une subjectivité, d'où la volonté pour les écrivains de toute chapelle de reformuler et de transformer le matériau initial, pour rendre leur production originale. Il semble a priori vain de considérer le fait littéraire, et au-delà, sa dimension référentielle, comme pure expression de la réalité. En défendant dans ces lignes l'idée de la transparence du référent, nous prenons le risque calculé de faire l'économie de ce paradoxe, dès lors que *Orphée Dafric* et *Allah n'est pas obligé* sont investis d'une double nature. Conséquemment, saisir leur unité discursive exige une lecture en situation, qui intègre une compétence mémorielle dans l'activité interprétative, pour une meilleure élucidation des conditions dans lesquelles ces romans font sens.

Parce que ces derniers n'ont d'existence que corrélés à leur contexte de production, le premier faire interprétatif consiste donc à suspendre le temps de lecture, ou du moins à ralentir son tempo, pour restituer leur dynamique transtextuelle. Dès lors, cette pause a pour but de permettre une mise en relation avec les hypotextes sur lesquels ils s'enracinent. Pour faire bref, il s'agit d'une étape de préparation des codes de lecture qui mettent en perspective l'horizon d'attente.<sup>1</sup> Toutefois, ces codes, qu'ils soient de l'ordre culturel ou social, n'ont pas pour but d'instiller une auto-représentation du sens, un faire persuasif qui ne viserait qu'à accréditer une pseudo-cohérence au niveau cognitif et sémantique du champ d'analyse. Seulement, ici, nous pouvons dire que l'initiative d'interprétation n'est pas encore totalement soumise au lecteur. À l'encontre de ce qu'en pense Jauss, qui estime que toute lecture commence par une exploration esthétique des formes textuelles et que l'acte interprétatif vient finalement pour rendre compte du sens global, il est impossible dans cette orientation de se limiter à la seule convocation esthétique, dans la perspective d'une saisie interprétative. Comme nous allons le voir bientôt, les substrats référentiels auxquels nous nous intéressons

---

<sup>1</sup> Selon JAUSS, l'horizon d'attente est l'ensemble des connaissances et des attentes qui conditionnent les lectures à l'échelle collective. Son point de vue écarte le niveau socio-culturel d'une production littéraire et se veut essentiellement esthétique. Pour cela, à partir d'un genre littéraire étudie-t-il ses manifestations intertextuelles, et les différentes oppositions qui régissent le rapport réel-fiction. Cette définition étant insuffisante, nous nous inspirons davantage de celle donnée par DUFAYS : « L'horizon d'attente peut [...] être défini comme l'ensemble des compétences qui sont maîtrisées par un public de lecteurs donné, c'est-à-dire comme la doxa de ce public, le savoir collectif stabilisé qui génère l'attente non seulement de formes esthétiques connues, mais aussi de contenus linguistiques, référentiels (renvoyant au monde observable, à la société, à l'histoire) et axiologiques. ». DUFAYS Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga, p.119.

ne s'inscrivent pas dans une approche ponctuelle et fragmentaire, mais dans un procès duratif. En somme, si le rôle de la mémoire est de doper la compétence interprétative, sa place s'avère pour ainsi dire primordiale.

### **2.1. Parcours référentiel d'*Orphée Dafric* :**

*Orphée Dafric*, comme le titre le suggère, est une reconversion du mythe d'Orphée, tel que nous le restitue l'histoire. On le sait, après avoir perdu sa compagne dans des circonstances particulières, Orphée obtient de Zeus la permission d'aller retrouver Eurydice en enfer et de la ramener dans le monde des vivants. Sur le chemin de retour, il la perd une seconde fois pour avoir violé un interdit. En effet, avant d'avoir rejoint la terre, l'illustre voyageur était frappé de l'interdiction de regarder Eurydice, tentation à laquelle il n'a pas résisté. Revenu bredouille de son expédition, il mourra dans le dépit. Toute la trame narrative de l'œuvre de Liking repose sur la réécriture de cette célèbre odyssee, avec certes quelques éléments ajoutés ou retranchés. Mais, malgré tout, lire ce texte sans tenir compte de la culture gréco-romaine dans laquelle il s'insère et de la pratique culturelle africaine qui propose d'autres valeurs relèverait, à notre sens, d'une mésaventure interprétative.

### **2.2. Parcours référentiel d'*Allah n'est pas obligé* :**

*Allah n'est pas obligé* quant à lui évoque explicitement le conflit qui mine une partie de L'Afrique de L'Ouest, depuis de nombreuses années. Il est important de noter qu'il ne s'agit pas d'une simple évocation symbolique des événements, mais d'une véritable présentation outrageuse des faits dont l'authenticité, du moins d'un point de vue historique, ne souffre d'aucun doute. On peut parler, pour reprendre les termes de Genette, d'un roman factuel. Il s'agit pourtant de l'histoire de Birahima, un enfant-soldat qui, après la disparition de ses parents, se lance à la recherche d'une tante. Au cours de son périple, qui le mènera au Libéria puis en Sierra Leone, il est enrôlé de force dans l'armée et devient un véritable mercenaire. Au final, il ne retrouve pas sa tante et hérite plutôt de quatre dictionnaires grâce auxquels il deviendra écrivain. Il profite de ses nouvelles prérogatives pour ouvrir le livre d'histoire de L'Afrique des démocraties guerrières.

Cette disposition bien particulière chez Kourouma affecte donc le style général de l'œuvre qui rompt significativement avec les prescriptions romanesques traditionnelles, fondées davantage sur l'écriture fictionnelle. Nous en donnons pour preuve une présentation sûre des lieux, une mise en scène des acteurs sociaux existant véritablement et faisant l'actualité de cette partie du monde. Finalement, le titre de roman, conféré à *Allah n'est pas*

*obligé*, suscite plus d'interrogations sur le genre du texte, car il réduit systématiquement la distance entre fiction et réalité, jusqu'à la portion congrue. L'auteur pourrait même réclamer plus le statut de reporter que celui de romancier. À tout prendre, on peut affirmer qu'il est question d'une sorte de pratique réaliste en quête de fiction esthétique. L'interprète se saurait se dispenser de tenir compte de ce qui se passe effectivement en Afrique de L'Ouest, en dehors de ce qu'en dit le texte.

Parvenu au terme de ce détour historique, disons que si ces romans empruntent deux trajectoires différentes, l'un se nourrissant des vestiges historiques de la période antique, l'autre des turbulences qui défraient la chronique dans l'ouest africain, leur destin se croise en ce sens qu'ils sont tous les deux des produits recyclés que seule une réécriture originale permet d'objectiver.

### **3. Lecture sémiotique plurielle. Des textes dans le texte : *Orphée Dafric* et *Allah n'est pas obligé* à l'épreuve de la réécriture littéraire :**

La sémiotique a l'avantage selon nous de proposer à l'analyste plusieurs pistes permettant d'atteindre le sens. La piste textuelle se refuse par exemple à une pure réduction du texte à l'emprise phénoménologique et propose un modèle interprétatif fondé sur la sémantique interprétative. Rastier affirme à cet effet :

« Pour traiter cette question des formes textuelles sans les réduire à des schèmes conceptuels ou des noèmes phénoménologiques, nous avons élaboré la notion de molécule sémique, groupement structuré de traits sémantiques, susceptible de différentes lexicalisations synthétiques ou analytiques, dans un même texte, une même langue, deux langues, deux systèmes sémiotiques. Les molécules sémiques, en tant que formes, sont susceptibles de métamorphoses intra- ou interlinguistiques, comme de transpositions par substitution des fonds sémantiques sur lesquels elles apparaissent. Elles permettent de rendre compte de la traduction et de l'intersémiotité sans postuler un niveau de représentation abstrait indépendant des langues et des systèmes de signe. »<sup>1</sup>

Jacques Fontanille accorde pour sa part le primat au discours, entendu comme une perspective de mise en corrélation entre un sujet perceptif et le champ sensible qui oriente son point de vue. La signification émerge donc de cette médiation. Cette disposition sémiotique se résume dans ces lignes :

---

<sup>1</sup> RASTIER François, 2003, « Parcours de production et d'interprétation- Pour une connaissance unifiée dans la sémiotique de l'action », *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*, sous la dir. de OUATTARA Aboubakar et al., Paris : Ophrys, p. 235.

« La signification est d'abord celle des discours dans son ensemble, et ensuite seulement, elle est concrètement réalisée grâce à la syntaxe phrastique. Par conséquent les points de vue, qui contrôlent l'orientation du discours, imposent leur loi aux structures phrastiques. »<sup>1</sup>

Nous privilégions plutôt un système de lecture double, rétrospective et prospective, qui se fonde sur le démêlage des réseaux complexes de ressemblance et de différence, entre les textes-cibles et les textes-sources. Dans ce dessein, nous nous proposons d'identifier les formes sémantiques qui les sous-tendent.

### 3.1. Le niveau thématique :

*Orphée Dafric*, d'abord, actualise, sous un mode différentiel, l'histoire d'Orphée, dont nous avons évoqué précédemment le fil. Ce roman est bâti sur la base d'une double perspective, et correspond à deux moments essentiels. Le premier moment de lecture est de l'ordre virtuel. Ainsi, le texte s'ouvre sur une traversée de routine. Orphée et Nyango<sup>2</sup> (Eurydice) sont de retour chez eux et s'appêtent à rejoindre l'autre bout de la rive quand survient le pire :

« Le cœur d'Orphée bat follement, pris d'un sentiment de catastrophe [...] Et voici, le kayak saute en l'air comme projeté par une force surnaturelle [...] Et Nyango ? Où est Nyango ? Les jeunes gens plongent, appellent, cherchent, crient [...] Nyango a disparu. »<sup>3</sup>.

Cette disparition tragique va créer une disjonction spatiale entre les deux sujets puisqu'ils vont appartenir l'un au monde des vivants, l'autre, désormais, à l'univers des morts. Pour se mettre de nouveau en conjonction, seul Orphée détient le pouvoir-faire, sa compagne quant à elle n'ayant plus le don de vie. Seulement, une fois aux portes de l'enfer, Orphée aura besoin d'une médiation, seule possibilité de lui conférer la compétence de rejoindre le monde habité par sa défunte épouse. Il l'obtient finalement, par l'intermédiaire d'un destinateur transcendantal. En effet, Ngué, le dieu des morts, lui octroie un chariot, qui lui permet de rejoindre sans encombre les enfers. Le niveau isotopique mythologique, insinué par cette médiation, crée alors la modalité du faire du héros, et supprime la double opposition corrélée : humanité vs divinité ; vie vs mort. Dès lors, Orphée devient investi des pouvoirs surhumains. On attend donc avec impatience de savoir s'il va réussir dans sa quête jusqu'au

---

<sup>1</sup> FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Paris : Pulim, p.43.

<sup>2</sup> Le texte insinue implicitement qu'il s'agit d'Eurydice. Seulement, Liking semble donner fière allure à son héroïne en lui attribuant ce patronyme. Elle explique clairement dans son roman que Nyango veut dire Madame. Relevons au passage cet élément du texte, qui connote clairement une certaine recherche du ludisme littéraire : « [...] Et notre Orphée espéra au fond de son cœur que son nom signifiait : Monsieur ; sinon, il faudrait désormais appeler Nyango, Eurydice » p.9

<sup>3</sup> LIKING Werewere, 1985, *Orphée-Dafric*, Paris : L'Harmattan, p.14.



moment où l'on se rend compte qu'il ne s'agissait en fait que d'un long rêve, aux allures rituelles :

« Quand Orphée ouvrit les yeux, Nyango était tendrement penchée sur lui, guettant son réveil [...] Il sut qu'il n'avait pas seulement rêvé, Il venait réellement de vivre une initiation qui avait duré neuf ans. »<sup>1</sup>

Dès lors, on est obligé de reconsidérer le texte en tenant compte de ce changement de point de vue.

Parlant du deuxième moment de lecture, il nous met dans la perspective d'une scène d'initiation symbolique d'Orphée. Tout se passe de bout en bout dans le songe. En fait, il s'agit d'une mise en conjonction du héros avec le monde de la connaissance ésotérique, par l'intermédiaire de ses ascendants décédés. Bien évidemment, comme cela émane du monde magique, tout s'effectue dans le rêve, question de maintenir la distance entre deux espaces opposés : l'espace des humains et celui des morts. Le rêve devient donc l'élément fédérateur qui permet de conjoindre virtuellement ces deux univers. Relevons au passage cette occurrence qui met en présence Orphée et ses proches décédés :

« Voici mon grand-père et voilà mes frères jumeaux décédés depuis l'enfance. Là-bas, ce sont certainement mes ancêtres que je n'ai pas connus. Ils s'approchent de moi, ils passent à travers le mur et m'entourent [...] Leurs lèvres ne bougent pas mais je les entends ».<sup>2</sup>

Pour nous résumer, au niveau thématique, si le mythe d'Orphée originel est lié au topos du voyage, sa reconversion dans le roman de Liking thématise le rite initiatique, tel qu'il est pratiqué dans les sociétés traditionnelles africaines. Certes, dans l'un et l'autre cas, nous sommes dans le domaine de l'irréel, mais tandis que le mythe d'Orphée renvoie à une perspective dysphorique, la perte de l'être aimé étant source de tous les malheurs, l'œuvre de Liking a plutôt un corollaire euphorique et social, puisqu'au bout de son parcours initiatique, le héros se met en conjonction avec des objets magiques, qui ont pour fonction de lui conférer le statut d'initié.

Parlant maintenant d'*Allah n'est pas obligé*, il mêle dans le fil de l'action de nombreuses séquences directement liées à l'actualité événementielle. Spécifique dans sa construction, il multiplie de nombreuses corrélations factuelles avec le monde de la réalité, en dépit des indications paratextuelles qui le placent dans le sillage de l'imaginaire. Cela dit, dans les différents itinéraires du héros, presque toutes les références citées, qu'elles soient

---

<sup>1</sup> LIKING Werewere, 1985, *ouvr. cité*, p. 66.

<sup>2</sup> LIKING, p.62.

historiques ou locatives, sont vérifiables sur le terrain. Dès les pages liminaires, on peut se convaincre d'une certaine pratique spécifique. Citons, à titre d'illustration, les premières pages du texte, qui laissent deviner déjà cette prédisposition au réalisme littéraire, l'auteur laissant même son personnage s'exprimer dans une langue dont il détient seul les règles:

« Et d'abord [...] et un [...] M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre [...] Et de deux. Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux [...] J'ai quitté le banc parce que tout le monde dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand mère. C'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène quand une chose ne vaut plus rien. On dit que ça ne vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet de la grand mère ne fait pas de bruit et ne sent pas très mauvais. »<sup>1</sup>

De la Côte d'Ivoire, l'aventure guerrière de cet enfant-enfant le conduit à la fois au Libéria et en Sierra Leone, où il va devenir à son corps défendant une véritable machine à tuer. Fortement imprégné des réalités du continent africain, le jugement qu'il fait de certains dirigeants laisse perplexe sur son degré de maturité, et ce malgré son jeune âge, (une douzaine d'années) :

« Il y (a) au Libéria quatre bandits de grand chemin : Doé, Taylor, El Hadj Koroma, et d'autres fretins petits bandits [...] Comparé à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët Boigny le dictateur de la Côte d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien [...] »<sup>2</sup>

Par ailleurs, Birahima, tel un historien, est capable de donner avec précision certains détails précis sur des événements historiques ayant marqué l'histoire de L'Afrique. On sait par exemple de sa bouche que la guerre du Libéria a été déclenchée exactement le 24 décembre 1989, tandis que celle qui a rongé la Sierra Leone a commencé le 23 mars 1991. Il serait inutile de nous attarder sur tous les autres renvois historiques qui jonchent le roman de Kourouma. Du reste, Ces indications ont, dans une large mesure, une grande portée mathésique<sup>3</sup>, telle qu'on peut le voir dans l'exemple suivant :

« Les Malinké, c'est ma race à moi. C'est la sorte des nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal[...] »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> KOUROUMA Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Editions du Seuil, p.9.

<sup>2</sup> KOUROUMA 2000, *Allah n'est pas obligé*, ouvr. cité, p. 53.

<sup>3</sup> Nous tenons cette expression de Roland Barthes ; il utilise normalement mathésis, pour désigner l'ensemble des stratégies qui permettent de nommer des objets et des événements du monde, tels qu'ils se présentent dans la réalité.

<sup>4</sup> KOUROUMA, p. 10.

Cependant, limiter la lecture de ce roman à une simple chronique guerrière empêcherait à coup sûr de voir comment Kourouma transforme d'un point de vue esthétique cette actualité brûlante. Il s'agit pour nous de montrer que tout roman, quel qu'il soit, est toujours conçu selon un point de vue particulier, et que l'affect a toujours une place de choix, même dans un roman dit réaliste.

Lorsqu'on ouvre la première page du roman, on est frappé d'emblée par le jeune âge du combattant. Le plus important à noter, surtout, c'est le fait que ce soit lui-même qui raconte sa propre histoire; en un mot, qui écrit l'Histoire. Dans les récits traditionnels, nous avons été longtemps habitués aux types narratifs qui faisaient des enfants des victimes passives et silencieuses. Or, nous sommes là en présence d'un acteur juvénile, mais qui ne recule devant aucun obstacle pour en découdre avec les forces du mal. Il y a donc dans ce roman un renversement dialectique de l'échelle des valeurs, en ce sens que la manipulation du savoir devient singulièrement l'initiative d'un simple mineur. Pour tout dire, nous sommes en présence d'un cas atypique car si dans la réalité des faits, l'histoire s'écrit naturellement par la génération sénile, dans l'œuvre de Kourouma, la gent juvénile prend cette lourde responsabilité, fût-ce au risque de reconsidérer *Allah n'est pas obligé* comme un tissu des faits invraisemblables.

### **3.2. Le niveau narratif et logique :**

Dans le mythe d'Orphée, les acteurs évoluent dans une sphère où domine la divinité. Aussi devons-nous relever que tout mythe se construit narrativement comme une séquence historique, ce qui laisse présupposer la possibilité d'une mise en place d'un schéma narratif bien cohérent, ayant un début, des suites transformationnelles et une fin. La lecture du texte de Liking n'obéit pas à cette règle puisqu'on passe de l'univers de la divinité au monde de l'humanité. Ce changement isotopique fait par exemple d'Orphée un brillant étudiant en Philosophie ayant obtenu un baccalauréat et une bourse pour aller poursuivre ses études aux Amériques. De plus, si le parcours d'Orphée, le héros mythologique, se résume en une descente, celui de son homonyme africain s'avère être finalement une ascension dans le monde du savoir transcendantal. Bien que rendue sur un ton parodique, la séquence ci-après justifie nos propos :

« Deux routes que je n'avais pas remarquées en arrivant s'ouvrent devant moi et pénètrent dans la source mystérieuse. L'une à ma droite et l'autre à ma gauche. Elles sont parfaitement

identiques. Laquelle prendre ? Si encore l'une avait été tortueuse et l'autre large [...] La droite  
La droite du père [...] »<sup>1</sup>

Quant à *Allah n'est pas obligé*, s'il est vrai que la réalité du terrain montre effectivement des enfants enrôlés de force dans les pays de L'Afrique de l'Ouest, il est difficilement acceptable d'imaginer un mineur entrain de jouer à la fois le rôle de soldat, de reporter de guerre et de juge de l'histoire. C'est ce point essentiel qui renforce l'idée d'une fictionnalisation manifeste du roman de Kourouma. Par ailleurs, de nombreuses pauses narratives qui émaillent le texte brouillent en tout point de vue le rythme du récit et remettent en question sa valeur générique, comme on peut le noter dans l'exemple qui suit :

« Voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui. J'en ai marre, je m'arrête aujourd'hui. »<sup>2</sup>

### 3.3. Le niveau énonciatif :

On définit le mythe simplement comme un récit relatant les hauts faits imaginaires ou mentionnant des personnages ayant plus ou moins une réalité historique. C'est dire qu'un mythe, parce qu'il de l'ordre historique, doit être rendu, au niveau énonciatif, par l'utilisation du passé simple ou de l'imparfait de l'indicatif, considérés à juste titre comme les temps par excellence du récit. *Orphée Dafric* fonde pourtant sa réalité énonciative sur le registre du discours. Mieux encore, on note dans le roman de nombreux décalages énonciatifs, qui situent les faits dans l'instant même de leur naissance. Nous ne manquons pas de relever cette séquence où en enfer, Orphée traduit son désarroi, causé par la perte de sa bien aimée :

« Silence [...] Même pas l'écho de mon appel. Je suis seul, désespérément seul. Dans le noir. Mes pieds ne peuvent plus me soutenir. Je tombe. Je vais tomber [...] Non ! »<sup>3</sup>

Quelquefois, le discours utilise la technique de la double référentiation, par une sorte de déixis énonciative :

« Je suis conscient de moi, **ici**, et je vois Nyango bien devant **moi**, et je suis conscient de nos corps, **là-bas** sur le lit. »<sup>4</sup>

Dans une même prédisposition, *Allah n'est pas obligé* est plus un texte dialogal qu'un récit. Il se caractérise particulièrement par l'usage de la double énonciation où l'énonciateur est à la fois émetteur et censeur de ses propres actes illocutoires. De plus, le ton général de l'œuvre repose sur deux registres : un registre satyrique et un registre burlesque. Dans les

---

<sup>1</sup> LIKING, p.28.

<sup>2</sup> KOUROUMA, p.51.

<sup>3</sup> LIKING, p.40.

<sup>4</sup> LIKING, p.53.

deux cas d'espèce, différentes formes parodiques assiègent le texte, par la complicité du jeu du langage:

« Me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec en **plume** ma façon incorrecte et insolente de parler [...] Ce n'est pas en **plume** qu'il faut dire, mais en **prime**. »<sup>1</sup>

Kourouma ne se limite donc pas à une pâle reproduction du réel. L'évocation d'une scène où l'ex-président du Libéria, Samuel Doe, troque la tenue militaire contre un trois-pièces, question de légitimer son pouvoir, relève pour ainsi dire d'une situation cocasse:

« (II) [...] se débarrassa de son revolver, de sa tenue de parachutiste, du béret rouge, de la chemise avec des galons [...] Il se déshabilla jusqu'au caleçon. Puis il claqua des doigts et l'on vit arriver son ordonnance. Il lui apportait un complet trois pièces, une chemise, une cravate, des chaussettes, des souliers et un chapeau mou. »<sup>2</sup>

Parvenu au terme de cette deuxième étape qui avait pour but, non seulement de confronter les textes à leurs sources référentielles, mais d'en dégager leur spécificité, le repérage des isotopies a permis de comparer les outils textuels réécrits. À présent, nous voudrions bien émettre l'idée d'une prise en compte du point de vue référentiel, dans l'analyse sémiotique.

#### **4. Le point de vue référentiel :**

Il nous semble opportun, en dépit des réticences sur la commodité d'une telle démarche, de poser que la place du référent est essentielle en sémiotique. Surtout lorsqu'on parle de littérature africaine où la dimension idéologique des textes est prégnante. Si l'on se limite à une simple explication « impressionniste » de leur contenu, on risque à terme de sombrer dans une « sorte de dérive sensualiste ». Le roman africain se veut cathartique, parce qu'il exprime surtout les misères et les préoccupations de la classe, nombreuse, des opprimés. L'expression lyrique a encore du mal à dominer son contenu, et demeure même aux yeux de certains critiques africanistes comme une contre-littérature. On a ainsi vu que l'objet visé par Orphée n'était pas finalement l'être aimé, mais le savoir et la connaissance capables de sortir son peuple de l'inertie. Nous n'avons pas eu malheureusement l'occasion d'entrer dans les détails de notre analyse. Si l'interprète se limite donc à une simple formulation savante de la signification de ces romans, il aurait du mal à se priver du luxe d'une application béate des modèles agréés, qui ne tiennent pas toujours compte des spécificités culturelles. La question

---

<sup>1</sup> KOUROUMA, p. 12.

<sup>2</sup> KOUROUMA, pp. 106-107.

du référent se résume ainsi au problème de pratiques culturelles dont la sémiotique doit tenir compte, pour ne pas toujours défendre l'idée d'un universalisme qui cache pourtant mal des schémas réducteurs.

Malgré tout, une sémiotique basée sur la transparence du référent, entendu comme manifestation socioculturelle et historique de l'existence textuelle, n'est pas à notre sens dénuée d'intérêt. Ce serait sans doute l'une des pistes intéressantes pour une sémiotique des cultures, seule capable d'actualiser cette question que certains théoriciens considèrent comme relevant au pire de la métaphysique et au mieux de la sociologie ou de la psychologie.

## **BIBLIOGRAPHIE :**

### **Corpus :**

KOUROUMA Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil.

LIKING Were Were, 1985, *Orphée Dafric*, Paris: l'Harmattan.

### **Autres ouvrages :**

COURTÉS Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette.

COURTÉS Joseph, 1993, *Sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette.

COURTÉS Joseph, 2003, *La Sémiotique du langage*, Paris : Nathan.

DUFAYS Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga.

ECO Umberto, 1985, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset et Fasquelle.

ECO Umberto, 1992, *Les Limites de l'interprétation*, Paris : Grasset.

FONTANILLE Jacques, 1998, *Sémiotique du discours*, Paris : Pulim.

GENINASCA Jacques, 1997, *La Parole littéraire*, Paris : PUF.

GENETTE Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. Points.

JAUSS Hans-Robert, 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris : Gallimard.

RASTIER François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris : P.U.F.

RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris : Hachette.

RASTIER François, 2003, «Parcours de production et d'interprétation- Pour une connaissance unifiée dans la sémiotique de l'action », *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*, sous la direction de OUATTARA, Aboubakar et al., Paris : Ophrys.

RIFFATERRE M., 1982, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, sous la direction de BARTHES Roland et al., Paris : Seuil. coll. Points. pp. 91-118.



## **VI. L'INTERPRÉTATION ET SES AVATARS ICONIQUES**

## **L'acte interprétatif dans l'espace social :**

### **Le ballet des reconfigurations**

**Jean-Pierre Esquenazi**

Que se passe-t-il lorsqu'on se demande, non pas quelle est la signification d'une œuvre, ou comment faut-il l'interpréter, mais : que font les acteurs sociaux avec cette œuvre ? Comment lui trouvent-ils du sens ? Comment organisent-ils leur activité interprétative ? Pour répondre à cette question, je voudrais rendre compte d'un cas qui me semble pouvoir jouer le rôle d'un idéal-type : il est en effet parfaitement représentatif des aventures interprétatives dont une œuvre est l'occasion. L'œuvre dont je veux ici relater une partie du parcours dans l'espace social est *Vertigo*, film tourné en 1957 par Alfred Hitchcock, qui sortira au début de l'année 1958. Ce film a une histoire critique particulièrement riche et démonstrative ; il est devenu presque aussi célèbre parmi les critiques cinéphiles que le roi de France chauve dont raffolent les logiciens, avec l'immense avantage sur ce dernier que l'on peut s'y confronter. La publicité critique dont a bénéficié *Vertigo* en fait un miroir grossissant de pérégrinations moins voyantes qui constituent l'ordinaire de films ou d'œuvres diverses rencontrant des publics différents. J'ai étudié les raisons qui font de ce film une exception, un hapax qui cristallise la crise du cinéma hollywoodien de cette époque, dans un ouvrage paru il y a trois ans <sup>1</sup>. Mais c'est dans le bain de l'interprétation que je voudrais plonger ce film, en évoquant, parmi toutes les descriptions suscitées par *Vertigo*, quatre lieux, quatre contextes, qui ont vu naître quatre interprétations de ce film, radicalement différentes, d'une certaine façon contradictoires, dont chacune, il faut y insister, peut apparaître juste selon les critères qu'elle-même invoque.

#### **Quatre interprétations de *Vertigo***

1) Le film sort en France au début de l'année 1959. Le petit monde du cinéma est fort agité : la Nouvelle Vague vient de surgir sur les écrans après avoir bousculé l'espace critique. François Truffaut et ses amis ont beaucoup critiqué le cinéma français tout en portant aux nues certains « directors » américains, dont Hitchcock, considérés par le reste de la critique comme de bons ouvriers du cinéma spécialisés dans la production de divertissements « grand

---

<sup>1</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, 2002, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, Paris : Éditions du CNRS, 240 p.



public ». La plupart des spécialistes considère encore le cinéaste comme un artisan maître suspense, mais pas comme un véritable auteur. Alors que Eric Rohmer porte aux nues dans *Les Cahiers du cinéma*, *Vertigo*, considéré comme un grand film métaphysique, le reste de la critique juge le film à l'aune habituelle à laquelle sont mesurés les films hitchcockiens, celle du mystère. Ainsi l'on parle du film comme « le résultat d'une intrigue sordide<sup>1</sup> » ou comme procurant « deux heures passionnées dans les méandres d'une histoire mystérieuse<sup>2</sup> », que l'on qualifie son réalisateur de « producteur de chair de poule<sup>3</sup> ». Logiquement, la qualité du film est mesurée à l'aune de la construction du mystère proposée par le film : l'on pourra prétendre qu'il est de ce point de vue « le moins bien construit des films de Hitchcock<sup>4</sup> », ou au contraire que « l'intrigue est serrée et dense, tout en demeurant fort claire<sup>5</sup> ». [Le choix de l'unité à laquelle est estimée le film produit « naturellement » un motif de débat : le choix hitchcockien qui consiste à expliquer au spectateur la raison du mystère est souvent discuté, blâmé par Claude Mauriac dans *Le Figaro*, loué par Jean de Baroncelli dans *Le Monde*.] Les interprétations du film sont inévitablement narratives. L'une des plus détaillées est proposée par le plus connu des critiques français de l'époque, Georges Sadoul, dont le texte critique compose une description distanciée du récit du film, qui ironise sur la psychanalyse hitchcockienne et fait des personnages principaux un « acrophobe » et une « paranoïaque ».

Voici un résumé du récit de *Vertigo* tel que le propose le critique :

Un inspecteur de police ayant joué à l'acrobate devient acrophobe et doit démissionner de la police. Par gentillesse, il accepte cependant la mission de surveiller l'épouse d'un ancien camarade en train de perdre la raison. En allant de fleuriste en musée et en cimetière, la dame a vite convaincu l'acrophobe qu'elle se croyait la réincarnation de son arrière grand-mère. Elle l'entraîne alors dans une mission franciscaine où ils s'avouèrent leur amour dans une écurie-musée. Mais quand la paranoïaque monte dans le clocher le vertige saisit l'acrophobe. Et il voit, dans un grand cri, la blonde se jeter dans le vide. Le flic devient à son tour paranoïaque et reconnaît la blonde suicidée à chaque coin de rue. Il finit par la retrouver bien vivante, mais brune. Cette femme l'aimant, il en profite pour l'envoyer chez le tailleur et le coiffeur. Grâce aux miracles de l'oxygénation elle redevient pareille à la paranoïaque disparue. Et l'acrophobe subitement guéri la conduit en haut du clocher franciscain pour écouter une bouleversante confession.

<sup>1</sup> MAGNAN H., 11/2/1959, « Sueurs froides », *Combat*.

<sup>2</sup> Anonyme, 4/2/1959, « Sueurs froides », *Le Canard enchaîné*.

<sup>3</sup> JEANDER, 6/2/1959, « Le film de l'agence Hitch-cook », *Libération*.

<sup>4</sup> D.V., 5/2/1959, « Sueurs froides », *L'Express*.

<sup>5</sup> FUZELLIER Etienne, 26/2/1959, « Sueurs froides », *Education Nationale*.

2) Progressivement, l'influence de la « politique des auteurs », popularisée par les *Cahiers du cinéma*, se fait plus sensible dans la critique française ; l'idée qu'Hitchcock est l'un des plus importants des artistes de cinéma se banalise. La seconde moitié des années soixante voit se multiplier les ouvrages sur l'œuvre du maître, et une forme particulière de glose interprétative succède à l'exégèse rohmérienne. Noël Simsolo, Barthélémy Amengual, Jean Douchet<sup>1</sup>, tous de grands hérauts de la cinéphilie française, commentent longuement *Vertigo*. Leurs textes obéissent à une toute autre logique que ceux des premiers critiques français : fondés sur l'idée que tout film d'auteur, et donc tout film de Hitchcock, est la traduction des obsessions personnelles du maître que revivrait au sein du film son personnage principal, Scottie interprété par James Stewart. L'interprétant auteuriste du film qui guide ces textes critiques implique une recherche « élevée » de la signification de l'œuvre. [Celle-ci doit être interprétée à partir d'une thématique ou d'une « Idée » familière au domaine de l'art, idée dont le personnage principal du film, sorte de double du metteur en scène au sein du film, éprouve la puissance. C'est dans la mesure où ils parviennent à décrire le film selon la logique de cette Idée que ces critiques accordent au film une haute valeur.] Ce modèle de la critique cinéphilique atteint son apogée avec le livre consacré par Jean Douchet à Hitchcock qui commence justement son ouvrage par *Vertigo*. Scottie y apparaît comme un nouveau Prométhée, défiant la divinité et finalement vaincu, mais qui se venge en exterminant la créature que Dieu lui a envoyé pour le tromper. En voici un résumé :

C'est l'histoire de Scottie qui doit abandonner son métier de détective par la faute d'un vertige existentiel préjudiciable. On excite son orgueil en lui proposant de résoudre le grand mystère du néant, incarné par Madeleine, qui incarne la part de son âme imprégnée d'Ombre. Le voici maintenant, spectateur impuissant, attaché à observer l'errance de la jeune femme. Il identifie enfin l'ennemi et comprend le défi qu'on lui oppose: celui de vaincre une morte dont le regard pèse sur son double mystérieux, Madeleine. Pour arracher celle-ci au néant de la noyade, Scottie plonge à son tour pour prouver qu'il est redevenu un vrai détective. En sauvant son aimée, il croit s'être substitué à Lucifer et accomplir un destin divin. Il ignore que son bonheur est menacé par l'absolue soumission de Madeleine au mal. Dès lors la tragédie est en marche. Le vertige le saisit à nouveau quand elle escalade le clocher : il voit passer de l'autre côté de la fenêtre le corps de Madeleine. Désormais coupé de l'aide divine, Scottie est devenu Lucifer, l'ange des ténèbres. Il veut être maintenant le seul, le vrai Créateur. A la recherche d'un sujet d'expérience, il rencontre une fille du peuple et veut la métamorphoser en ce qu'elle n'est plus: Madeleine, et opérer le grand œuvre alchimiste. Lorsqu'il croit avoir réussi, Dieu lui révèle sa puissance, l'illusion qui l'a abusé. Il dérobe sa créature à l'amour de Scottie et laisse ce dernier définitivement seul.

<sup>1</sup> DOUCHET Jean, 1967, *Hitchcock*, Paris : Editions de l'Herne/Cinéma, 176p. ; SIMSOLO Noël, 1969, *Hitchcock*, Paris : Seghers, 188p. ; AMENGUAL Barthélemy, 1971, « À propos de *Vertigo* ou Hitchcock contre Tristan », *Revue Études cinématographiques*, n°84-87, Paris : Minard/Lettres Modernes, p. 84-87.

3) Au milieu des années soixante-dix, les études féministes trouvent droit de cité en Angleterre et aux Etats-Unis. Le domaine du cinéma, particulièrement hollywoodien, est l'un des objets préférés des « Genders Studies ». L'un des textes qui ont guidé la verve théorique de ces chercheuses est « Visual Pleasure and Narrative Cinema » rédigé par Laura Mulvey en 1975<sup>1</sup>. L'auteure, inspirée par la psychanalyse, veut montrer que le cinéma américain dans son ensemble est déterminé par une forte division sexuelle des rôles. L'héroïne n'est là que pour provoquer ou pour séduire le personnage masculin dont le regard se confond avec celui du spectateur : ce dernier est donc convoqué en tant que mâle et il faut à une spectatrice oublier son sexe pour apprécier un film hollywoodien. L'un des principaux exemples choisis par Mulvey pour argumenter son propos est *Vertigo*, dont elle fait le symbole du machisme cinématographique. [Le film n'est évidemment plus regardé comme un film à mystère ni comme un film d'auteur mais comme un film « hollywoodien », au sens où ce premier féminisme comprend le terme.] Le personnage de James Stewart n'est plus alors la mesure du suspense, ni le support d'une Idée artistique, mais le conducteur (comme on dit que l'eau conduit l'électricité) d'une opération de réduction du féminin au statut d'objet, opération emblématique du désir masculin. Le film est raconté selon la logique d'une pulsion scopique insatiable, qui achève de se libérer de toutes les conventions sociales pour accomplir son sadisme fondamental. Il est notable que cette version féministe du film a un point commun décisif avec les versions du film proposées par Sadoul ou Douchet : toutes trois font de la figure de Scottie le seul personnage du film, le seul véhicule du récit, celui dont le point de vue organise littéralement la narration. Voici un abrégé de l'analyse de Mulvey :

C'est l'histoire d'un piège destiné aux hommes, que leur peur et leur colère vis-à-vis des femmes affaiblissent. L'appât est Madeleine, littéralement offerte à la fascination complaisante du regard masculin. Scottie, sa proie, s'adonne rapidement au voyeurisme qu'on exige de lui. Il peut satisfaire à loisir la pulsion scopique qui structure le désir de l'homme occidental. En échange de son assiduité, Scottie obtient bientôt le droit de déshabiller la belle et de la mettre dans son lit. Pour posséder Madeleine tout à fait, il faut à Scottie dérober le savoir dont elle est dépositaire. Mais incapable de se trouver face à la vérité du sexe féminin, il redevient l'homme faible qui perd l'objet trop parfait de son désir voyeuriste. Un peu plus tard, miraculeusement, s'offre à lui Judy, un sosie grossier de Madeleine. Trop heureux de cette rencontre avec son obsession, Scottie oblige sadiquement Judy à se laisser modeler, à devenir une « vraie » Madeleine. Au moment où son fantasme se réalise, Scottie comprend que Judy n'était qu'un leurre : un autre que lui a fait d'elle Madeleine, un rôle destiné à le tromper. Alors, il lui inflige le châtement que les femmes séductrices méritent.

---

<sup>1</sup> MULVEY Laura, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, n° 3, pp. 6-18. Traduction : 1993, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Cinem'action*, 67, p. 17-23.

4°) Ce constat va orienter une autre version du film qu'une autre féministe forge quelques années après celle de Mulvey. En 1988 paraît le livre de Tania Modleski intitulé *The Women who knew too much*<sup>1</sup>. Son travail participe de ce second féminisme, prêt à affronter un paradoxe fondamental du goût féminin : les femmes apprécient certaines œuvres pourtant ouvertement construites autour de personnages masculins dominateurs. Modleski montre, comme l'avait fait quelques années auparavant Janice Radway à propos de la littérature « Harlequin »<sup>2</sup>, que le cinéma hollywoodien, particulièrement hitchcockien, en montrant la domination des hommes, est souvent capable de montrer la souffrance des femmes. [Modleski nous apprend que l'on peut aisément suivre certains récits hitchcockiens à partir du point de vue des personnages féminins qui y apparaissent. Ses analyses de *Rebecca* (1940) ou de *Notorious* (1946) sont inoubliables, qui obligent les spectateurs masculins à découvrir ce qu'ils ne voyaient pas, au sens propre de l'expression, auparavant.] Elle décrit ainsi les affres par lesquelles doit passer Judy, le personnage féminin de *Vertigo*, sans cesse contrainte à devenir une autre pour plaire aux hommes du film, leur offrir le « pouvoir et la liberté », selon leur propre expression. L'attention prêtée par Modleski aux personnages féminins se révèle être un très bon instrument pour mesurer la filmographie hitchcockienne : l'auteure est particulièrement sensible à certains plans de Kim Nowak, interprète de Judy, qui inscrivent une courte pause dans le récit et marquent la désolation intérieure du personnage, si l'on veut bien oublier un moment de la regarder avec les yeux de l'homme Scottie. Le récit de Modleski change notablement les points de vue précédents :

C'est l'histoire d'une femme, Judy, qui doit piéger Scottie, un ancien détective sujet au vertige. Judy accepte de jouer le rôle de Madeleine, une femme qui serait obsédée par le fantôme d'une morte... Elle parvient à susciter l'intérêt et même l'amour de Scottie. Quand à son tour elle ressent de l'inclination pour lui, elle comprend qu'elle est prisonnière du jeu qu'on lui fait jouer. Malgré ses sentiments pour lui, elle est prisonnière de la volonté de pouvoir masculine, et doit pousser Scottie à agir selon les plans prévus... et se rendre complice d'un meurtre, dont est victime la véritable Madeleine. Elle doit alors retrouver « Judy » et sa vie ordinaire. Quand Scottie la retrouve par hasard, elle veut d'abord fuir, mais décide de tenter sa chance auprès de lui. Mais elle comprend bientôt que ce n'est pas elle que Scottie désire, mais « Madeleine », qui n'existe plus : une femme ne vaut que ce que valent les fantasmes masculins. Elle accepte alors de s'oublier, et de redevenir « Madeleine » pour lui. Inévitablement, Scottie découvre qu'il n'a pas été le premier à transformer Judy en Madeleine. Judy comprendra trop tard de quoi est fait l'amour de Scottie. En acceptant d'être Madeleine une fois de trop, elle subira finalement son sort.

<sup>1</sup> MODESKI Tania, 1988, *The Women who knew too much*, Londres: Methuen, 149p. Traduction de BURCH Noël, 2002, *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris: L'Harmattan, 185p.

<sup>2</sup> RADWAY Janice, 1984, *Reading the Romance*, Londres: The University Of North Carolina Press, 274 p.

## Un exemple et sa morale

Quelles conclusions peut-on tirer de notre exemple ? Que peut-on en induire sur la pratique de l'interprétation ? D'abord un constat, toujours renouvelé, pourtant aussi stupéfiant : confronté à un même objet perceptif, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas, nous ne retenons pas de cet objet la même chose. Quand cet objet est aussi complexe qu'un film, quand il laisse la part aussi belle à l'imagination qu'un roman, nos « visions » peuvent être infiniment différentes. Si l'on parle de la chose *Vertigo*, des images et des sons qui défilent sur l'écran, l'on peut prétendre que Jean Douchet et Tania Modleski, Georges Sadoul et Laura Mulvey ont vu le même film; mais cette affirmation n'a aucune conséquence sur une quelconque théorie de l'interprétation parce qu'elle ne tient pas compte de l'objet effectivement vu. Car dès que l'on parle de l'objet *Vertigo* proposé à l'interprétation, du film qui déroule son récit devant nous, nous devons reconnaître qu'il n'est pas identique d'un spectateur à l'autre : en ce sens, qui est celui qui intéresse la théorie de l'interprétation, nos critiques ne voient pas le même film.

La conclusion est évidente : il n'y a pas, il n'y a jamais de perception, il n'y a pas non plus d'interprétation, il n'y a que des perceptions-interprétations, qui dépendent, tout autant que de l'objet prétexte à cette interprétation, des milieux sociaux où ces perceptions-interprétations se déroulent. Aussi une théorie de l'interprétation qui éluderait l'étude des conditions sociales de l'interprétation se mettrait gravement en danger. On ne peut ignorer par exemple le contexte où Laura Mulvey écrit pour comprendre le retournement critique dont elle est l'origine. [En résumé, il faut conseiller à tout « chercheur en interprétation » de relire les pages magnifiques des *Investigations philosophiques* où Wittgenstein démontre que tout sujet « voyant » est un sujet « voyant comme ou selon un certain modèle », sujet qui s'ignore comme tel, puisqu'il croit voir ce que n'importe quel sujet verrait<sup>1</sup>].

Ce point acquis ne simplifie pas, semble-t-il, la question interprétative. Il signifie que nous ne pouvons pas, pour la résoudre, partir des propriétés des objets puisque nous ignorons quelles sont les propriétés effectivement perçues-interprétées par les acteurs sociaux interprètes. Pour trouver une solution, demandons-nous comment ont procédé nos exégètes de *Vertigo*.

Il semble que dans un premier temps, chacun s'est fait une certaine idée du film : pour Sadoul, *Vertigo* est un film à mystère, pour Douchet un film de Hitchcock, pour Mulvey un film hollywoodien et donc viril, pour Modleski enfin un film féministe malgré lui. J'appelle

---

<sup>1</sup> WITTGENSTEIN Ludwig, 1961, *Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, p. 325-361.

provisoirement « interprétants » ces perspectives qui ont guidé chacun des discours tenus sur *Vertigo*, provisoirement car nous verrons que ce terme se révélera finalement imparfait. Notons que chacun de ces points de vue préexiste souvent à la vision du film. Il dépend des modèles d'interprétation qui ont cours dans les milieux où ces critiques exercent leur talent. Quand Jean Douchet écrit son livre sur Hitchcock, ceux que l'on appelle les « cinéphiles » ont accepté que des noms de personne puissent servir d'interprétant à la vision d'un film. Dans l'espace cinéphile, il existe des films de Roberto Rossellini, des films de Jean-Luc Godard et des films d'Alfred Hitchcock. Ces noms d'auteur ne sont pas seulement des catégories classificatrices : ils emportent aussi avec eux un modèle de l'évaluation du film. [Les autres films de Hitchcock ou plus exactement le discours cinéphile consacré aux films d'Hitchcock a forgé petit à petit ce modèle dont les cinéphiles ont connaissance.] Par exemple, Jean Douchet commence son analyse en affirmant : « Le premier plan, *comme il est de règle chez Hitchcock*, traduit synthétiquement l'Idée occulte dont l'œuvre est issue<sup>1</sup> ». Cette règle hitchcockienne dont il est fait mention n'a d'existence que pour ceux qui ont connaissance des spéculations cinéphiles autour d'Hitchcock. [L'on pourrait en dire autant de l'interprétant « film à mystère » dans le cas de la description du film proposée par Georges Sadoul, à la différence que le critique, s'il l'emploie comme un cadre pour composer son texte, veut en même temps marquer sa distance personnelle, son absence d'engagement dirait Goffman<sup>2</sup>, vis-à-vis du genre que l'expression « film à mystère » définit. De telle sorte que l'usage de l'interprétant est une façon pour Sadoul de dire la médiocrité ou la petitesse du film : *Vertigo* est ici mesuré à partir d'une unité péjorative].

Donc, l'interprétant n'est pas seulement une catégorie qui a cours dans un milieu donné et a pour but de répertorier des objets culturels soumis à l'interprétation et à l'évaluation de publics. Il induit également un ou plusieurs modèles qui permettent de jauger ces objets et d'en produire des descriptions. Par exemple Laura Mulvey écrit : « La prise de vue subjective domine [...] Le récit s'élabore autour de ce que Scottie voit ou ne voit pas... [Son] voyeurisme est flagrant : il tombe amoureux d'une femme qu'il suit et épie sans jamais lui parler<sup>3</sup> ». Selon Mulvey, le cinéma hollywoodien est organisé autour d'un voyeurisme masculin fondamental traduit dans la mise scène par la technique de la prise de vue subjective, qu'elle retrouve aisément tout le début du film où Scottie parcourt San Francisco à la suite de Madeleine.

---

<sup>1</sup> DOUCHET Jean, *Hitchcock, ouvr. cité*, p. 19. C'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> GOFFMAN Erving, 1991, *Les Cadres de l'expérience*, Paris : Editions de Minuit, 573 p.

<sup>3</sup> MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *ouvr. cité*, p. 22.

La description de Tania Modleski retient surtout du début du film, non pas la distance que le voyeurisme installe entre Scottie et Madeleine, mais l'insistance du film à établir une proximité ou une symétrie entre les personnages : « Tandis qu'il la suit en voiture, elle emprunte un itinéraire particulièrement compliqué [...] Finalement ils se retrouvent devant la maison de Scottie où elle laisse un message. La quête de l'autre mystérieux à laquelle Scottie se voue le ramène inévitablement chez lui<sup>1</sup> ». Elle souligne également le changement dans la logique subjective du film de la seconde partie, qui produit un « clivage douloureux de l'identification entre Judy et Scottie<sup>2</sup> ». Modleski s'attache à faire surgir la figure féminine comme un vrai personnage, pas si éloigné que cela du personnage masculin, et auquel la mise en scène confère des pouvoirs importants. Son interprétant féministe l'oriente vers d'autres images que celles retenues par Mulvey, et à partir desquelles elle raconte une toute autre histoire.

### **Un modèle de l'étude de l'interprétation**

Je voudrais maintenant proposer un modèle pour l'étude de l'interprétation. On l'aura compris, ce modèle vise à rendre compte de pratiques sociales particulières, celles qui consistent à attribuer du sens à un artefact culturel dans une situation spécifique. Il ne s'agit pas (pas du tout) d'un modèle pour chercheurs qui doivent interpréter « justement » des textes (littéraires, filmiques, picturaux, etc.) ; [de mon point de vue, le chercheur est dans ce cas un interprète comme un autre, dont l'activité relève du modèle général dont je vais parler]. Pour le présenter, je vais traiter mon exemple comme un idéal-type, c'est-à-dire un exemple dont les catégories peuvent être généralisées de façon inductive pour traiter un ensemble d'activités semblables. Mon vocabulaire sera souvent inspiré par celui proposé par l'historien Michael Baxandall dans son « introduction » aux *Formes de l'intention*<sup>3</sup>.

Que signifie la compréhension par Georges Sadoul de *Vertigo* comme d'un « film à mystère » ? Le fait que le critique pense que le film est le résultat d'un projet des concepteurs, celui de fabriquer cette sorte de film. De même, Laura Mulvey estime que *Vertigo* est le résultat d'un dessein idéologique global, peut-être inconscient, mais présent dans chaque production, qui consiste à forger des « films hollywoodiens mâles ». Dans les deux cas, les

---

<sup>1</sup> MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe*, *ouvr. cité*, p. 141.

<sup>2</sup> MODLESKI, *ouvr. cité*, p. 150.

<sup>3</sup> BAXANDALL Michael, 1991, *Formes de l'intention*, Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon, 238p., p. 21-36.

critiques attribuent une intention aux producteurs de l'objet, celui d'élaborer un certain type d'objets.

Michael Baxandall postule que toute œuvre de l'art est le résultat d'une directive à laquelle les producteurs de cette œuvre ont souscrit : peindre un portrait, faire un film policier, écrire un roman de science-fiction seraient de telles directives<sup>1</sup>. Je dirai, en élargissant le champ d'application du concept, que tout public commence par attribuer à ceux dont il estime qu'ils sont responsables de la production de l'objet une *directive*, qui aurait été leur guide dans le temps de la fabrication. Ce que nous avons appelé jusqu'ici « interprétant » s'avère, dans la description proposée par Baxandall, la conception d'une intention, d'une directive, qu'auraient suivie les producteurs de l'œuvre. Le recours à une idée générale commune pour appréhender apparaît donc comme la reconnaissance que l'objet est né d'un projet humain et qu'il doit en cela être distingué d'un arbre ou d'un virus. La notion de directive semble donc plus adaptée aux enjeux théoriques d'une théorie de l'interprétation.

Il n'est pas du tout nécessaire que l'attribution par le public de la directive soit juste ou vraie. Par contre, pour qu'il y ait interprétation, il faut qu'il y ait attribution d'une directive. Les spectateurs déroutés par l'art moderne demandent inlassablement : « Mais qu'est-ce qu'il a voulu faire ? ». Leur incapacité à attribuer à l'auteur un projet, une directive, les rend incapable de saisir les tableaux.

Il est intéressant de noter que chaque attribution de directive produit en même temps une certaine conception du producteur de l'objet. Par exemple Jean Douchet en pensant *Vertigo* comme un « film de Hitchcock » raisonne comme si le film était entièrement personnel, d'un bout à l'autre l'œuvre d'une personne unique et irremplaçable. Georges Sadoul, concevant le film comme un film à mystère, en fait l'aboutissement d'une certaine maîtrise narrative et technique dont le personnel hollywoodien serait le dépositaire. [Laura Mulvey imagine un producteur institutionnel agissant de façon aussi massive que méthodique pour faire du voyeurisme mâle l'aliment de chaque film, particulièrement de *Vertigo*.]

Je distingue donc une première étape de l'enquête sur l'interprétation, qui consiste à identifier quelle directive est attribuée par l'interprète aux fabricants de l'objet et ensuite quelle image de ces fabricants cet interprète conçoit.

2) Les directives, comme les enfants, ne naissent pas dans les choux. Si un producteur peut les invoquer, un interprète les attribuer, c'est qu'elles sont disponibles : elles font

---

<sup>1</sup> BAXANDALL, *Formes de l'intention*, ouvr. cité, pp. 81-86.



référence à des projets dont il est admis, dans une situation spécifique, qu'ils peuvent être effectivement réalisés selon des procédures dont on peut méconnaître le détail mais dont on connaît l'existence. Par exemple, faire un policier ou faire un film avec Marilyn Monroe sont des directives concevables dans le monde cinématographique des années cinquante ; écrire un feuilleton policier, écrire un roman symboliste constitue deux directives que Maurice Leblanc a pratiquées avec plus ou moins de bonheur. Bien entendu des directives ayant cours en même temps ne sont pas équivalentes : Maurice Leblanc a attendu que l'on distingue la haute valeur symbolique de ses romans symbolistes, alors qu'il n'attendait aucune reconnaissance littéraire des aventures d'Arsène Lupin. La raison se trouve dans le degré de légitimité des directives en question : écrire un roman symboliste était pour le public littéraire une noble tâche tandis qu'écrire un feuilleton apportait des ressources financières mais aucun prestige artistique.

[Avoir recours à la notion de directive n'est donc pas du tout revenir à la théorie de l'intention chère à l'ancienne littérature. Une directive n'est pas un secret gardé au tréfonds des entrailles d'un auteur. Elle est un projet qu'un milieu social comprend comme concevable. De même qu'aujourd'hui renoncer à fumer est une directive que l'on peut se donner à soi-même, alors que ce dessein n'aurait au aucun sens pour les contemporains de Maurice Leblanc ou même de Hitchcock.]

Il est bien sûr évident que la sélection d'une directive par un public particulier constitue une décision très significative de la situation sociale de ce public et aussi de la signification sociale que ce public entend conférer à cette sélection. Quand Georges Sadoul traite de *Vertigo* comme d'un film à mystères, catégorie du cinéma populaire, il exhibe son dédain d'intellectuel pour ce film. Quand Laura Mulvey le comprend comme l'un de ces films mâles qui font l'ordinaire d'Hollywood, elle assume une position de femme révoltée par l'univers masculin dans l'ensemble de ses composantes.

L'enquête ne peut donc se borner à marquer ce qui constitue pour un public donné l'attribution d'une directive. Elle doit aussi comprendre le statut que revêt ce choix pour ce public dans la situation où il a été formulé.

3) Toute attribution de directive suppose, nous l'avons vu, un modèle de description de l'objet. Plus ou moins précis, ce dernier spécifie quels éléments de l'œuvre peuvent être l'objet de l'attention critique. La description constituera donc un exercice d'arpentage, où le modèle choisi sert d'unité et l'œuvre, ou plus exactement les éléments de l'œuvre sélectionnés par le modèle, constituent l'objet mesuré.

Une interprétation d'une œuvre est donc une description de cette œuvre, conduite selon un certain modèle descriptif et ordonnée par un jugement particulier de cette œuvre. Elle est le sens de cette œuvre pour un public donné.

Bien sûr, le modèle est souvent utilisé de façons variables et l'appréciation de l'œuvre, souvent même les éléments retenus dans l'œuvre pour la définir, sont instables. Tout d'abord, les descriptions seront différentes et même quelquefois inconciliables quand elles se fondent sur des modèles distincts. Regarder *Vertigo* en suivant les méandres des sentiments de Scottie comme Jean Douchet ou le regarder en appréciant le drame de Judy constitue deux expériences du film presque étrangères l'une à l'autre. Il arrive aussi qu'une même description « navigue » entre deux modèles, comme si le film était crédité d'une double directive. Dans un texte célèbre, Marian Keane propose d'approfondir la description sensible aux malheurs de Judy tout en considérant le film comme un exercice de figuration de la douleur masculine par James Stewart<sup>1</sup>.

Même si l'on se cantonne à l'emploi d'un même modèle, les descriptions peuvent diverger considérablement. Quand Georges Sadoul proposait sa description ironique du film, Jean de Baroncelli, dans *Le Monde*, acceptait de considérer *Vertigo* comme un film à mystère mais y voyait une complète réussite<sup>2</sup>. L'un des facteurs de divergence de jugement entre des descriptions tient aux différences de légitimité du modèle pour chaque partie du public. Un autre paramètre est la connaissance variable du modèle. Enfin, bien entendu, les différences entre les identités sociales des membres du public peuvent s'avérer décisives : aujourd'hui les femmes regardent souvent Scottie comme un « salaud », les hommes comme un malchanceux.

Établissant ce classement des descriptions, il devient possible d'appréhender l'ensemble du travail d'attribution des significations de la part des publics : le « sens » de l'œuvre n'existe plus que sous forme d'une pluralité d'argumentations descriptives, bâties selon diverses raisons ou diverses grammaires, pour citer encore Wittgenstein, sous l'effet d'une large diversité de situations sociales.

4) Pour conclure, je voudrais me retourner vers l'objet : le produit culturel, l'œuvre, comme on voudra l'appeler. Il peut sembler décevant de considérer qu'il n'est pas porteur d'une signification universelle, accessible à tous les spectateurs / lecteurs pour peu qu'ils s'en

---

<sup>1</sup> KEANE Marian, 1986, « A Closer look at scopophilia : Mulvey, Hitchcock and *Vertigo* », *A Hitchcock Reader* (sous la dir. de DEUTELBAUM Marshall et POAGUE Leland), Ames: Iowa State University Press, p.193-206.

<sup>2</sup> BARONCELLI Jean (de), 7/2/1959, « Sueurs froides », *Le Monde*.

donnent les moyens ou à un archi-lecteur virtuel. Mais si l'on accepte de considérer de façon compréhensive les différentes façons de comprendre une même œuvre, l'on pourra appréhender d'une façon nouvelle la richesse de l'œuvre. Celle-ci n'est plus susceptible d'une seule description sémiotique, mais de plusieurs compréhensions structurées inégalement. L'œuvre est ce qui contient plusieurs sémiotiques que révéleront progressivement les différentes interprétations, ce qui permet à des visions socialement ou historiquement distinctes de s'approprier une valeur identifiée comme une fonction de ces appropriations variables. De ce point de vue, l'œuvre ne sort pas diminuée de l'analyse sociologique, au contraire, me semble-t-il.

## **De quelques réflexions concernant la prolifération d'interprétations souvent aventureuses concernant la production sémiotique de Marcel Duchamp.**

**Marc DECIMO**

A la production sémiotique de Marcel Duchamp coïncide la prolifération d'interprétations souvent aventureuses. Pourquoi l'œuvre de Marcel Duchamp enclenche-t-elle cette fièvre exégétique, fièvre qui tourne parfois au quasi délire ?

Artiste majeur du XX<sup>e</sup> siècle, Duchamp (1887-1968) a suscité parmi les plus nombreuses études de par le monde. Il est impossible de suivre aujourd'hui tout ce qui se publie sur lui. 991 items trouvés sur Questia.com : 585 livres, 97 articles de journaux, 195 magazines, 14 encyclopédies aujourd'hui disponibles. Cependant, certaines exégèses notoires, publiées, sont ineptes. La question est donc : A quoi tiennent l'engouement et la prolifération d'interprétations erronées ? Sont-elles réductibles au récepteur, à ses associations libres, aux circonstances de l'énonciation, aux idées mal comprises parmi les idées de notre temps ou, encore, la nature même de la production sémiotique de Duchamp prédispose-t-elle et favorise-t-elle des approches finalement intempestives ?

Commençons par la dernière question et rappelons combien Marcel Duchamp fut un joueur d'échecs passionné, parfois même obsessionnel. Ce détail n'est pas anodin. Une des figures du jeu d'échecs est le *gambit*. Elle consiste à présenter comme offerte une pièce en fait sacrifiée. Si l'adversaire s'en empare, c'est à son détriment. C'est qu'il cède à une interprétation trop simple, trop hâtive, trop évidente : elle le conduit à sa perte. S'il découvre en revanche la logique *sous-jacente*, il gagne et la partie et en plaisir, pour avoir décelé le piège. La production sémiotique de Marcel Duchamp se présente comme un discours énigmatique, à la fois susceptible d'une interprétation qui tombe sous le sens, facile mais erronée et aussi d'une herméneutique qui toucherait juste.

Sur l'échiquier de l'art, Duchamp procède par coups successifs, par déplacement de pièces qu'il expose à l'attention de l'autre. Par exemple : 1914 : *Porte-Bouteilles* ; 1917 : *Fontaine*. Le coup constitue un aiguillage entre l'interprétation fallacieuse et l'herméneutique qui offre le plaisir du décryptage.

*Fontaine* (connue par la photographie d'Alfred Stieglitz ou par les répliques réalisées par Arturo Schwarz). L'interprétation *facile* est celle qui tombe dans la facilité : elle consiste à affirmer qu'on a affaire à un vulgaire porte-bouteilles ou à un urinoir trivial. Le spectateur, alors excédé qu'on se paie ainsi sa tête, en prend ombrage, passe son chemin, et il peut conclure à peu de frais que l'art moderne s'égaré. L'autre possibilité consiste à aller moins vite en besogne. Il faut alors relever un certain nombre d'indices et remarquer que cet urinoir est coupé de sa plomberie, déplacé, inversé, titré, daté, signé, mis en scène, inséré dans une série d'objets d'art. Il n'est donc plus tout à fait *un* urinoir, cette *chose* triviale, mais il est, désormais, un *objet*. Le titre assigné à l'œuvre « Fontaine » mérite aussi un arrêt.

Là, le signifiant [f ɔ̃ t ε n ɔ̃] n'est plus à comprendre selon son interprétation automatique qui lie signifiant et signifié selon le sens fixé par le dictionnaire. Le titre conserve certes sa fonction pragmatique de titre ; il sert précisément à désigner *cet* objet-là. Cependant, il ne s'agit pas là d'*une* fontaine mais *de Fontaine*. Ce choix *équivoque* sur le mot « fontaine » favorise – si l'on s'en remet à l'habitude – l'erreur d'interprétation. Le mécanisme joue sur le ressort homophonique, oscille sur un effet polysémique possible du signifiant. Le mécanisme joue aussi sur le fait que, dans sa définition sémantique, les traits distinctifs qui caractérisent le sens du mot « fontaine » ont des caractères communs avec les traits qui caractérisent un urinoir (l'eau qui coule, la vasque...), ce qui pourrait tendre à faire admettre que, par certains aspects, urinoir et fontaine auraient finalement quelque chose d'ornemental à voir. On est du côté de l'homophonie, de l'antanaclase, du côté de la double interprétation possible. *Fontaine* désigne un *objet* (et non plus une *chose*), un urinoir et un signifiant au destin exceptionnel. Cet archi-urinoir ainsi nommé s'enrichit d'une vie sémiologique nouvelle. Il est un *readymade*. De même, avec *L.H.O.O.Q.* (1919), on peut se demander si la *Joconde* est encore Mon(n)a Lisa (elle est munie, rappelons-le d'une moustache, d'un bouc et d'un titre prometteur). Avec *Rrose Sélavy* (1921), photographiée par Man Ray, on peut se demander à quels critères un peu trop faciles le spectateur cède pour aboutir vite à l'interprétation que c'est une femme (sachant qu'en définitive Marcel Duchamp est déguisé en femme). Pour ne prendre que ces quelques exemples et conclure enfin, *Objet-Dard* (1951) est-il vraiment phallus, comme la forme de l'objet et son titre le suggèreraient ou s'agit-il du moulage d'un improbable organe ? Comme aux échecs, le hâtif se leurre. Soit on admet par habitude (on aperçoit un urinoir et on pense que c'en est un), soit on regarde d'un peu plus près, on ajuste le collimateur.

Le dispositif duchampien sollicite donc particulièrement les amateurs de déchiffrement. On les nomme parfois « duchampollions », même si, ce faisant, le readymade ouvre singulièrement à la spéculation (et non à l'étude précise et exacte de ce qui est). C'est dire que la dimension affective entre en partie non négligeable dans les théories élaborées parmi les exégètes de Duchamp : cette dimension affective prend parfois même le dessus.

Comme convenu dans les attendus du colloque, je ne produirai pas ici d'interprétation nouvelle. Ces solutions sont disponibles par ailleurs, notamment dans *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*<sup>1</sup> et dans *Le Duchamp facile*<sup>2</sup>. Ce que je peux toutefois en dire, c'est que ces livres résultent d'un mécontentement. Ce que je lisais à propos de Duchamp ne satisfaisait dans l'ensemble pas mon sentiment *épistémophilique*. Enigme et erreur seraient donc comme au cœur de la connaissance ; la logique *sous-jacente* résistait (comme lors d'une partie d'échecs). Prendre cette partie en cours m'a d'autant plus tenté que Duchamp (et Breton) avaient été tout au long de leur vie fascinés par l'énigmatique Jean-Pierre Brisset pour l'hermétisme de ses écrits prophétiques (sur lequel j'ai travaillé).

Entrer dans la catégorie des déchiffreurs repose sur la volonté d'écarter les interprétations vite inadéquates : les études astrologiques, les études ésotériques, les études religieuses, les études psychanalytiques jungiennes souvent proches des précédentes, les études psychanalytiques si peu étayées qu'elles consistent parfois à ne délivrer qu'un diagnostic psychiatrique très discutable, les études carrément pas sérieuses parce que souvent mal informées, les études qui, sans être fausses, lassent parce qu'elles ont cours depuis des décennies et situent Duchamp comme iconoclaste sur le plan institutionnel, etc. Les interprétations à propos de *Fontaine* (1917), reprenons l'exemple, sont tellement diverses qu'elles auraient tendance à produire l'effet de les annuler toutes. Reprendre à zéro le travail paraissait une nécessité : n'était-ce pas du reste toute la leçon de Duchamp ? Comme aux échecs, il s'agit de penser pour de bon chaque coup. *La pensée* est voulue *dynamique*. Elle permet de régler le collimateur, par opposition à *l'apensée*, qui consiste à obéir à des automatismes (on verrait alors dans *Fontaine* un urinoir et on lirait dans le signifiant [f ð t ε n ð] le sens dénoté de « fontaine »).

Dans l'ensemble, les interprétations fallacieuses souffrent d'avoir nié *l'approche historique*, l'étude des sources intellectuelles de Duchamp, sous le prétexte souvent avancé

---

<sup>1</sup>DECIMO Marc, 2004, *Marcel Duchamp, mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon : Les Presses du réel, collection Chantiers, 320 p.

<sup>2</sup>DECIMO Marc, 2005, *Le Duchamp facile*, Dijon : Les Presses du réel, collection l'écart absolu/poche, 159 p.

qu'il n'aurait pas ou prou lu. Ces exégèses paraissent ignorer aussi la possibilité d'une *connaissance diffuse*. *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*<sup>1</sup> tentait de combler ce manque. Comment après avoir constaté, par exemple, que Duchamp et son alter ego Rose Sélavy (« Eros c'est la vie ») pratiquent le jeu de mots, ne pas s'inquiéter du fait que Duchamp a mentionné à diverses reprises les noms de Raymond Roussel et de Jean-Pierre Brisset comme influents sur son œuvre et qu'il a lu l'*Almanach Vermot* ? Pourquoi ne s'être interrogé ni sur les conditions de l'émergence de ces deux auteurs vers 1912 dans le cénacle d'Apollinaire, ni sur les conditions de leur réception dans ce qu'on nomme les « avant-gardes », ni sur la construction de « la » modernité, ni sur une « nécessité intérieure » à croiser tels auteurs ? (Brisset n'est par exemple cité par aucun exégète américain.) Pourquoi nombre d'auteurs, qui connaissent souvent très scrupuleusement l'œuvre, les écrits et les interviews de Duchamp, ont-ils plutôt retenu pour interpréter l'exploitation du procédé délivré par Roussel et par Brisset, celui de l'homophonie et de la paronymie, celui de l'association d'idées dont il faudrait rappeler lourdement qu'elle est relative à la personne qui les énonce ? Si Duchamp a fait des jeux de mots, alors l'exégèse croit toucher juste lorsqu'il décèle le « bon » mot qui colle par exemple au readymade qu'il a sous les yeux. Ainsi *Roue de bicyclette* lui paraît réductible. Il ne serait l'illustration que de « Roue-selle » (Roussel) (et ainsi de suite) !

On exploite donc systématiquement la potentialité de « la grande Loi ou clef de la parole » délivrée à Jean-Pierre Brisset<sup>2</sup> lors de la Révolution de 1889 : « les dents, la bouche/ lait dans la bouche/ laid dans la bouche, etc... ».

Ces spectateurs, au lieu de se tenir au centre du panorama où les jeux de la perspective font apparaître le spectacle, ayant franchi la balustrade, se promènent parmi les figurations aménagées pour le susciter et prennent pour la réalité elle-même, et qu'ils entreprennent d'améliorer, les moyens de la réalité elle-même. Là où Duchamp, très disert, limitait le nombre et des readymades et des jeux de mots, ils en rajoutent. Et de s'abriter derrière une phrase ressassée par Duchamp lors des interviews selon laquelle il est dit combien la primauté du regardeur fait le tableau.

La cohérence ici introduite est celle du spectateur hardi. Elle ne repose pas sur les indices relevés dans l'œuvre. Comme pour d'autres avec la méthode anagrammatique, on peut

---

<sup>1</sup> DECIMO Marc, 2002, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon : Les Presses du réel, collection Relectures, 267 p.

<sup>2</sup> BRISSET Pierre, 1890, *Le Mystère de Dieu est accompli*, Ed. En gare d'Angers. Repris dans BRISSET Pierre, 2001, *Œuvres complètes*, Dijon : Les Presses du réel, collection l'Ecart absolu, 1318 p.

démontrer ce que l'on veut. Brissétisation des esprits, lacanisme de mauvais aloi, psychotisation, dérive personnelle ? Voici ce qu'on peut par exemple lire. Etant donné *In Advance of the broken Arm* (1915) (il s'agit d'une pelle à neige détournée de sa fonction première), un exégète remarque qu'une pelle à neige, en temps de guerre, est le signe d'un combattant *mal armé*, ce qui lui permet, poésie oblige, d'invoquer Mallarmé et son Cygne ! Je cite : « Ne pouvant donc être que la pelle à ce qui fait défaut (l'appel : ah ! n'ai-je), la pelle à neige est l'appel au cygne (du sonnet) de Mallarmé. ». Un autre découvreur (c'est intentionnellement que je ne donne pas les références précises de ces auteurs) poursuit sensiblement dans la même veine et il s'enthousiasme de la réussite de son raisonnement analogique : comme la pelle est signée à la peinture blanche, ce n'est pas indifférent, le choix du blanc vient corroborer l'association avec la neige. « Neige » et « blanche » appellent « Blanche-neige » et encore « Prince charmant » (parce que les frères Grimm étaient très populaires à cette époque, est-il précisé comme pour légitimer l'association d'un trait d'érudition relative). Et d'enchaîner : Blanche-Neige + Prince charmant + Pelle = rouler une pelle... Neige = blancheur éclatante = virginité → « l'appel à Neige » → l'appel des sens, l'appel du plaisir, incarnée par Blanche-Neige... Elle est « ready-maid ». « Raidi m'aide » à forcer la virginité de la Mariée.

A mon sens, il y a de quoi tomber sur le derrière ! La démonstration persévère, je vous en fais grâce. Ce commentateur s'appuie éventuellement sur le premier (celui qui invoque Mallarmé) et qui a observé que pour *Roue de bicyclette* Marcel Duchamp avait fait se planter la fourche dans la blancheur du tabouret. La citation vient là aussi jouer comme procédé de légitimation supposé.

En fait, cette pelle à neige est présentée suspendue dans son studio, comme souvent les objets choisis par Duchamp. Se prendre une pelle réaliser la métaphore : on peut se la prendre dans la figure si on ne la voit pas. Si la pelle à neige est sensée prévenir la chute et le coup, elle prend ici un sens opposé assez caractéristique du procédé Duchamp. Faire voir ce qu'on ne voit pas (comme un urinoir, un porte-bouteille, etc...), réaliser la métaphore (comme la réalisation effective d'une porte à la fois ouverte et fermée au 11 rue Larrey (1927), c'est ça le coup et le mouvement infiniment caractéristique de la démarche duchampienne. Les morceaux de sucre enfermés dans la cage (œuvre intitulée *Why not Sneeze Rrose Sélavy ?*, 1921) ne sont morceaux de sucre qu'en apparence (il faut soupeser l'ensemble pour s'apercevoir qu'ils sont en marbre).



Renouer avec l'étonnement et la curiosité comme en face du spectacle du monde, rendre un regard avisé comme vierge, qui découvre, telle serait la sollicitation des readymades. Il s'agirait que le spectateur échappe à l'interprétation convenue, automatique. Il s'agirait d'obtenir du spectateur qu'il reconsidère. C'est pourquoi les readymades présentent des *objets* susceptibles d'une vie sémiologique nouvelle, par delà la vie antérieure d'une *chose* usuelle. Le *spectateur* doit s'adapter (pour devenir *regardeur*). On comprend que, dans cette brèche offerte qui suspend l'interprétation convenue et ouvre à l'herméneutique, se précipitent ceux qui auraient quelques motifs personnels d'éviter de la réalité ses pratiques sociales pour fuir vers des solutions imaginaires.

#### Bibliographie :

BALL Edward, KNAFFO Robert, automne 1990, « Le dossier R. Mutt », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°33.

BRISSET Jean-Pierre, 2001, *Œuvres complètes*, Dijon : éditions Les Presses du réel, collection l'écart absolu.

DECIMO Marc, mars 2001, *Jean-Pierre Brisset Prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon : éditions Les Presses du réel, collection l'écart absolu.

DECIMO Marc, avril 2002, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon : Les Presses du réel, collection Relectures.

DECIMO Marc, avril 2004, *Marcel Duchamp, mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon : Les Presses du réel, collection Chantiers, 320 p., ill.

DECIMO Marc, 2005, *Le Duchamp facile*, Dijon : Les Presses du réel, collection l'écart absolu, édition de poche.

## Images et véridiction

### L'alternative du photophone

Anne BEYAERT

Les images disent-elles la vérité, mentent-elles ? La question revient sans cesse, amenant à chaque fois à évacuer la notion de *vérité* pour convenir qu'il est plus pertinent de parler de *présence* ou de *réalité*.

Barthes avoue s'être laissé prendre au piège et, avant d'affirmer que la photographie relève d'un « *ça a été* », avoir confondu « *la vérité de l'image* » avec « *la réalité de son origine* »<sup>1</sup>. Schaeffer prend lui aussi le parti de la *réalité* lorsqu'il déclare que « *l'image photographique est toujours reçue comme étant la trace d'un événement réel ou d'une entité réellement existante* »<sup>2</sup> et adopte une « *thèse d'existence* ». Sontag fait de même mais elle renverse la perspective pour assurer : « *c'est la réalité qui est scrutée, et évaluée en fonction de sa fidélité aux photos* »<sup>3</sup>.

Mon projet est d'examiner une nouvelle photographie qui apparaît dans les magazines ou à la télévision à la suite d'évènements tragiques tels que les attentats<sup>4</sup> et prise au moyen d'un téléphone portable (photophone). Reprenant prudemment la définition classique de la vérité proposée par Greimas<sup>5</sup>, je vérifierai la *cohérence* des propriétés plastiques de cette photographie et son mode d'*adéquation* à la réalité pour tâcher d'approcher la *vérité* qu'elle décrit.

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, 1994, « La chambre claire », *Œuvres complètes (1974-1980)*, tome 3, Paris : Eric Marty éd., Le seuil, p. 1164.

<sup>2</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, 1987, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris : Le Seuil, p.110 et 122.

<sup>3</sup> « *Les photos ne se contentent pas de rendre la réalité, au sens réaliste. C'est la réalité qui est scrutée, et évaluée en fonction de sa fidélité aux photos* ». SONTAG Susan, 1976, *Sur la photographie*, trad. fr, Le Seuil, p.112.

<sup>4</sup> Je m'appuie notamment sur une série de photographies prises le 7 juillet 2005, lors de l'attentat de Londres et publiées dans le magazine *Time* puis dans la rétrospective du *Monde* 2 n°98 du samedi 31 décembre 2005 qui les publie pp. 28-29 en complément d'une photographie « nettes » de victimes de l'attentat.

<sup>5</sup> GREIMAS Algirdas Julien, 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Le seuil, p. 19-20. Greimas veut doter les objets d'une *existence sémiotique* mais conserve la définition classique de la *vérité* conçue comme *cohérence interne* et comme *adéquation du langage à la réalité qu'il décrit*.

## Les formes plastiques

La première caractéristique de cette photographie est le flou, ce grain superficiel qui, pour Barthes déjà, laissait remonter le « *fond sauvage* »<sup>1</sup> de la photo. Les effets de sens du flou sont innombrables et, si le plus simple et le plus ancien (il est déjà décrit par Léonard) partagé avec la peinture, est l'effet de *distance*, cette propriété témoigne aussi de l'*apparaître* phénoménologique, ce qui laisse entrevoir une réserve imaginaire, une *épaisseur véridictoire* et donc *épistémique* : le flou interroge le *croire-être* et conjugue nécessairement être et paraître<sup>2</sup>.

L'effet de sens le plus essentiel pour nous reste cependant son rapport au *mouvement*. Le flou traduit la « *passion* » ou « *l'obsession du mouvement* » dirait Bellour<sup>3</sup> et témoigne de « *la friction entre le corps-regard et la réalité qui apparaît dans un frémissement* »<sup>4</sup>. Si cette métaphore semble judicieuse, elle ne permet pourtant pas de savoir qui, du corps-regard ou de la réalité, a été en mouvement, lequel a « *bougé* » pourrait-on dire en considérant les termes de *bougé* et de *filé* comme un possible plan du contenu du *flou*. Au-delà du mouvement, le flou restitue en fait la précarité, la *fluence* de la présence, l'*événement* de la présence.

Ce flou caractéristique, dont Floch<sup>5</sup> a bien montré qu'il appelait un certain traitement de la *plage* et de sa *limite*, la fluidité de l'une modifiant l'apparence de l'autre, n'est que la propriété la plus apparente de notre photo. Elle en appelle bien d'autres qui, sur le mode de la *fluence*, affecteront la *présence* du sujet pris en charge. Notre photo montre par exemple des actants éloignés, donc difficilement reconnaissables. Elle les présente aussi nous tournant le dos ou de trois-quarts dos. De telles représentations de la figure convoquent de multiples effets de sens dont G. Banu a fait l'inventaire<sup>6</sup>. A chaque fois, l'actant qui se tourne suspend l'interaction des regards mais, en dérochant ainsi la partie la plus essentielle de son identité, le visage, il suscite un *vouloir-voir*, un *vouloir-savoir* de la part de l'observateur. Le dos recèle donc lui aussi une réserve narrative, peut-être un *secret*.

---

<sup>1</sup> BARTHES, *La chambre claire*, *ouvr. cité*.

<sup>2</sup> François JULLIEN a remarquablement décrit les effets de sens du flou dans le paysage chinois, en faisant une propriété liée à la fois à la représentation de la distance et à l'apparaître phénoménologique et produisant de surcroît un effet véridictoire. Il note par exemple : « *Les hommes au loin sont sans yeux* ». JULLIEN François, 2003, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris : Le Seuil, p. 34.

<sup>3</sup> BELLOUR Raymond, 2002, « La redevance du fantôme », *L'entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, Paris : La différence éd., p. 87.

<sup>4</sup> BELLOUR, « La redevance du fantôme », *ouvr. cité*.

<sup>5</sup> Jean-Marie FLOCH estime qu'« *il n'est de contraste de plages que parce qu'il est contraste de leurs lignes-limites* ». Il associe à une plage floue une *limite-lisière* et à une plage nette, une *limite-bord*. Voir FLOCH Jean-Marie, 1985, « Un Nu de Boubat, Sémiotique poétique et discours mythique en photographie », *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins, p. 23.

<sup>6</sup> BANU Georges, 2000, *L'homme de dos*, Paris : Adam Biro, 159 p.

Si ces différents effets de sens permettent d'apercevoir certaines potentialités de la représentation de dos, les propositions de Diderot et Fried nous intéressent davantage. Fried a en effet observé que montrer l'actant de dos ou de trois-quarts revient à l'inscrire d'emblée dans un *faire*, immergé dans une activité, *absorbé*<sup>1</sup>. L'actant « absorbé » dans une action, sujet de *faire* et non sujet d'*être* comme le sont les modèles des portraits qui, sont au contraire simplement occupés à se ressembler pourrait-on dire, est saisi dans sa *spontanéité* : « *il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas maniéré* », estimait Diderot<sup>2</sup>, indiquant ainsi que l'action libère de la *simulation*.

Cette spontanéité apparaît aussi dans un autre détail qui semblerait anodin s'il ne se diffusait sur des supports aussi divers que l'habillage du nouveau TEOZ reliant Paris et Limoges et certaines photographies de Sergey Bratkov : les yeux fermés. Sur les voitures du nouveau train de la SNCF, une femme et une petite fille sont représentés les yeux clos alors qu'elles sont au milieu d'un groupe, en pleine action ; dans certains portraits de Bratkov<sup>3</sup>, une femme nue pose sur le flanc mais ses yeux plissés sont fermés, comme si la femme était surprise par l'objectif. Mais il faut ici être plus précis. Des yeux clos ne peuvent être assimilés à un effet de spontanéité que lorsqu'ils interfèrent dans une forme cohérente et introduisent localement une contradiction dans l'effet de sens global. Plus que les yeux fermés eux-mêmes, c'est leur valeur de contraste qui devient alors signifiante.

Ces propriétés superficielles qui affectent le grain de l'image comme la représentation de l'actant, impliqués dans la *fluence* du flou, manifestent les deux instances de l'interaction, le photographe et la réalité photographiée. En ce sens, elles révèlent un point de vue spécifique sur la scène narrative, une modalisation cognitive de l'espace excluant l'*exemplarité* et rencontrant les *particularités* d'un monde naturel démembré. Au niveau superficiel, ce point de vue errant se manifeste par le *décadrage* de Bonitzer qu'on définirait simplement comme un point de vue inattendu sur l'action, oublieux de la coïncidence orthogonale du cadre<sup>4</sup>.

## Une esthétique de la contingence

Ce rapide inventaire ne retient que quelques traits superficiels -le flou, le décadrage, un point de vue particulier sur l'actant-, qui suffisent à ébaucher une esthétique dont on aperçoit

---

<sup>1</sup> FRIED Michael, 1990, *Esthétique et origines de la peinture moderne, tome 1 : La place du spectateur*, Paris : Gallimard, 264 p.

<sup>2</sup> Cité par BANU, *L'homme de dos, ouvr. cité*, p. 30.

<sup>3</sup> Je pense notamment au grand nu présenté lors du Poëziezommer (Eté de la poésie), à Watou, durant l'été 2005.

<sup>4</sup> BONITZER Pascal, janvier 1978, « Décadrages », *Cahiers du cinéma*, n° 284.

la cohérence<sup>1</sup>. Pourtant, si elle se laisse aisément reconnaître et décrire, la forme cohérente ainsi obtenue ne peut être aussi facilement qualifiée parce toutes ses propriétés sont aussi mobilisées ailleurs et désignent d'autres esthétiques. De quoi parlons-nous ? quel nom donner à ce modèle ? Tel est le problème.

On voit bien, par exemple, que le flou ou le décadage évoquent un accident, l'inattendu et la *contingence*. Pourtant il semble difficile d'ériger la *contingence* en modèle dans la mesure où, pour Barthes, la photo toute entière est contingente, ce qui la rend d'ailleurs « *par là-même, hors sens* »<sup>2</sup>, assure-t-il. Le modèle de l'*instantané* peut également sembler approprié, surtout si l'on retient la leçon de Bellour pour qui le *flou* est le « *garant moral de l'instantané* »<sup>3</sup> mais ce serait ignorer que le qualificatif peut aussi désigner les photographies de Marey et Muybridge notamment, également soucieuses de représenter le mouvement mais par décomposition, comme une suite d'« *instants quelconques* » dirait Deleuze, et en recourant, plutôt qu'au flou, au *net*, au *piqué*<sup>4</sup>. Pas plus que le flou n'est l'apanage de l'instantané, le net n'est d'ailleurs l'obligé de la pose car il y a aussi « *un flou de la pose, le flou académique du sfumato et du clair-obscur* » qu'on aperçoit dans certains portraits du 19<sup>e</sup>, « *l'idéal de la pose étant même le flou* », comme l'affirme De Duve<sup>5</sup>.

### Contre la pose

Si ce rapide examen semble indiquer que la sémiologie de la photographie oscille entre *instantané* et *pose*, il montre surtout que les éléments de schématisation ne doivent pas être recherchés dans les propriétés superficielles des modèles, toujours susceptibles de confusion, mais dans la *structure modale* et les significations que ces modèles sous-tendent. C'est en effet *a contrario* de la pose, dans le creux de la pose que cette esthétique se laisse sans doute le mieux concevoir.

En supposant un contrat entre deux instances et un consentement du modèle, la pose introduit un schéma modal complexe qui se développe dans le temps, le temps de la pose. Barthes a précisément décrit le schéma modal de la pose. Il montre comment ce « *jeu social* »

---

<sup>1</sup> Cette propriété permet de satisfaire la première acception de la vérité de Greimas

<sup>2</sup> BARTHES, *La chambre claire*, *ouvr. cité*, p. 1131.

<sup>3</sup> BELLOUR, « La redevance du fantôme », *ouvr. cité*, p. 85. « *L'instantané est un rapt*, explique De Duve, *il vole la vie* ». Voir à ce sujet DE DUVE Thierry, 1987, « Pose et instantané, ou le paradoxe photographique », *Essais datés 1974-1986*, Paris : La différence éd, p. 16.

<sup>4</sup> Ces différentes conceptions du mouvement sont décrites notamment par Gilles DELEUZE, 2003 (1983) *L'image mouvement, Cinéma I*, Paris, Editions de Minuit, 297 p.

<sup>5</sup> DE DUVE, « *Pose et instantané, ou le paradoxe photographique* », *ouvr. cité*, p. 41.

ajuste deux instances, l'une ayant « l'intention »<sup>1</sup> d'une photographie précise, voulant « imposer un moi-profond » mais sachant que la photo ne coïncidera jamais avec ce moi-profond, car « c'est l'image qui est lourde, entêtée ». Finalement, ce sujet photographié consent à devenir un objet, se sent devenir objet, ce qui amène Barthes à conclure : la photographie, « c'est l'avènement de moi-même comme un autre ».

Quatre imaginaires se croisent dans le portrait posé, explique-t-il encore : « *Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit, celui que le photographe me croit et celui dont le photographe se sert pour exhiber son art* ». Ce croire-être (cette imbrication de croire-être) supposant un vouloir-être (« *je veux que ça coïncide avec mon moi* »), un savoir-être (« *je me sais poser* ») sinon un devoir-être (je dois faire bonne figure), il rencontre aussi la structure modale du photographe qui, « *croyant bien faire* » (Barthes) condamne néanmoins son modèle à « *avoir bonne mine* », et lui impose donc un *devoir-être*. De cette structure modale et de ces intentionnalités compliquées, il ressort que, dans la pose, le modèle « *ne cesse de (s)'imiter* »<sup>2</sup> et se trouve « *immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture* », poursuit Barthes<sup>3</sup>.

Il serait intéressant d'interroger l'observateur du portrait de Barthes pour mesurer l'écart entre la sanction de l'observateur et le jugement épistémique du modèle. Outre la ressemblance, cet observateur pourrait évaluer la valeur esthétique du portrait. Il estimerait peut-être le portrait plus *beau* que son modèle, suivant ainsi Sontag qui se demande si la beauté ne se confond pas tout simplement avec la photogénie. Sans doute le trouverait-il aussi plus *vrai* en suivant alors le narrateur d'*Orange mécanique* de Kubrick qui, forcé de regarder des films de fiction, s'aperçoit soudain que la réalité devient plus vraie lorsqu'elle passe par la fiction. Quelque soit ces différences d'appréciation, une différence plus essentielle, d'ordre épistémologique, subsiste néanmoins entre le jugement épistémique porté par le modèle qui

---

<sup>1</sup> BARTHES, *ouvr. cité*, p. 1117.

<sup>2</sup> BARTHES, *La chambre claire, ouvr. cité*, p. 1117.

<sup>3</sup> BARTHES, *ouvr. cité*. Ce jeu social doit sans doute être envisagé relativement aux pratiques culturelles, à la culture photographique. SONTAG qui, tout au long de son ouvrage montre comment la photo cesse de mentir tout en disant la vérité, rappelle aussi certaines règles de bienséances réglant la conduite et les images. En Chine, les photos sont nécessairement posées, les gros plans exclus et l'objet, dépourvu de détails, est toujours photographié de front, cadré au centre, sous un éclairage uniforme, et dans sa totalité. En Chine, « *prendre une photo est toujours un rite, qui implique toujours la pose et par conséquent, le consentement* »<sup>3</sup> si bien que l'opérateur qui traque les gens et les filme à leur insu, les prive de leur droit de poser pour qu'on les voie sous leur meilleur jour. La notion d'authenticité doit également être soumise à l'examen puisque le rite élémentaire de pose sur la place Tien An Men permet au pèlerin d'établir une preuve photographique du voyage. Elle évoque aussi un film d'Antonioni fait à Pékin qui prend sur le vif ces séances de pose et reprend la critique faite par les Chinois qui lui reprochent de fragmenter la réalité : « *Antonioni, animé d'intentions mauvaises, a seulement fait des plans de vêtement, des mouvements, de l'expression des gens : ici, des cheveux ébouriffés, là, des gens qui clignent des yeux, éblouis par le soleil ; tantôt leurs manches, tantôt, leur pantalon...* ». Voir SONTAG, *Sur la photographie, ouvr. cité*, p. 203.

ressent une « *sensation d'inauthenticité* » (Barthes) et celui de l'observateur qui évaluera la « vérité » de la photographie. Loin de nous en tenir au jugement de Barthes, qui vit la photo en tant que modèle, il nous faut donc changer la perspective et porter un jugement sur la photo elle-même.

Cette précaution méthodologique observée, on s'aperçoit que la *photo de présence* peut être évaluée de deux façons. Tout d'abord, on conviendrait que cette image peut, comme toutes les autres, manifester « l'effet de réalité » que produit le détail, selon les conceptions d'Arasse<sup>1</sup> ou, s'agissant de la photographie, selon les conceptions de Barthes<sup>2</sup>. Toutefois, cette possibilité admise, on vérifierait néanmoins que le flou, loin de faciliter la discrimination des détails, tend au contraire à les estomper dans son mouvement global, oblitérant du même coup « l'effet de réalité » du détail. Du coup, il semble plus pertinent de convoquer une autre catégorie pour associer à cette photographie la *vérité-authentique* que Fontanille, à propos du reportage journalistique, associe à la contingence, à l'occasion, à l'anecdote<sup>3</sup> par opposition à la *vérité typique* qui sous-tend une intentionnalité.

## L'authentique

Si, en laissant l'événement « parler seul » et se manifester par la contingence, notre photographie manifeste une *vérité authentique*, elle satisfait plus simplement les critères de l'*authenticité*. Au sens juridique, l'authentique prend le sens de *conformité* et au sens philologique, il indique une *validité* par absence de falsification. Selon cette acception, l'authentique est digne de foi car rien n'est intervenu entre l'auteur de la chose et ce que nous avons sous les yeux. Or notre photographie peut être qualifiée d'authentique car aucune intentionnalité n'est venue la falsifier, rien n'interfère entre elle et l'énonciateur. Il n'y a pas d'interférence épistémologique et cette image *est* bien ce qu'elle *paraît* être.

Si notre étude ne parvient qu'à constater à la suite de Barthes, de Schaeffer et de Sontag, la difficulté à qualifier la *vérité*, qui se mesure plutôt à l'aune d'une *vérité authentique* et de l'*authenticité*, on s'aperçoit néanmoins que notre image interroge la vérité sur deux points déterminants.

---

<sup>1</sup> ARASSE Daniel, 1992, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 287p.

<sup>2</sup> BARTHES, *La chambre claire*, ouvr. cité.

<sup>3</sup> FONTANILLE Jacques, 2004, *Soma et séma, Figures du corps*, Paris : Maisonneuve et Larose, p. 231.

## Sur la véridiction

Tout d'abord, on voit bien que cette photographie porte un jugement non pas sur une réalité en soi, sorte de « vérité de la vérité », mais qu'elle juge un état antérieur du savoir sur l'image et lui tient lieu de sanction. En d'autres termes, Greimas a montré que cette forme cohérente appelée vérité porte nécessairement sur un certain état du savoir. Plus précisément, il note que « *cette cohérence interne du discours ne se satisfait pas d'un niveau isotope de la véridiction fondé sur la seule réalité sous-jacente* » mais qu'elle « *implique nécessairement un savoir antérieur sur le faire taxinomique et ses résultats* »<sup>1</sup>. Prenant ce constat à notre compte, on avancerait que notre photographie témoigne d'un nouvel accord véridictoire, d'un nouvel âge de la culture photographique ayant valeur de sanction pour un modèle antérieur qui, lui aussi, évaluait une image plus ancienne. Quel serait en l'occurrence le modèle décrié ? L'hypothèse la plus immédiate consisterait à opposer le flou au net en suivant une proposition de Tisseron. Celui-ci explique que les images n'ont plus pour vocation de nous informer sur le monde : « *Cette conception qui doit beaucoup à l'invention de la photographie et au début de la télévision, n'est plus tenable aujourd'hui*, dit-il *La multiplication des images oblige à les penser non pas comme des sources d'information sur le monde, mais comme des sources d'information à la fois sur elles-mêmes et sur le spectateur que nous sommes pour elles*»<sup>2</sup>. Ainsi, s'acquittant de la ressemblance, les images d'aujourd'hui exerceraient-elles une fonction métalinguistique, une fonction de commentaire. Pour cet auteur, le net et le flou restitueraient plastiquement l'alternative, le net s'attachant à décrire le monde et le flou montrant son enveloppe. Tisseron observe :

« *Plus la photographie est nette, plus c'est la découpe des objets sur le fond qui est essentielle et plus l'identité de chacun s'impose avec clarté. Au contraire, plus la photographie est floue ou imprécise, et plus c'est l'enveloppe du monde –ou son grain, ou sa chair, comme on voudra- qui s'impose à son spectateur* »<sup>3</sup>.

Si le flou s'impose comme successeur attendu du net, on pourrait néanmoins affiner l'hypothèse et désigner, comme une possible alternative, une image aujourd'hui largement décriée, la photo de presse qui ressasse les motifs dramatiques hérités de la peinture religieuse et de la peinture d'histoire<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir GREIMAS Algirdas Julien, 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Le seuil, p. 19-20.

<sup>2</sup> TISSERON Serge, 2002, *Psychanalyse de l'image*, p. 327.

<sup>3</sup> TISSERON, *Psychanalyse de l'image*, ouvr. cité, p. 180.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet BEYAERT Anne, (à paraître), « L'image ressassée (photo de presse et photo d'art) », *Communication et langages*, Paris : Armand Colin ; ainsi que « Photo d'art et photo de presse, pratiques et critique », *Sémiotique* (P. Basso dir.), Meltemi, à paraître.



## La sanction du net

Insérée dans le « feu » de l'événement<sup>1</sup>, en complément des photos de reportage - fussent-elles stéréotypées ou simplement nettes- cette image complète l'information mais elle la sanctionne aussi. En cela, elle impose une alternative énonciative à la photogénie du photoreportage<sup>2</sup>, une *stratégie* qui ne craint pas le paradoxe.

En effet, si notre photographie peut être jugée *authentique* et revendiquer la *vérité-authentique*, c'est au prix d'étonnantes inversions des propriétés superficielles et de la sémiosis. Le premier paradoxe tient à la rupture avec le régime fiduciaire de la netteté, toujours associée-au moins par métaphore- à la clarté, au dévoilement et à la vérité : le net est censé « dire le vrai » or notre image est flou. Le second paradoxe est de se déclarer authentique alors même que le grain du support affirme l'image comme image et révèle la fiction. Parce qu'elle virtualise le support de l'image, c'est à nouveau à la *netteté* que devrait incomber le privilège du *dire-vrai*.

Mais telle n'est pas l'unique leçon de cette image qui interroge la théorie sur un second point. En effet, on s'aperçoit que le jugement épistémique, le *croire-vrai* qui sanctionne l'interprétation, se fonde sur le *statut de l'énonciateur*. Dans ce cas, toutes les propriétés superficielles (flou, décadrage, point de vue sur des actants de dos, démembrement de l'image..) évoquant la photo d'amateur voire la photo ratée, elles renvoient au simple quidam dont la seule compétence aurait été d'être présent sur les lieux de l'événement, une ingénuité présumée qui apporte son crédit à la *vérité authentique* (Fontanille) et renvoie de façon plus générale à la notion d'*authenticité*.

Il resterait alors à définir cette instance d'énonciation dont le statut authentifie l'image. Simple *corps-témoin* qui, par comparaison avec les structures complexes de la pose décrites par Barthes, semble très sommairement modalisé (à peine plus que les actants représentés,

---

<sup>1</sup> Voir la définition de l'événement donnée par ZILBERBERG Claude, 2006, *Précis de grammaire tensive*, Limoges : PULIM, p. 200.

<sup>2</sup> Howard S. BECKER explique pourquoi une photographie de Robert FRANCK représentant un fait d'actualité serait refusée par le journal : « *Reproduite en première page d'un quotidien, la même image aurait pu être lue comme une photographie de presse. Mais les personnages ne sont pas identifiés et les journaux montrent rarement des photos d'anonymes. Tout au contraire : on apprend aux photojournalistes, pour que cela devienne chez eux une seconde nature, à noter les noms de ceux qu'ils photographient ainsi que toute autre information pertinente (...). Pour qu'elle fonctionne comme photographie de presse, il faudrait que l'image ait une légende différente de celle que lui a donnée Franck, par exemple : « Le sénateur Untel du Rhode Island discute stratégie électorale avec deux assistants. » Mais, là encore, il est peu probable que la photographie soit publiée dans un quotidien, à cause de son grain, du flou et parce que les deux assistants nous tournent le dos ».* Voir à ce sujet BECKER Howard (ed.), 1999, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Propos sur l'art*, Paris : L'harmattan, p. 344. Ce commentaire qui reprend quelques-unes des propriétés séminales de notre photo permet de mesurer la distance qui la sépare de la photo de presse canonique. A noter également, l'absence de légende des photos prises au photophone.

simplement mus par des *devoir-être* et *devoir-faire* somatiques), cet énonciateur fait corps avec son photophone. Ensemble, ils forment un corps-témoin composite dont la caractéristique essentielle réside dans le déplacement de l'œil du photographe à l'appareil sur le principe, non pas d'une extension mais d'un partage de la compétence énonciative, ce qui accorde à l'appareil, plutôt qu'un statut de *prothèse*, celui d'*énonciateur délégué*. Ainsi les particularités technologiques du support ne cessent-elles d'interférer dans les interactions du système photographique, en prenant le *décadrage* (plutôt que la cadrage) pour principe et en laissant à l'image le grain de son *support*.

Mais après tout, on peut se demander ce que cette photo dit de l'événement. L'instabilité iconique ne permet pas d'identifier les actants, n'apporte pas la caution d'un détail et ne livre que des informations parcimonieuses, lorsqu'une *netteté* fugace montre les actants dans une attitude de repli caractéristique, le nez dans le mouchoir, par exemple. Pourtant, si elle montre assez peu de choses, cette photo apporte un élément indispensable à la validation. Elle rappelle que « *ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo* »<sup>1</sup> et restitue l'empreinte fluente de l'événement, le « feu » de l'événement (Zilberberg) saisi dans toute son *intensité*. Cette intensité, dont témoignent notamment les contrastes lumineux extrêmes pourrait d'ailleurs être la toute première caution apportée par cette image, dans la mesure où Barthes<sup>2</sup> assure que la *vérité* se reconnaît à l'*intensité*. Au-delà de la réalité dont elle porte témoignage (« ça a été »), cette photo propose d'expérimenter la *vérité* sous la forme de l'*intensité*.

### **Conclusion : le principe de déception**

Ce petit parcours est trop sommaire pour autoriser une quelconque conclusion. Toutefois, il révèle que les propriétés superficielles qui caractérisaient, il y a peu de temps encore, la photo *ratée* revendiquent aujourd'hui une interprétation particulière, une signification véridictoire : elles disent le vrai. De ce point de vue, il incite à vouer une attention très particulière aux images produites par les téléphones portables mais aussi aux photographies actuelles produites par des appareils jetables, par le sténopé ou les techniques précaires que recouvre la *photo pauvre* (*foto povera*).

L'étude montre aussi comment, du niveau du texte à celui des stratégies, se composent deux parcours interprétatifs différents, guidé par le flou ou le net et aboutissant à des régimes fiduciaires antagonistes. En filigrane, ces avatars de la photographie trahissent surtout

---

<sup>1</sup> Denis ROCHE cité par DUBOIS Philippe, 1990, *L'acte photographique*, Paris : Nathan, p. 5.

<sup>2</sup> La proposition est faite dans la *Chambre claire*, *ouvr. cité*, p. 64.

certaines modifications du contrat fiduciaire. Une image est vraie parce qu'elle est crue. Une image sanctionne l'autre, un nouveau *dire-vrai* est réclamé en même temps que la sémiologie du *croire-être* est recomposée. De telles ruptures dans la confiance ne sont sans doute pas sans précédent. Elles caractérisent déjà le passage du classique au baroque<sup>1</sup> qui se laisse identifier à un changement de régime de confiance substituant la clarté absolue à la clarté relative (ou l'inverse) et réclamant une nouvelle modalisation de l'espace. Si ces ruptures fiduciaires, ces revendications à un autre *dire-vrai*, à une autre vérité, ne sont donc pas nouvelles, ce qui peut l'être en revanche, c'est le caractère de *sanction* de cette photo de présence et le *principe de déception* qu'elle met à jour. Nous croyons aux images en nous fiant à notre hypersavoir médiatique, à une culture de l'image qui fait le récit de propositions véridictoriaires accumulées, sédimentées et déçues. La mémoire des images se constitue sur des « vérités » déçues.

---

<sup>1</sup> WÖLFFLIN Heinrich, 1992, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'art Moderne*, Paris : Gérard Monfort ed., 197p.

## **Les mésaventures de l'interprétation : le cas des déchiffrements "ratés" d'écritures inconnues**

**Isabelle Klock Fontanille**

Quand on évoque la question du déchiffrement des écritures inconnues, on pense immédiatement à Champollion pour les hiéroglyphes égyptiens au début du 19<sup>ème</sup> siècle, Ventris pour le linéaire B de Crète en 1952, Hrozný pour les cunéiformes hittites en 1915, ou quelques autres encore. C'est-à-dire à ceux qui voient leur nom associé pour l'éternité à l'écriture dont ils percé le secret. Mais l'histoire du déchiffrement des écritures est pleine de paradoxes, d'échecs qu'on oublie ou qu'on raconte comme des anecdotes destinées à mettre en valeur ceux qui ont réussi.

### **En quoi consiste le déchiffrement d'une écriture inconnue ?**

Quiconque s'attaque à un déchiffrement peut, en principe, se trouver devant un certain nombre de situations qu'il est relativement aisé de résumer :

1. Il peut devoir affronter une langue connue en tout ou en partie mais qui se cache derrière une écriture inconnue. C'était le cas des inscriptions en vieux perse déchiffrées par Grotefend.

2. Il peut s'attaquer à une langue inconnue exprimée à travers une écriture connue. C'est le cas rencontré par Hrozný lorsqu'il s'est attaqué au hittite cunéiforme. C'est le cas de l'étrusque, puisqu'il est écrit à l'aide d'un alphabet grec.

3. Il peut avoir affaire à une écriture inconnue servant à noter une langue inconnue. C'était le cas du linéaire B avant son déchiffrement par Ventris ; c'est toujours le cas du linéaire A.

Ainsi, poser la question du déchiffrement, est-ce poser le principe de la correspondance, de la synchronisation, de l'ajustement entre langue et écriture. Mais ajustement implique correspondance entre les deux, et non identité. En effet, l'écriture est un « pluricode », pour reprendre le terme de J.M. Klinkenberg<sup>1</sup>, et non simplement un code second destiné à représenter le code premier et principal qu'est la parole, comme nous l'a appris Saussure, et bien avant lui les Grecs. Dans le cas d'une écriture inconnue, l'objet qu'est cette écriture inconnue n'a aucun statut d'évidence cognitive préalablement au travail scientifique du

---

<sup>1</sup> KLINKENBERG Jean-Marie, 1996, « L'analyse des discours pluricodes. Le cas de l'écriture », *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Editions de Gref.

savant. Ce n'est pas un donné, qu'il suffit de dévoiler, mais un construit. Donc, le déchiffrement est une (re)construction et une activité de modélisation, puisque une écriture n'existe pas tant qu'elle n'a pas été déchiffrée. C'est une activité créatrice, inventive et soumise à un contrôle de cohérence. Chadwick, l'associé de Ventris dans le déchiffrement du linéaire B, utilise d'ailleurs le terme d'« inventeur »<sup>1</sup>. Si on part d'une définition très générale de l'interprétation, qui consiste, selon la définition de François Rastier, en l'« assignation d'une signification à une séquence linguistique »<sup>2</sup>, le déchiffreur est un interprète, qui fait un travail de re-construction, puisqu'il transforme, ou tente de transformer, une « chose » non signifiante, une occurrence matérielle, mais virtuellement signifiante, en objet signifiant.

Dans la mesure où l'un des codes est inconnu (les deux, dans le pire des cas), l'interprétation - le déchiffrement - n'est pas une activité de traduction d'un langage dans un autre, ce n'est pas non plus une paraphrase. C'est une activité qui relève de la transposition, du transcodage, de la conversion. « Transcodage » est utilisé dans le sens proposé par J.M. Klinkenberg :

« En termes techniques, un transcodage permet à un même signifié de transiter par des substances différentes (par exemple, pour la langue, les substances sonore et graphique); il consiste à établir des équivalences entre signifiants »<sup>3</sup>

Le déchiffrement comme interprétation est une transformation entre deux codes obéissant à des règles différentes. Nous nous intéresserons à deux points :

1. d'une part aux processus de transformations/conversions
2. et d'autre part à leur finalité : que vise le déchiffrement ? Et comment peut-il être évalué ? Pour tenter de répondre à cette question, nous nous intéresserons aux types de relations entre les codes que le transcodage établit.

### **Le déchiffrement comme traduction : ses limites**

Si cette idée de « correspondance entre langue et écriture » peut paraître aujourd'hui une banalité, c'est quelque chose qui ne l'a pas toujours été, et qui explique que la question du déchiffrement soit restée bloquée longtemps : si on prend le cas des hiéroglyphes égyptiens par exemple, il faudra attendre le 18<sup>ème</sup> siècle pour comprendre qu'ils correspondaient à une langue ; et même une fois que la chose a été admise, il a encore fallu deux déblocages (qu'on doit, en fait, à Champollion) : d'une part, admettre que l'écriture constitue un système, et d'autre part comprendre que ce système est un code autonome par rapport à la langue, parfois même différent.

---

<sup>1</sup> CHADWICK John, 1972, *Le déchiffrement du linéaire B. Aux origines de la langue grecque*, Paris : Gallimard, p. 128.

<sup>2</sup> RASTIER François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris : PUF, p. 274.

<sup>3</sup> KLINKENBERG, *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, ouvr. cité, p. 110.

Il faut savoir que, au 17<sup>ème</sup> siècle par exemple, l' « art du déchiffreur », comme on disait alors, correspondait à ce que nous appelons décryptement de codes et s'appliquait au moderne, c'est-à-dire au contemporain. Appliquer cette activité à des écritures anciennes n'était pas encore à l'ordre du jours.<sup>1</sup>

Cela ne signifie pas qu'on ne s'intéresse pas aux écritures anciennes, bien au contraire : les hiéroglyphes égyptiens intéressent beaucoup. Mais pour Kircher, pour prendre l'exemple d'un des plus grands savants de l'époque :

« les hiéroglyphes sont bien une écriture, mais non l'écriture composée de lettres, mots et parties du discours déterminées dont nous usons en général. Ils sont une écriture beaucoup plus excellente, plus sublime et plus proche des abstractions, qui, par tel enchaînement ingénieux des symboles, ou son équivalent, propose d'un seul coup à l'intelligence du sage un raisonnement complexe, des notions élevées, ou quelque mystère insigne caché dans le sein de la nature ou de la Divinité. »<sup>2</sup>

Le principe posé est que l'hiéroglyphe exige, de par sa nature symbolique, une interprétation d'intuition, incompatible avec la recherche de valeurs de convention, correspondant à des mots ou des sons du langage. La méthode consiste alors à accoler à chaque signe un ou plusieurs termes suggérant une interprétation ou symbolique ou symbolico-religieuse – le symbolique et l'allégorique étant proclamés fondamentaux à la connaissance de l'Égypte ancienne.

Voici, à titre d'exemple, la « lecture » intuitive donnée par Kircher d'un cartouche (les signes inclus dans les cartouches expriment des noms royaux, découverte qui se fera du 18<sup>ème</sup> siècle). Voici la version de Kircher : « les bienfaits du divin Osiris doivent être procurés par le moyen des cérémonies sacrées et de la chaîne des Génies, afin que les bienfaits du Nil soient obtenus... ». Or ledit groupe de signes est à lire : « Apriès ».

Cet exemple le montre, Kircher est à la recherche inlassable d'une *Weltanschauung* égyptienne dans les hiéroglyphes – nulle syntaxe, nulle grammaire ne pouvant intervenir.

Pourtant Kircher avait noté le lien entre la langue égyptienne et le copte, ce en quoi il avait parfaitement raison. D'ailleurs, c'est une des hypothèses qui servira de point de départ à Champollion. En revanche, il ne pouvait pas imaginer une correspondance entre l'écriture et la langue.

C'est au 18<sup>ème</sup> siècle apparaissent deux faits qui seront, directement ou indirectement, favorables à l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes : d'abord, on restitue aux formes graphiques leur importance réelle. C'est l'œuvre de Warburton qui

---

<sup>1</sup> Voir DAVID Madeleine, 1965, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris : S.E.V.P.E.N.E, coll. Bibliothèque générale de l'École Pratique des Hautes Etudes, 169p.

<sup>2</sup> KIRCHER Athanasius, 1636, *Prodromus coptus sive aegyptiacus*, Roma : typis S Cong. De propa. fide. 340p.

construit une théorie du progrès de l'écriture, fondée principalement sur l'observation des formes. Sans se préoccuper d'une quelconque correspondance entre les caractères de telle écriture morte et les mots ou les sons d'une langue, il met en place une histoire/typologie de l'écriture : par une gradation simple, l'histoire générale de l'écriture va « depuis l'état de la peinture jusqu'à l'état de la lettre », l'Égypte étant l'unique cas où cette théorie reçoive une illustration intégrale.

A cette réhabilitation, s'ajoute la valorisation du langage et son étude scientifique.

Donc, au moment où des copies de la pierre de Rosette commencent à circuler (dès sa découverte en 1799), les conditions nécessaires au déchiffrement semblent en place. Mais sont-elles suffisantes ?

Avant que Young et Champollion n'entrent en lice, la pierre de Rosette avait tenté bien des savants. Parmi eux, le célèbre orientaliste français Sylvestre de Sacy. Mais il fut obligé d'avouer son impuissance à déchiffrer les textes de Rosette et il transmit la copie à l'archéologue suédois David Akerblad.

Pour Champollion, le trait commun de toutes les aberrations qui l'ont précédé était d'avoir négligé la question langue-écriture et méconnu les ressources offertes par le copte. A chaque page du *Précis* et de la *Grammaire*, sont présents l'idée ou les problèmes de la relation de l'écrit et du parlé, dans l'écriture égyptienne.

Pourtant, Akerblad fonde précisément son étude sur cette correspondance et sur le copte. Cela, il l'explique clairement dans *La Lettre au citoyen Sylvestre de Sacy, au sujet de l'Inscription Égyptienne du Monument de Rosette*, qui date de 1802<sup>1</sup> :

« L'examen approfondi que vous avez fait de cette inscription, aussi bien que la connoissance que vous avez de la langue Copte, langue qui m'a servi de flambeau dans toutes ces recherches... »

Toujours dans la même lettre, il présente un commencement de déchiffrement, par lecture des noms propres du texte démotique de la pierre de Rosette, qu'il compare avec la version grecque. Mais il échoue : son erreur a été de considérer le démotique comme une écriture alphabétique et par conséquent comme plus propre au déchiffrement que les hiéroglyphes dont le texte était d'ailleurs le plus gravement mutilé. C'est même le point de départ indiscuté de tout son travail. La lettre commence par la remarque suivante :

---

<sup>1</sup> AKERBLAD Johan David, 1802, *Lettre au Citoyen Sylvestre de Sacy, au sujet de l'inscription égyptienne du Monument de Rosette*, p. 2.

« La rareté des monumens de l'écriture alphabétique des Egyptiens, connus jusqu'à ces dernières années, avoit opposé un obstacle invincible aux efforts faits par les savans pour découvrir l'alphabet de cet ancien peuple... »<sup>1</sup>

Et un peu plus loin :

« Je me propose seulement de vous faire passer en revue un petit nombre de mots qui nous feront connoître toutes les lettres qui composent l'alphabet Egyptien. La première planche qui accompagne cette lettre, représente ces mots ; l'autre contient les lettres Egyptiennes, disposées selon l'ordre de l'alphabet Copte.»<sup>2</sup>

Donc, sans entrer dans le détail de l'argumentation, il négligea la suppression des voyelles (l'égyptien n'écrit pas les voyelles).

Où est l'erreur d'Akerblad ? C'est d'avoir posé une relation d'identité entre les deux codes, ou plutôt d'avoir considéré que l'écriture n'était qu'un calque de la langue. Pour le dire autrement, les noms propres qui semblaient relever de ce qu'on a pu appeler des « instructions interprétatives » ont fini par l'induire en erreur.

Le cas des noms propres est intéressant : ils sont la porte par laquelle tout déchiffreur tente d'entrer dans la forteresse qu'il assiège, pour reprendre des termes qu'on trouve volontiers dans les textes. De fait, les noms propres ont un statut particulier : ils peuvent être déchiffrés, car ils n'obéissent pas aux mêmes règles du code : ils sont, non pas traduits, mais simplement transcrits : c'est une référence directe. Ainsi, dans le cas d'une bilingue ou d'une digraphe, si la place des noms propres est la même, peut-on en déduire la valeur phonétique. Si on a assez d'occurrences, on peut arriver à réduire une langue/écriture inconnue à du connu. C'est ce qu'avait fait Grotefend pour ce qu'on appelait à l'époque la « première écriture persépolitaine » (le vieux-perse) à partir de plusieurs inscriptions : après avoir déterminé des noms propres (Xerxès, Darius, Artaxerxès, etc), il a pu reconnaître, plus ou moins, la valeur d'une dizaine de signes cunéiformes, tout au moins les consonnes D, R, S, X, T. C'est le point de départ de la démarche de Champollion, avec l'étude des cartouches, ainsi qu'il le rappelle lui-même dans la lettre à M. Dacier<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> AKERBLAD, 1802, *Lettre au Citoyen Sylvestre de Sacy (...)*, *ouvr. cité*, p. 1.

<sup>2</sup> AKERBLAD, *ouvr. cité*, p. 3.

<sup>3</sup> *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des inscriptions et belles-lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Egyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, par M. Champollion le jeune, A. Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 1989, p. 3-4. « L'interprétation du texte *démotique* de l'inscription de Rosette par le moyen du texte grec qui l'accompagne, m'avait fait reconnaître que les Egyptiens se servaient d'un certain nombre de caractères *démotiques* auxquels ils avaient attribué la faculté d'exprimer des sons, pour introduire dans leurs textes idéographiques les *noms propres* et les *mots étrangers à la langue égyptienne*. On sent facilement l'indispensable nécessité d'une telle institution dans un système d'écriture idéographique. Les



Cela dit, si l'intérêt des noms propres est évident, Young, le concurrent de Champollion, lit Arsinoé là où il faut lire César...

Et en plus, l'apport est souvent très limité : pensons à ce qu'a apporté l'analyse des noms propres dans la *bilingue de Karatepe*. Il s'agit d'un texte, découvert en 1947, écrit en phénicien et en hiéroglyphes hittito-louvites, alors très mal connus. Un savant a repéré d'abord le nom du roi Azitawanda, puis un autre le nom de la ville d'Adana. Mais ces noms ne prouvaient rien d'autre que le texte en hiéroglyphes hittito-louvites mentionnait le même personnage et la même ville que le texte phénicien.

Donc, dans la mesure où on pose une relation d'identité et qu'on raisonne en termes de traduction, on aboutit soit à des erreurs, soit à des résultats très limités.

### **Le déchiffrement comme transcodage : le cas des bilingues/digraphes**

La mention de ce texte nous amène à la question des bilingues. Jusqu'à présent, les exemples présentés portaient sur une traduction – ratée –, parce qu'était posée une relation d'identité entre les deux codes. L'étude de quelques bilingues / digraphes nous permettra d'envisager le déchiffrement comme un transcodage.

Dans le cadre du déchiffrement d'une écriture inconnue, la découverte d'une bilingue semble être l'instruction interprétative par excellence. D'ailleurs, l'ombre de la pierre de Rosette plane toujours et fait fantasmer. En 1999, l'étruscologue Dominique Briquel écrit :

« Les étruscologues, dans le secret de leur cabinet de travail, rêvent parfois à la découverte d'une longue inscription bilingue qui ferait sensiblement progresser nos connaissances, mais cette pierre de Rosette reste du domaine de l'imaginaire... »<sup>1</sup>

Pourtant, les étruscologues ont leur bilingue/digraphe : il s'agit des *lamelles de Pyrgi*. Ce sont trois tablettes en or, écrites en phénicien et en étrusque, trouvées en 1964 à Pyrgi, le port de Caere: deux tablettes étrusques entourent le texte punique. Mais les libellés en étrusque et en punique présentent des divergences, et le texte punique n'est pas une traduction littérale de l'étrusque. En plus, le texte punique est loin d'être parfaitement clair. Cette découverte a soulevé bien des espoirs, et a suscité bien des controverses sur son efficacité<sup>2</sup>. Pour les uns, les apports de cette trouvaille sont limités, voire nuls ; pour les autres, elle a marqué un

---

Chinois, qui se servent également d'une écriture idéographique, emploient aussi un procédé tout-à-fait semblable et créé pour le même motif. »

<sup>1</sup> BRIQUEL Dominique, 1999, *La civilisation étrusque*, Paris : Fayard, p. 48-49.

<sup>2</sup> Voir notre étude à paraître : KLOCH-FONTANILLE Isabelle, 2006, « Le déchiffrement de l'étrusque : histoire, problèmes et perspectives », *Res.Antiquae*, 3.

tournant dans les études. La découverte de la *bilingue de Karatepe* avait engagé une polémique semblable<sup>1</sup>. Pourquoi ?

D'abord, qu'est-ce qu'un texte bilingue ou digraphe ? C'est un texte dont il existe plusieurs versions. Plusieurs cas de figures peuvent exister, par exemple :

- *La pierre de Rosette* présente trois écritures (en fait deux : le démotique est une variante de l'hiéroglyphique) et deux langues. Une des langues et une des écritures étaient connues (le grec).

- *Les inscriptions de Behistun*, qui ont permis le déchiffrement du cunéiforme, proposent une écriture (trois variantes) et trois langues. Aucune n'était connue (mais il s'avérera, au fur et à mesure que les travaux avançaient, que l'une des langues était sémitique, et l'autre proche de l'aveistique, donc connues).

- Sur la *bilingue de Karatepe*, se rencontrent deux écritures et deux langues. Le phénicien était connu. Même cas de figure pour les *lamelles de Pyrgi*.

Par définition, une bilingue produit des équivalences. Le principe est donc d'observer des correspondances entre un segment 1 inconnu et un segment 2 connu, ce qui devrait permettre de réduire le segment 1 à du connu. C'est la méthode utilisée par Champollion grâce et à partir de la pierre de Rosette, dans laquelle une partie était connue et l'autre inconnue.

Pourquoi un texte bilingue n'apporte-t-il pas de solution immédiate et unique au problème du déchiffrement ? Tout d'abord, les textes ne sont pas forcément des traductions littérales (c'est le cas de la *bilingue de Karatepe*), ce ne sont parfois que des paraphrases ou des équivalences (c'est le cas des *lamelles de Pyrgi*). Les divergences peuvent être plus ou moins importantes. Ensuite, les deux parties d'une bilingue ne sont pas écrites dans la même langue ou dans la même écriture : il y a une différence de code.

On ne peut donc pas comparer les deux parties d'un texte bilingue ou digraphe à un texte crypté face au texte décrypté correspondant : en fait, entre le texte crypté et le texte décrypté, il y a le chiffrement, le cryptage, alors que, entre le texte inconnu et le texte écrit dans une autre langue ou une autre écriture, il y a une différence de code. Dans le premier cas, l'opération est réversible, pas dans le deuxième. Si on traduit un texte d'une langue A dans une langue B et qu'on le retraduit dans la langue A, on n'aura pas le même texte.

Ainsi, pour prendre l'exemple de la *bilingue de Karatepe*, si on admet, comme certains savants, que le texte hittite est premier, que le texte phénicien est une traduction, si on part du

---

<sup>1</sup> Voir notre étude à paraître : KLOCH-FONTANILLE Isabelle, 2006, « Retour sur l'histoire du déchiffrement des hiéroglyphes hittito-louvites : quelques réflexions sur le statut de la bilingue de Karatepe », *Actes du VIème congrès de hittitologie*, Rome.

phénicien pour arriver au hittite, arrive-t-on forcément à des erreurs, sinon à des apories, pour la raison indiquée ci-dessus, à savoir qu'il ne s'agit pas de cryptage. Même si on est en face d'un cas idéal de bilingue, comme c'est le cas à Karatepe. Pourtant, c'est comme cela qu'il a été procédé. Et si on regarde une traduction hittite faite à partir du phénicien, on voit immédiatement qu'elle est un non-sens par rapport à ce qu'on sait du contexte extérieur. Le hittite peut être réinterprété autrement, et du même coup, on se rend compte qu'on peut lire le phénicien autrement aussi. D'autres savants à l'époque (dans les années 50), comme Meriggi, pensaient que ce n'était pas comme cela qu'il fallait procéder, qu'il fallait un ajustement, que la traduction devait aller dans les deux sens (ceci d'autant plus que le texte phénicien posait lui des problèmes), que c'était une erreur de poser une identité entre les deux parties, qu'il fallait poser une équivalence.

Selon la définition même d'une digraphe, on suppose qu'il y a des signifiants différents et qu'ils correspondent à un signifié unique. Et c'est l'intérêt d'un texte bilingue ou digraphe, dans la mesure où on a le même texte (dans le meilleur des cas), encodé en deux systèmes différents, dont l'un est ou peut être connu. Le postulat étant l'équivalence – et non l'identité –, puisqu'il s'agit de codes différents (des systèmes d'écritures différents et des langues appartenant à des familles différentes), la conversion (le transcodage), et non la traduction, est donc en principe envisageable et même possible.

En fait, l'efficacité d'un document bilingue ou digraphe résidera dans la forme prise par l'interaction entre la démarche, la stratégie que le savant choisit pour accomplir le déchiffrement et la place (le moment) de l'intervention de la bilingue dans la stratégie.

Champollion savait pertinemment que les échecs de son maître Sacy, puis d'Akerblad comme de Young, venaient, d'une part, de leur insuffisante connaissance de la langue copte, et d'autre part, de leur manque de méthode et de rigueur dans les approches. Là où ses prédécesseurs se contentaient d'un seul document – l'incontournable pierre de Rosette –, Champollion accumulait moulages, estampages, copies manuscrites exactes de tout ce qu'il pouvait atteindre en fait de supports inscrits porteurs d'hiéroglyphes et, mieux encore, de cartouches royaux. Donc, contrairement à ce qu'on a pu dire parfois, la pierre de Rosette n'a été qu'un élément parmi d'autres dans le cheminement du déchiffreur.

La démarche de Champollion est la suivante : pour opérer la synchronisation entre langue et écriture, il met en parallèle des textes, des signes, des segments, etc, de manière à pouvoir observer des correspondances entre un segment 1 inconnu et un segment 2 connu, ce qui va permettre de réduire le segment 1 à du connu. C'est donc un raisonnement par

comparaison analogique<sup>1</sup>. On a là un modèle intuitif et empirique, fondé sur une adéquation entre cette intuition (dans le cas de Champollion : la langue des hiéroglyphes et la langue copte sont apparentées et il existerait un système auxiliaire qualifié de « phonétique », permettant d'écrire les noms étrangers) et les faits observés. La démarche se fonde ensuite sur un raisonnement par accumulation d'arguments. La pierre de Rosette a été la clé, c'est-à-dire le point de départ, ce qui a motivé le raisonnement. Mais après, les arguments viennent d'ailleurs.

Les deux autres bilingues (*la bilingue de Karatepe* et *les lamelles de Pyrgi*) n'ont pas le même statut. Pour les hiéroglyphes hittites, tous ceux qui s'y attaquaient se sont fourvoyés lorsqu'ils ont essayé de poser la langue qui se trouve derrière. Et c'est encore plus vrai pour l'étrusque : l'isolement linguistique de l'étrusque est maintenant un fait établi. Pourtant, les candidats étaient nombreux : hébreu, italique, langue caucasienne, langue finno-ougrienne, et récemment le hittite...

Par conséquent, la comparaison avec une référence extérieure n'étant pas possible (comme le copte pour les hiéroglyphes égyptiens), certains chercheurs, ont utilisé un autre modèle de déchiffrement, à savoir la méthode cryptographique. Cette méthode privilégie la reconstruction interne. Le principe de base est l'analyse et le dépouillement des textes jusqu'à ce qu'apparaissent des groupements et des séquences qui se répètent régulièrement. Si l'on peut rassembler un nombre suffisant d'exemples, on peut découvrir que tel groupe de signes dans le texte chiffré correspond à une fonction déterminée : par exemple, telle séquence sert de conjonction. On arrive ainsi petit à petit à déterminer le sens de la plupart des groupes chiffrés, sans savoir du tout les prononcer. Cette méthode a été abondamment utilisée par les étruscologues, les hittitologues, entre autres, et formalisée par Ventris, le déchiffreur du linéaire B.

A quoi peut servir une bilingue, qui, comme on l'a vu, pose une équivalence entre le texte inconnu et du connu, dans ce type de raisonnement ? Et même, en a-t-on besoin ?

En fait, par rapport à la *pierre de Rosette*, la *bilingue de Karatepe* et les *lamelles de Pyrgi* ne se situent pas au même endroit du parcours du déchiffreur : comme on, l'a vu, la *pierre de Rosette* se situe au début du parcours, sert de point de départ, de clef, d'hypothèse : la *bilingue de Karatepe* et les *lamelles de Pyrgi*, quant à elles, se situent en aval, puisque la démonstration est faite, elles servent donc de validation.

---

<sup>1</sup> Sur les modèles utilisés dans le déchiffrement des écritures inconnues, voir notre étude : KLOCH-FONTANILLE Isabelle, 2003, « Peut-on modéliser le déchiffrement des écritures ? », *Modèles linguistiques*, Tome XXIV, vol. 47, p. 75-96.

Cette place permet de comprendre deux choses :

1. D'une part comment se fait la transformation sémiotique de cette « chose » en « objet » signifiant que nous évoquions plus haut et quelles sont les opérations que permet une bilingue<sup>1</sup> : la *pierre de Rosette* a permis des opérations d'encodage : détermination du code et de ses règles ; la *bilingue de Karatepe* et les *lamelles de Pyrgy* ont permis des opérations de transcodage ou de transfert : l'écriture a été décodée et on vérifie que les règles ont été correctement établies par la mise en parallèle, la mise en équivalence et la conversion de l'autre version.

2. Et d'autre part, cela permet de comprendre les jugements peu enthousiastes, parfois fort sévères dont la *bilingue de Karatepe* et les *lamelles de Pyrgy* ont été l'objet, jugement qui consistait à avancer qu'elles n'avaient été que la confirmation de ce qu'on avait trouvé avant sans leur aide, par la méthode interne (c'est-à-dire cryptographique). On peut dire, en effet, qu'elles n'ont pas servi à grand chose, puisqu'elles n'ont servi qu'à valider ce qu'on savait déjà. Ce dont la plupart des savants a convenu. Le grand étrusologue Pallottino parle au sujet des *lamelles de Pyrgy* de « l'évidence du contrôle extérieur »<sup>2</sup>, en 1978.

### **De la compréhension linguistique à la connaissance interprétative**

Le cas de l'étrusque est intéressant : en effet, l'étrusque n'est toujours pas déchiffré. Cela nous amène, pour terminer, au deuxième point annoncé au début de l'étude, la question de la finalité et de la validation. L'analyse des processus de conversion ne permet pas d'évaluer le degré de réussite de ce transcodage. Pour preuve : nous avons traité ensemble la *bilingue de Karatepe* et les *lamelles de Pyrgy*, parce qu'elles présentent les mêmes processus de transcodage. Pourtant, le résultat est différent : l'étrusque n'est toujours pas considéré comme déchiffré.

Pour ce qui concerne les textes subsistants, on sait qu'ils sont maintenant compréhensibles avec une relative certitude – non seulement les inscriptions mineures constituées surtout d'éléments onomastiques et de formules stéréotypées, mais aussi les documents plus longs et plus complexes dont nous réussissons tant bien que mal à saisir le sens général – sans pouvoir dire avec cela que nous « connaissons » vraiment à fond la langue étrusque. Par ailleurs, nous possédons de très nombreuses données désormais assurées dans le champ de la phonétique, de la morphologie, de la sémantique, etc.

---

<sup>1</sup> La prise en compte d'autres cas, comme les inscriptions trilingues de Behistun, permettraient de mettre en évidence d'autres types d'opérations.

<sup>2</sup> PALLOTINO Massimo, 1978, *La langue étrusque. Problèmes et perspectives*, Paris : Les Belles Lettres, p. 40.

Mais il s'agit toujours de données particulières, partielles, occasionnelles, auxquelles manque ce lien ou fondement de connaissance structurelle, organique qui pourrait leur assurer une mise en place et une valeur plus précise. En somme, nous ne connaissons pas le système de l'étrusque.

Au début de l'étude, nous avons évoqué les notions qui apparaissaient au début du 19<sup>ème</sup> siècle et qui permettaient de comprendre les déchiffrements en cascade qui ont eu lieu pendant ce siècle : la reconnaissance de la correspondance entre langue et écriture et le fait qu'on se pose la question du statut scientifique de l'objet qu'on étudie. On commence à considérer l'écriture comme un ensemble signifiant que l'on soupçonne de posséder une organisation, une articulation interne autonome. Mais ce système n'existe pas préalablement au travail du déchiffreur, il est à construire.

Il nous semble que c'est bien cette notion de système à construire qui constitue la définition et la finalité d'un déchiffrement. Voici ce que dit Chadwick à propos de Ventris, qui était architecte :

« L'œil d'un architecte ne voit pas dans un bâtiment une simple façade, un assemblage d'éléments décoratifs et fonctionnels : il voit au-delà de l'apparence et sait distinguer les traits essentiels du dessin, la structure des parties, la charpente de l'ouvrage. C'est ainsi que Ventris était capable de discerner dans la confondante diversité des signes mystérieux de cette écriture les schémas et les constantes qui révélaient la structure cachée. C'est cette qualité, le don de saisir l'ordre sous l'apparence de la confusion qui est la marque des grands hommes, en tout ce qu'ils ont produit. »<sup>1</sup>

Mais c'est à Champollion – toujours lui - qu'on doit l'idée que l'écriture est un système et que le rôle du déchiffreur est de voir ce système :

« une inscription hiéroglyphique présente l'aspect d'un véritable chaos ; rien n'est à sa place ; tout manque de rapport ; les objets les plus opposés dans la nature se trouvent en contact immédiat et produisent des alliances monstrueuses : cependant des règles invariables, des combinaisons méditées, une marche calculée et systématique ont incontestablement dirigé la main qui traça ce tableau, en apparence si désordonné ; ces caractères, tellement diversifiés dans leurs formes, n'en sont pas moins des signes qui

---

<sup>1</sup> CHADWICK, *ouvr. cité*, p.17.

servent à noter une série régulière d'idées, expriment un sens fixe, suivi, et constituent ainsi une véritable écriture. »<sup>1</sup>

C'est cette notion de système qui est toujours à construire pour l'étrusque qui permet de dire à la fois qu'il n'y a pas de mystère et que le déchiffrement n'est pas achevé.

Cela nous amène à dire que « interpréter », dans le cas du déchiffrement des écritures inconnues, cela ne signifie pas, comme nous le disions au début « assigner une signification à une séquence linguistique ». Dans le cas de l'étrusque, évidemment, la compréhension linguistique ne coïncide pas avec la connaissance interprétative.

Pour le dire un peu schématiquement, les lectures proposées sont limitées à un texte, à une occurrence particulière. On ne peut établir de règles qui pourraient s'affranchir de ces occurrences que nous avons en notre possession et s'étendre par contagion, par propagation à d'autres objets. C'est donc un lien fermé sur lui-même, limité, statique, une vision atomiste. La possibilité d'affranchissement du texte et du déchiffreur et la capacité de propagation sont, nous semble-t-il, le propre de l'interprétation.

Cette distinction entre les types de relations établies (fermé/ouvert) apporte une réponse à la question de la validité, la validation du déchiffrement. Tant qu'on n'a pas « interprété », on peut comprendre n'importe quoi n'importe comment et on n'a aucun moyen de valider ou d'invalider. En effet, le principe étant d'accoler une signification à un signe, tout est possible. C'est ce qu'avait fait Kircher au 17<sup>ème</sup> siècle.

Prenons l'exemple du disque de Phaïstos, qui n'est toujours pas déchiffré. Michel Lejeune, grand savant, recevait, en tant que membre de l'Académie des inscriptions, de fort nombreuses lettres proposant des déchiffrements du disque de Phaïstos, ou d'autres écritures d'ailleurs. Les auteurs de ces missives ne comprenaient pas toujours pourquoi on ne les prenait pas au sérieux. De manière plaisante, Michel Lejeune a montré à ses étudiants que l'on pouvait, en partant de bases fausses, mais bien connues, construire un déchiffrement du disque cohérent, mais évidemment inacceptable : il a proposé une lecture du disque, sur la base du vieil-anglais ! Voici deux propositions de « traductions » du début de la face A (il s'agit du même passage). Celle de Jean Faucounau<sup>2</sup> :

« Et (moi) Arion, fils d'Argos,(je suis) sans égal  
Et je partage le butin en provenance du combat  
Et j'ai fait des ravages à Iasos

---

<sup>1</sup>CHAMPOLLION Jean-François, 1824, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens ou Recherches sur les éléments de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris : Treuttel et Würtz, p. 305.

<sup>2</sup> FAUCOUNAU Jean, 1999, *Le déchiffrement du disque de Phaïstos*, Paris : L'Harmattan, 192p.

Et grâce à (Athéna) Nikè ( ?), j'ai mis (la ville) en cendres

Et j'éclipse la gloire ( ?) de N. »

Et celle de Corsini :

« A la grand dame des Keftiou, à la grande Athéna dominatrice des animaux, exterminatrice des Iraphiotes, Rontes, fils de Danaos, aspergea, Rontes dans le temple des Keftiou, Rontes fils de Danaos aspergea l'arbre. »

Ces deux lectures ne sont peut-être pas fausses, mais elles sont fermées sur elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles sont fondées sur une identité des deux codes (écriture et langue), un calque, et absolument pas sur la mise en évidence des règles de transcodage qui aboutirait à la mise en place d'un système.

Un contre- exemple pour terminer : lorsque Ventris a découvert que derrière le linéaire B se cachait du grec, c'était inimaginable. Chadwick le rappelle :

« La position d'Evans sur le minoen était alors si fortement assise que le grec semblait hors de question, et Ventris écrivait : 'Ma théorie selon laquelle le minoen pourrait être du grec est très évidemment fondée sur un mépris délibéré de la vraisemblance historique'. A ce moment-là, on n'eût trouvé personne pour s'aventurer à le contester. »<sup>1</sup>

Au moment de la découverte, c'est précisément cette capacité de s'affranchir du texte et de se propager qui rendu immédiatement le déchiffrement valide<sup>2</sup>. Lorsque, dans une tablette de Pylos, par exemple, on lit *eme pode*, on trouve des formes attendues au titre de la grammaire comparée, des formes qu'on avait reconstruites de manière théorique et hypothétique. Et là, non seulement elles apparaissaient telles qu'on les attendait, mais en plus, en retour, elles ont permis de comprendre des formes de grec classique.

---

<sup>1</sup> CHADWICK, *ouvr. cité*, p. 57-58.

<sup>2</sup> Lorsque, dans une tablette de Pylos, par exemple, on lit *eme pode*, on constate la présence, attendue au titre de la grammaire comparée, de la désinence de datif athématique *\*ei*, au degré plein (latin *i* long <*\*ei*, sanskrit *e* long <*\*ei*), alors que le grec du premier millénaire a généralisé le degré zéro, sous l'influence du locatif ancien. On a, d'autre part, le plaisir de lire la racine *\*sem-* sous sa forme attendue au datif singulier, sans trace de l'analogie partie du cas indéterminé du neutre singulier (*hen*). A ce niveau de concordance avec ce qui est attendu (ou plutôt possible, car on ignorait quand les transformations analogiques s'étaient produites), le doute n'est plus possible: on n'est pas parti du grec du premier millénaire, dont les données n'auraient pas abouti au déchiffrement correct de la forme *eme*, mais on a retrouvé cette dernière, dont la comparaison laissait supposer l'existence dans une période indéterminée de l'histoire de la langue grecque.



# POUR UNE CONCEPTION SEMIOLOGIQUE DE L'INTERTEXTE

Valérie BRUNETIERE

Le point de vue est ici résolument celui du-de la lecteur-trice d'images. Pas n'importe quel lecteur ; celui qui assumerait le reproche de Mounin fait à Barthes dans les années 70 : faire de la psychanalyse sociale en lieu et place de la sémiologie. Même mieux, celui ou celle qui en ferait une ligne de force : le fait que nous parlions de l'intertexte a à voir avec cette ligne de force.

Une proposition typologique des effets connotatifs en réception (stéréotype, effet de sens, intertexte) revisite et remodèle par trois fois le schéma théorique hjelmslevien et barthésien de la connotation. Une illustration permettra dans un deuxième temps d'approcher pratiquement ce qu'il en est d'une lecture intertextuelle. Ce que nous tenterons de modéliser dans un troisième temps. Enfin, nous concluons sur la compétence propre de cette lecture intertextuelle.

## 1- UNE TYPOLOGIE DES EFFETS CONNOTATIFS EN RECEPTION : STEREOTYPE, EFFET DE SENS ET INTERTEXTE

### 1-1 Le schéma théorique hjelmslevien et barthésien : le montage du sens

Ce schéma théorique est bien connu ; j'en retiens une version : celle de la pyramide inversée du sens même si elle contrevient au propos barthésien "le message sous le message", puisqu'on a ici plutôt affaire à un "message sur le message", soit la version de 1964 (« Eléments de Sémiologie ») contre celle de 1957 (*Mythologies*).

### 1-2 Le schéma théorique revisité par le stéréotype

Le grand "C" valant pour la Culture, une frontière perméable certes, mais frontière tout de même, est posée entre le champ sociologique et le champ sémiologique. La Culture vient ici imposer son interprétation d'évidence, son ordinaire. On assiste alors à un escamotage de la dénotation par la connotation, à sa substitution, et sommes toutes à l'écrasement ou au démontage du schéma théorique de la signification. Le stéréotype est une connotation qui s'ignore, qui se fait passer pour une dénotation : ce que Barthes a formulé en évoquant "la naturalisation du sens".

Selon Barthes, cette naturalisation doit engager le sémiologue à regarder de plus près l'axe sémantique des nationalités : les Français lisent en chœur dans cette image la nationalité japonaise du personnage. Sans repérer qu'il s'agit d'une japonicité, c'est à dire d'une construction idéologique qui s'ancre sur un amalgame de signifiants : bien sûr les yeux bridés du personnage, mais surtout amalgamés avec le costume, l'appareil photo, le lexème "industries". Rares sont les personnes qui répondent "asiatique", repérant par là le processus stéréotypique à l'œuvre. Deux constats : L'imposition sociale prévaut sur la subjectivité du lecteur, la Culture imprégnant sa culture. Le travail du lecteur d'images est alors de rétablir la construction socio-culturelle du sens : mettre au jour les idéologèmes, les culturèmes. Second constat : une entorse théorique est faite au schéma : c'est bien parce que *des* signifiants sont amalgamés dans la lecture stéréotypée que la connotation peut se substituer à la dénotation. Ce qui va dans le sens de la critique houdebinienne faite à ce schéma, dont nous allons parler maintenant.

### **1-3 Le schéma théorique revisité par l'effet de sens**

La proposition houdebinienne, issue d'une critique de la connotation devant la difficulté pressentie de séparer nettement dénotation et connotation en posture de réception, a permis d'avancer le couple signifiant indiciel et effet de sens, en lieu et place de dénotation et connotation. Les modalités sont de trois ordres : 1) le prélèvement de signifiants indiciels par le lecteur d'images par le biais de sa culture (notée ici petit "c" : expérience, savoirs, etc.) qui a incorporé certains éléments de la Culture et les a combinés à sa sauce ; 2) en bordure du collectif et du singulier, du social et du subjectif noté ici par l'indication du champ psychanalytique, l'effet de sens peut produire un effet de corps, un affect ; 3) le montage du sens est alors de l'ordre du l'étirement, du saut direct, de la connotation de niveau 2, susceptible de faire l'effet d'un flash pour le lecteur d'images.

L'exemple est ici celui de « Panzani revisité », article d'Anne-Marie Houdebine publié en 1997. Il s'agit de la première analyse de publicité par Roland Barthes en 1964 dans « Rhétorique de l'image ». Anne-Marie Houdebine y prélève un signifiant graphique, le contour du filet et renvoie ainsi à l'effet de sens du sein. La condition pour que cet effet de sens intègre le champ sémiologique et ne reste pas dans celui de la projection psychanalytique est l'étayage: celui-ci est de plusieurs ordres. Indiquons entre autres l'étayage par la connotation barthésienne d'italianité et de corne d'abondance mixée à celle de maternité nourricière stéréotypée : pour un Français, c'est forcément la mama qui fait la pasta. Et le

langage corporel français a précisément un geste pour iconiciser dans l'espace cette mama par le signifiant de sa poitrine.

Deux remarques : l'effet de sens est ancré à la fois dans le corps et la psyché du lecteur qui prélève des éléments culturels et sociaux et les combine à sa sauce. C'est la subjectivité du lecteur qui prévaut à ce moment sur la Culture. N'importe qui ne peut pas lire le sein de Panzani. Une fois qu'il est lu, n'importe qui ne peut pas l'accepter. Pour certains lecteurs, malgré l'étayage, il est à la frontière entre sémiologie et psychanalyse. Par ailleurs, on remarque que ce processus de "surmontage" du sens est à l'opposé de celui du processus stéréotypique qui s'apparente à un démontage. D'où une place laissée à l'intertexte, que nous allons maintenant examiner.

#### **1-4 Le schéma théorique revisité par l'intertexte**

L'intertexte : on l'a ou pas.

Contrairement aux 2 autres, le stéréotype et l'effet de sens, l'intertexte arrive frontalement, en face de l'emboîtement connotatif prévu par le premier réseau de signes du message analysé, précisément parce qu'on l'a *à sa connaissance ou pas*. Si dans le processus stéréotypique, comme on l'a vu, la Culture, qu'on peut ici appeler "imaginaire social" (avec Castoriadis) impose au lecteur, sans qu'il le sache, une version stéréotypée de la lecture d'images, si, dans le processus de l'effet de sens, l'inconscient du lecteur lui impose une version "à effets" de l'image sans qu'il le veuille, ici le processus intertextuel est de l'ordre davantage de la conscience. Du "lexique" (selon Barthes) disponible en chacun de nous. La coupe est franche : on l'a ou pas. On le voit et alors on peut le repérer clairement comme un stéréotype à traiter, ou comme un effet de sens dont l'étayage ne poserait aucun problème de dégagement du champ psychanalytique : c'est pourquoi, entre autres, il nous semble que c'est la connotation par excellence, soit *le prototype de toute connotation*.

## **2- LECTURES PLURIELLES D'UNE IMAGE DE PRESSE**

Une image de presse, ayant voyagé et ayant été empruntée diversement par les médias, a fait l'objet en son temps de l'analyse d'une sémiologue professionnelle, Mariette Darrigrand.

### **2-1 Descriptif**

Il s'agit d'une photographie prise par Pascal Pavani (AFP) en juin 2000 à Millau, lors du rassemblement en faveur de José Bové. Cette photographie est publiée dans le Télérama n°2663 du 24/01/2001 - article de Michel Abescat, « La World Compagny démystifiée » qui

publie le compte rendu d'un livre supervisé par deux spécialistes de la critique antimondialiste, Edward Goldsmith et Jerry Mander, *Le procès de la mondialisation*. Mariette Darrigrand, sémiologue du cabinet "Des faits et des signes", s'empare de la photo et produit une analyse publiée dans la *Revue française du marketing*, cahier 183/184, 2001, consacré au "Marketing face aux peurs alimentaires".

## **2-2 Analyse par Mariette Darrigrand**

**Son résumé :** "Le commentaire sémiologique d'une photo prise à Millau en juin 2000, lors du procès de José Bové, où des manifestants anti-malbouffe se sont grimés en Big Mac, vivantes incarnations de la Junk food, est l'occasion de s'interroger sur les représentations mentales suscitées par les OGM. Cette photo, en effet, montre que la peur provoquée par la modernité technologique alimentaire quitte la traditionnelle menace de l'empoisonnement pour créer une peur nouvelle, qui s'ancrerait moins sur la mort de l'homme que sur sa dénaturation. Une façon en quelque sorte négative de retrouver le mythe de l'homme nouveau: l'homme survivant mais perdant de plus en plus son humanité.

Cette logique est significative de la critique politique actuelle qui dénonce le capitalisme pour sa dimension inhumaine (mondialisation) tout en montrant plus que jamais ses conséquences au cœur même de l'humain. Une sorte de Big business intime."

### **Quelques précisions s'imposent :**

- le sigle abstrait scientifique prend corps pour mettre en scène des OGM humanoïdes ; des hybrides hommes-pain de mie ; soit un franchissement de la barrière des espèces ainsi iconicisé ;

- les organes de perception et d'expression sont exhibés ;

- la règle anthropologique : "on est ce qu'on mange" (selon Claude Fischler) est incarnée : on est ce qu'on mange, donc si on ne sait plus ce qu'on mange, on ne sait plus qui on est : les OCNI ("Objets comestibles non identifiés" selon le même auteur) soulèvent le problème identitaire ;

- la mutation de l'espèce humaine plutôt que son empoisonnement ou sa fin est mise en scène ;

## **2-3 Notre lecture intertextuelle**

Nous travaillerons dans les interstices de sa lecture en proposant la nôtre, qui sans contrevenir à la sienne, permettra de la déployer, illustrant des modalités intertextuelles sur

lesquelles nous reviendrons plus loin, à savoir la polyphonie énonciative et son corollaire la non maîtrise de la citation et de son détournement.

L'intertexte qu'on a ou qu'on n'a pas : celui des "trois singes" que l'on commente en français, souvent en doublant le discours par des gestes : "ne pas (vouloir) voir, ne pas (vouloir) entendre, ne pas (vouloir) parler". Sous la forme de petites figurines achetées dans un magasin présentant des objets exotiques, du monde entier, "world object".

Du coup, ce n'est plus l'exhibition des organes de la perception dont il est question mais au contraire de leur inhibition : ne pas vouloir, faire l'autruche, refouler, bref dessiner les contours d'un tabou.

L'intertexte ouvre sur une polyphonie énonciative : qui représentent ces manifestant-es? Les consommateurs-citoyens ? Sommes-nous tous dans le tabou en refusant de voir ce qui se passe en matière de mondialisation agroalimentaire? Ou bien est-ce le gouvernement français par exemple qui bâillonnerait ainsi les citoyens en faisant l'impasse sur l'information, en non informant, en désinformant? Et/ou encore les multinationales mondiales ? etc. Polyphonie énonciative intéressante précisément parce que ces signes du corps qui incarnent l'intertexte des trois singes laissent la place à l'ambiguïté et à la justesse de chaque interprétation. Tour de force de la mise en scène : on ne peut trancher.

Une citation intertextuelle certes mais non maîtrisée sans doute dans son détournement par les émetteurs. Car ces trois singes, d'origine orientale, sont par exemple un symbole de la sagesse, et partant du bonheur, en Extrême-Orient. Si l'iconographie occidentale a fait en effet souvent de la figure du singe un signe négatif (vice, luxure, le verbe *singer* indique lui aussi une dévalorisation), il n'en est pas de même en Inde, au Tibet ou en Chine, où il est souvent le symbole du détachement par rapport au monde réel et charnel sommes toutes illusoire. Comment cet intertexte vient-il alors interférer avec le trinôme humain, qui sans aucun doute, offre une lecture occidentale de l'événementiel à rebours de la symbolique orientale du singe ? D'abord, ces humains peuvent être représentatifs d'une régression imaginée de l'espèce et incarner le "jumeau monstrueux" comme dit Leroi-Gourhan : si, comme la formule consacrée le dit en dépit de toute vérification scientifique "nous descendons du singe", alors nul doute que ces trois humains-singes nous donnent à voir que nous pourrions "y retourner", à cette origine mythique de l'espèce humaine. Puis, au-delà de la mutation-amputation lisible d'emblée, on peut également repérer la dénonciation du politique à l'œuvre : nous, ou eux, ceux qui nous gouvernent, serions-nous / seraient-ils, comme ces singes, aveugles, sourds et sans parole devant les dangers de la malbouffe? C'est ainsi que les trois singes deviennent

l'emblème, du point de vue d'une lecture occidentale, d'une antithèse de la sagesse, c'est à dire de la déraison humaine.

A moins que les auteurs de cette mise en scène ne soient conscients de ce détournement et illustrent précisément l'ironie d'une fausse sagesse ? On, le voit, la polyphonie énonciative que permet l'intertexte n'arrête pas l'interprétation.

Un autre message met en scène les trois singes : sans doute même la citation n'est-elle pas sue. Ce qui pose la question de la définition de l'intertexte en sémiologie, qui doit être repensée par rapport à l'intertexte littéraire.

### **3- LES QUATRE MODALITES DE L'INTERTEXTE SEMIOLOGIQUE**

#### **3-1 L'intertexte, prototype du principe connotatif**

Succinctement, puisque nous avons déjà défini cet aspect : la connotation advient ou non au lecteur, en conscience, ce qui le distingue à la fois du stéréotype où l'Imaginaire social est prégnant et de l'effet de sens où l'inconscient du lecteur est prégnant. Ni la subjectivité ni le culturel ne prennent le pas l'un sur l'autre.

#### **3-2 L'intertexte, une définition sémiologique extensive**

En sémiotique littéraire, l'accent est mis sur les conditions de production du message : intention de citation et détournement maîtrisé de la citation. Or, il semble que l'intertexte sémiologique soit libéré de l'intention maîtrisée de citation et même du détournement de cette dernière.

De plus, le point de vue ici affirmé est celui de la réception du message. Comment savoir si l'intertexte sera reçu ? Et dans quelle mesure la citation sera entendue, y compris dans son détournement ? Inversement, le récepteur peut saisir un intertexte non prévu par l'émetteur du message.

#### **3-3 L'intertexte et la polyphonie énonciative**

D'où découle le principe de polyphonie énonciative : à la question "qui parle ?", on ne peut donner une réponse unique, on l'a vu. L'intertexte sémiologique n'est pas une lecture subsumante qui donnerait la "vérité" de l'interprétation. Particulièrement en ce qui concerne les intertextes visuels nous semble-t-il, d'où la nécessité actuelle de réfléchir sur l'intericonicité, l'intermédialité, etc.

### 3-4 L'intertexte en proximité avec le métalangage

L'intertexte entretient avec le "schéma inversé" du métalangage une proximité au moins spatio-visuelle dans sa modalisation, du moins telle que nous l'avons donnée et la rappelons... ainsi que le schéma du métalangage donné par Hjelmslev puis Barthes.

Mais une différence de taille : là où on attend une conjonction de signifiés, comme dans le processus intertextuel, on a dans la rencontre du schéma connotatif et de celui du métalangage, un signifiant et un signifié de 2<sup>e</sup> niveau. **Cette proximité peut-elle être rendue fonctionnelle, voire opérationnelle dans l'analyse sémiologique et être le lieu d'une objectivation scientifique ?** On pourrait s'arrêter là, mais jetons tout de même quelques pistes en guise de conclusion et d'ouverture sur la compétence de la lecture intertextuelle et la rentabilité d'une telle rencontre.

#### 4- LA COMPÉTENCE DE LA LECTURE INTERTEXTUELLE

J'évoque ici plusieurs points, venant de divers horizons et propose le patchwork suivant, non encore organisé.

♦ Il n'y a pas de métalangage (Lacan), sans doute parce que seule la langue possède une fonction métalinguistique, voire épilinguistique (Houdebine). Cela est repérable dès lors même que l'on croit décrire un objet objectivement alors que la puissance métaphorique (= métalinguistique) de la langue est à l'œuvre et nous impose une subjectivation.

♦ Quand nous décrivons un objet, nous avons recours à la langue et à ses connotations discursives, à son potentiel de métaphorisation. Plus encore, au cœur même de ce qui semble figé (les "expressions figées"), des icônes langagières comme les a décrites Béatrice Simonin, sont empruntables par le lecteur d'images pour décrire et interpréter : son interprétation peut alors être dite intertextuelle.

♦ Ce que nous proposons d'expliquer ici, c'est que les **icônes langagières** pourraient être, dans certains cas, **un point de jonction** entre **l'intertexte** visuel advenant au lecteur d'images et sa retranscription en termes de **métalangage**. **Parce que l'icône langagière engage principalement du corps incarné dans la langue.**

Revenons à notre photo de presse. Des lecteurs de cette image y ont associé les expressions : "en avoir plein les yeux, plein les oreilles, plein la bouche". Ou encore l'intertexte biblique "Celui qui ne voit pas...". Autant de références conscientisées des expressions proposées par la langue, ici française, et incarnée dans des discours mythiques divers (la doxa, la Bible).

Il semble bien alors que l'icone langagière proposée par la langue et la culture françaises, par le biais d'une référence doxique ou biblique, remplisse cette fonction de métalangage permettant, pour le lecteur comme pour la Culture, l'accrochage de l'intertexte visuel au message reçu.

#### CONCLUSION : LA COMPÉTENCE CONTRE LA PERFORMANCE

La performance de la lecture intertextuelle n'est pas l'objet de la démonstration : l'interprétation de Mariette Darrigrand n'est ni plus ni moins subsumante que la nôtre. Tout au plus pourrait-on arguer que dans ce cas précis, la polyphonie énonciative est particulièrement à l'œuvre et qu'elle propose une lecture intertextuelle assez performante. Mais nous voudrions insister particulièrement sur la compétence de cette lecture : **l'intertexte peut être le point de rencontre entre la langue dans sa fonction de métalangage, la Culture et l'idiolecte sémiologique et inconscient du sujet** en permettant à ce dernier de passer les effets de sens à la conscience.

Finalement, au-delà de la performance interprétative que semble apporter la lecture intertextuelle au sens où nous la définissons, il s'agira d'affirmer une compétence théorique, avec le Barthes de "Rhétorique de l'image" qui signale que "la langue de l'image, ce n'est pas seulement l'ensemble des paroles émises [...], c'est aussi l'ensemble des paroles reçues : la langue doit inclure les "surprises" du sens". Barthes souligne dans une note que "Dans la perspective saussurienne, la parole est surtout ce qui est émis, puisé dans la langue (et la constituant en retour). Il faut aujourd'hui élargir la notion de langue, surtout du point de vue sémantique : la langue est "l'abstraction totalisante" des messages émis et *reçus*". La connaissance de la psychanalyse et de Lacan sont audibles dans ce propos de Barthes : c'est bien parce que le sujet s'est plus ou moins imprégné de certains signifiants reçus qui vont sédimenter et constituer son idiolecte inconscient qu'il peut lire les images différemment d'un autre sujet. Plus que cela : il ne peut lire une image que si cette image le lit, c'est à dire fait écho en lui d'une chaîne signifiante déjà maillée.

L'aventure de l'interprétation, de fait et selon une certaine conception de la psyché humaine, est soumise à des *avatars*.





CERTAINES FOIS,  
APRÈS L'ENVIE  
IL Y A LE DOUTE  
FAITES UN TEST VIH



© 2011 Durex

avec le soutien de



Parce que tout  
le monde peut,  
un jour, avoir  
besoin d'aide.



Sida Info Service

0 800 840 800

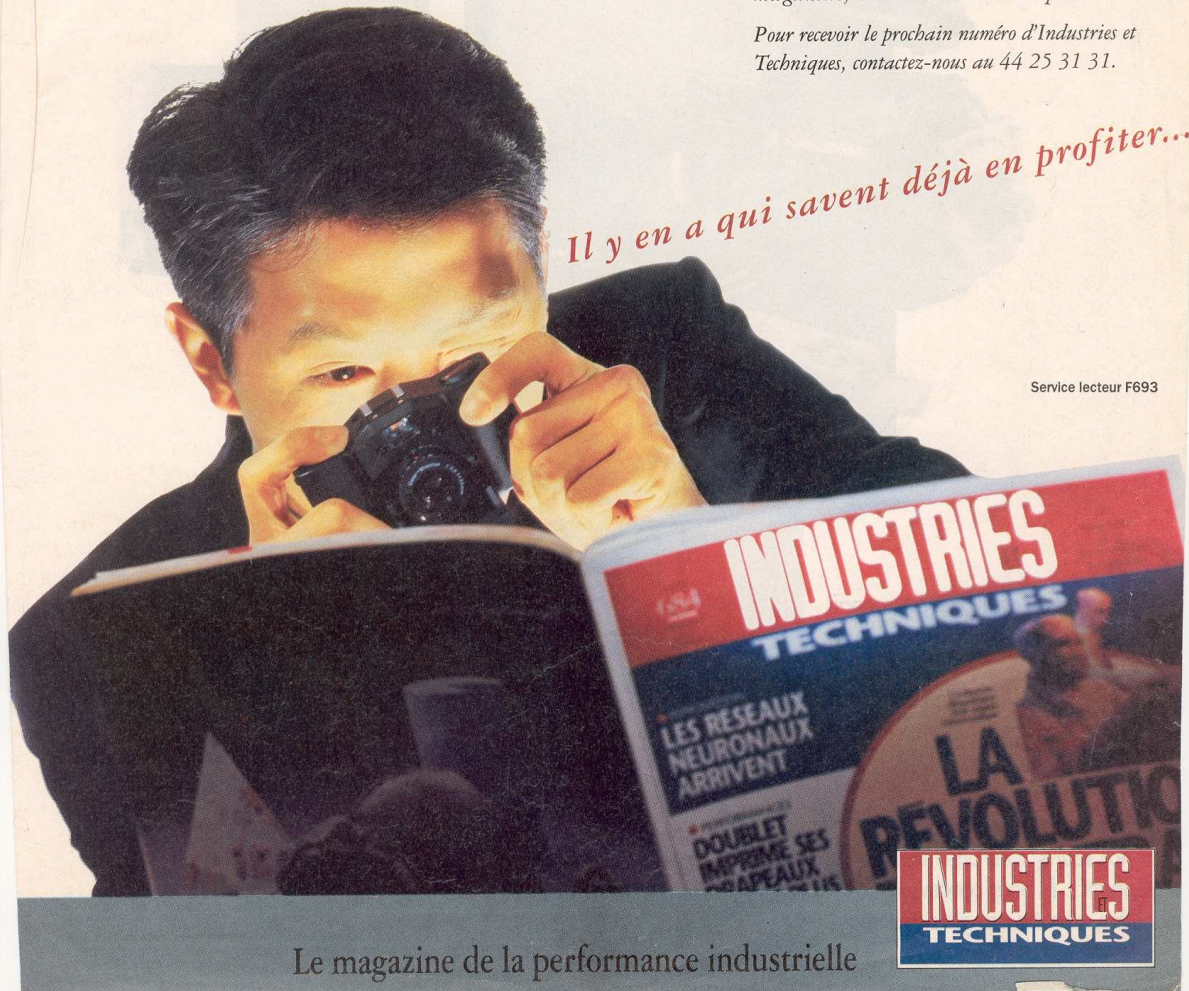
24h/24, confidentiel, anonyme et gratuit  
[www.sida-info-service.org](http://www.sida-info-service.org)

*Un nouveau défi industriel est lancé, Industries et Techniques nouvelle formule le relève! Parce que toutes les industries doivent réagir d'urgence: la "lean production", cette industrie "fine", allégée, flexible, née au Japon dans l'automobile, s'impose déjà comme le nouveau modèle dans tous les secteurs. Parce que dans les laboratoires, les usines, les bureaux d'études, pour gagner aujourd'hui, il faut sans cesse faire plus vite, mieux, moins cher, plus propre. Industries et Techniques se transforme. Pour mieux s'affirmer comme outil de transfert d'expériences et d'innovations. Industries et Techniques, deux fois par mois, pour que les questions des uns trouvent leurs réponses dans les solutions des autres. Aujourd'hui la performance industrielle a son magazine, Industries et Techniques.*

*Pour recevoir le prochain numéro d'Industries et Techniques, contactez-nous au 44 25 31 31.*

*Il y en a qui savent déjà en profiter...*

Service lecteur F693



Le magazine de la performance industrielle

**INDUSTRIES**  
**TECHNIQUES**



## **TITRES ET AUTEURS**

### **PAR TABLE**

## TITRES ET AUTEURS DES ARTICLES PAR TABLE

### CONFERENCES PLENIERES

- Anne-Marie Houdebine :** « Saussure, toujours recommencé ».
- Jean-Marie Klinkenberg  
& Francis Edeline :** « L'aventure des modèles interprétatifs ou la gestion des résidus ».
- Claude Zilberberg :** « Note sur le faire interprétatif ».

### I. L'INTERPRETATION, POINT DE VUE THEORIQUE

- Driss Ablali :** « L'interprétation e(s)t la culture ».
- Ivan Darrault-Harris :** « Violences et jouissances de l'interprétation : de la psychanalyse à la psychosémiotique ».
- Anne Croll et  
Catherine Collin :** « L'espace interpsychique de l'interprétation : une approche sémio-linguistique ».

### II. L'INTERPRETATION OUTILLEE

- Xochitl Arias :** « Figurativité, sensori-motricité et valorisation de l'objet. Résonance des formes dans le processus d'appropriation de l'automobile ».
- Laetitia Peifer :** « Représentation et interprétation enfantine des discours : l'exemple du conte ».
- Karine Collette :** « Parcours interprétatifs sur des courriers administratifs : pertinence textuelle de la dimension sociale ». (Laval, Québec /Besançon)

### III. L'INTERPRETATION RISQUEE : CULTURES ET REVES

- Aurore Guibbert :** « Régénérer versus re-générer du sens à un texte ».
- Catalina Sagarra :** « Se dire et dire le monde dans la langue de l'Autre. Lecture d'un indicible. Des survivantes rwandaises racontent ».
- Carmen Boustani** "Interpréter l'inconscient du texte"
- El Mehdi Kaddouri  
& Joëlle Réthoré :** « L'interprétation des rêves dans la tradition arabe : sujet et sens ».
- Mohand-Akli Haddadou :** « Le sens dévoilé ou l'aventure de l'interprétation du rêve dans l'islam ».

#### IV. L'INTERPRETATION, ENTRE DECHIFFREMENT ET LECTURE

**Sémir Badir  
& Claudine Normand :** « Interprétation et textualité : une adresse *ad libitum* ».

**Eléni Mitropoulou :** « Quelques péripéties sémiotiques de la lecture électronique ».

**Jean-Claude Soulages :** « Interprétation savante, interprétation triviale ».

#### V. L'INTERPRETATION, ENTRE PERCEPTION ET RECEPTION

**François Provenzano :** « Aventures historiographiques : contextes et stratégies d'interprétations métalittéraires ».

**Morana Cale :** « Une interprétation barrée : la Canzone 105 de Pétrarque à ses lecteurs ».

**Pierre Sadoulet :** « De diverses manières de convoquer les fantasmes. Fantasmes, désirs et appréhension philologique de la description sémiotique ».

**Jean-Pierre Fewou  
Ngouloure :** « Le non être du texte ou quand le référent prête sa voix au texte : l'exemple d'Orphée Dafric de *Were Were Liking* et d'*Allah n'est pas obligé* d'Amadou Kourouma ».

#### VI. L'INTERPRETATION ET SES AVATARS ICONIQUES

**Jean-Pierre Esquenazi** « L'acte interprétatif dans l'espace social : le ballet des reconfigurations ».

**Marc Décimo :** « De quelques réflexions concernant la prolifération d'interprétations souvent aventureuses concernant la production sémiotique de Marcel Duchamp ».

**Anne Beyaert :** « Images et véridiction. L'alternative du photophone ».

**Isabelle Klock Fontanille :** « Les mésaventures de l'interprétation : le cas des déchiffrements "ratés" d'écritures inconnues ».

**Valérie Brunetière :** « Pour une conception sémiologique de l'intertexte à partir de lectures plurielles d'une photo de presse ».



## **COORDONNÉES DES AUTEURS**

## COORDONNÉES DES AUTEURS

### Comité d'organisation

#### **HOUEBINE Anne-Marie**

Professeure – Université Paris Descartes  
anne-marie.houdebine@paris5.sorbonne.fr  
*Saussure 'toujours recommencé'*

#### **BRUNETIÈRE Valérie**

Maîtresse de conférence – Université Paris Descartes  
valbrune@wanadoo.fr  
*Pour une conception sémiologique de l'intertexte*

#### **KLINKENBERG Jean-Marie**

Professeur - Université de Liège (Belgique) - Groupe  $\mu$   
jmklinkenberg@ulg.ac.be  
*L'aventure des modèles interprétatifs ou la question des résidus*

#### **BADIR Sémir**

Chercheur FNRS – Université de Liège (Belgique)  
semir.badir@ulg.ac.be  
*Interprétation et textualité : une adresse ad libitum*

### Communicant-es

#### **ABLALI Driss**

Maître de conférence - Université de Besançon / Franche-Comté  
driss.ablali@univ-fcomte.fr  
*L'interprétation e(s)t la culture*

#### **ARIAS Xochitl**

Centre de Recherches Sémiotiques - Université de Limoges  
xochitl.arias-gonzales@unilim.fr  
*Figurativité, sensori-motricité et valorisation de l'objet. Résonance des formes dans le processus d'appropriation de l'automobile*



**BEYAERT Anne**

Maître de conférences – Université de Limoges  
anne.beyaert-geslin@unilim.fr / beyaert@flsh.unilim.fr  
*Images et véridiction. L'alternative du photophone*

**BOUSTANI Carmen**

Professeure, Université de Kaslik/ Beyrouth (Liban)  
cboustani@sodetel.net.lb

**CALE Morana**

Université de Zagreb  
mcale@ffzg.hr  
*Une interprétation barrée : la Canzone 105 de Pétrarque à ses lecteurs.*

**COLLETTE Karine**

Université de Laval (Québec) / Besançon  
Karine.collette@univ-lyon2.fr  
*Parcours interprétatifs sur des courriers administratifs : pertinence textuelle de la dimension sociale*

**COLLIN Catherine**

Maître de conférence – Université de Nantes  
Catherine.Collin@univ-nantes.fr  
*L'espace interpsychique de l'interprétation : une approche sémio-linguistique*

**CROLL Anne**

Maître de conférence – université de Nantes  
anne.croll@univ-nantes.fr  
*L'espace interpsychique de l'interprétation : une approche sémio-linguistique*

**DARRAULT-HARRIS Ivan**

Professeur - Université de Limoges-EHESS de Paris  
ivan@darrault.com  
*Violences et jouissances de l'interprétation : de la psychanalyse à la psychosémiotique*

**DECIMO Marc**

Maître de conférence – Université d'Orléans  
Marcdecimo@aol.com  
*De quelques réflexions concernant la prolifération d'interprétations souvent aventureuses concernant la production sémiotique de Marcel Duchamp*

**EDELINE Francis**

Groupe  $\mu$  - Université de Liège (Belgique)

*L'aventure des modèles interprétatifs ou la question des résidus*

**FEWOU NGOULOURE Jean-Pierre**

CPST- Université Toulouse II -Le Mirail

jpfewou@uycdc.uninet.cm

*Le non être du texte ou quand le référent prête sa voix au texte : l'exemple d'Orphée Dafric de Were Were Liking et d'Allah n'est pas obligé d'Amadou Kourouma*

**GUIBBERT Aurore**

Université Toulouse II - Le-Mirail

aurore.guibbert@laposte.net

*Régénérer versus re-générer du sens à un texte*

**HADDADOU Mohand-Akli**

Professeur – Université de Tizi Ouzou (Algérie)

mahaddadou@hotmail.com

*Le sens dévoilé ou l'aventure de l'interprétation du rêve dans l'islam.*

**KADDOURI El Mehdi**

Professeur – Faculté des Lettres de Oujda (Maroc)

ekaddouri@hotmail.com

*L'interprétation des rêves dans la tradition arabe : sujet et sens.*

**KLOCK FONTANILLE Isabelle**

Maître de conférences, Université de Limoges

klock-fontanille@unilim.fr

*Les mésaventures de l'interprétation : le cas des déchiffrements "ratés" d'écritures inconnues*

**MITROPOULOU Eléni**

Maître de conférences – Université de Besançon

eleni.mitropoulou@univ-fcomte.fr

*Quelques péripéties sémiotiques de la lecture électronique*

**NORMAND Claudine**

Maître de conférences, HDR - Université Paris 10 - Nanterre

normand.claudine@wanadoo.fr

*Interprétation et textualité : une adresse ad libitum*

**PEIFER Laëtitia**

Université de Besançon

laetitia.peifer@univ-fcomte.fr

*Représentation et interprétation enfantine des discours. L'exemple du conte*

**PROVENZANO François**

Université de Liège – FNRS (Belgique)

Francois.Provenzano@ulg.ac.be

*Aventures historiographiques : contextes et stratégies d'interprétations métalittéraires*

**RETHORE Joëlle**

Professeure – Université de Perpignan

rethore@univ-perp.fr

*L'interprétation des rêves dans la tradition arabe : sujet et sens*

**SADOULET Pierre**

Maître de conférences – Université Jean Monnet Saint-Etienne

pierre.sadoulet@univ-st-etienne.fr

*De diverses manières de convoquer les fantasmes. Fantasmes, désirs et appréhension philologique de la description sémiotique*

**SAGARRA Catalina**

Professeure – Université de Trent (Canada)

catalinasagarra@trentu.ca

*Se dire et dire le monde dans la langue de l'Autre. Lecture d'un indicible. Des survivantes rwandaises racontent*

**SOULAGES Jean-Claude**

Professeur – Université de Lyon 2

jean-claude.soulaiges@wanadoo.fr

*Interprétation savante, interprétation triviale*

**Claude ZILBERBERG**

Chercheur CNRS (CeRes – Limoges)

Zilberberg.claude@numericable.fr

*Note sur le faire interprétatif*

*Actes du Colloque International  
« Sémiologie 2005 »*

*Les aventures de l'interprétation*

1, 2, 3 décembre 2005

SORBONNE  
Amphithéâtre Durkheim  
17 rue de la Sorbonne  
Paris - France