Texto ! Textes et cultures, Vol. XXIX, No 1-2 (2024).

HOMMAGE À
JEAN-FRANÇOIS JEANDILLOU

POINT DE VUE

TEXTUALITÉ JURIDIQUE

STRUCTURES SÉQUENTIELLES

RÉTROTRADUCTION

ICONICITÉ TEXTUELLE

TEXTUALITÉS

CHAMPS, DOMAINES, PERCEPTIONS, TENDANCES EXPÉRIENCES

OPERATIONS DE LA TEXTUALITE

CHRONOSIGNIFIANCE

DYNAMIQUE TEXTUELLE

SOCIOTEXTUALITÉ

EFFITEXTUALITÉ

MÉTATEXTUALITÉ

SOUS LA DIRECTION DE
DONALD VESSAH NGOU & KAJA DOLAR

TEXTUALITÉS SCÉNARISTIQUES

Résumé – Ce numéro spécial publié dans la revue *Texto !* est constitué en Mélanges à l' honneur de Jean-François Jeandillou, Professeur retraité des sciences du langage à l'Université Paris Nanterre. Nous rendons ici hommage à un mentor engagé, pour son apport décisif à la science des textes, ainsi que pour sa capitale participation pédagogique dans l'établissement de la relève. La posture scientifique de cet expert des textes aura surtout été celle de questionnements théoriques approfondis, remettant en cause toute *logique policière de la classification*, qui tendrait à boucher les horizons de la textualité et de la signification dans des catégories, voire des exigences disciplinaires, théoriques et taxinomiques rigides. Cette universalité de Jeandillou est traduite par la diversité disciplinaire des contributions à ce volume, aussi bien au sein des sciences du langage qu'hors d'elles.

De fait, s'il est vrai que le texte, dans ses divers paliers matériels compositionnels (paragraphe, phrase, proposition, syntagme, mot, morphème, et même phonème), constitue un objet linguistique de prédilection, il est vrai aussi que son étude, ses usages, ses perceptions ne sauraient se limiter aux seules sciences du langage. Le texte, en effet, s'impose comme l'objet langagier le plus courant de la vie sociale, où sont véhiculées les idées, avec les innombrables visées pragmatiques qui peuvent lui être assignées. En tant qu'objet social de tout premier ordre, il renferme autant de normes, ou du moins, autant de représentations mentales de ces normes, aussi bien sur le plan de sa composition que de son analyse. C'est cette diversité de *consciences textuelles*, que le présent collectif aborde sous le prisme pluriel des *textualités*, à travers leurs différentes perceptions, leurs diverses tendances, leurs nombreux domaines d'usage, leurs abondantes expériences, leurs multiples champs d'emploi.

Mots-clés – texte, textualité, linguistique textuelle, intertextualité, sub-texte.

Abstract – This special issue of *Texto!* journal is dedicated to Jean-François Jeandillou, retired professor of linguistics at Université Paris Nanterre. The issue pays tribute to a committed mentor, to his invaluable contribution to the science of texts, as well as to his educational legacy through his formation of the next generation. His scientific stance will have been above all characterized by an in-depth theoretical investigation, calling into question any rigid logic of classification, which would tend to limit the horizons of textuality and meaning to the narrow theoretical and taxonomic categories and disciplinary requirements. The vast diversity of Jeandillou's opus is reflected by the disciplinary diversity of the contributions to this volume, both within the linguistics and outside it.

In fact, if it is true that the text, in its various compositional material levels (paragraph, sentence, proposition, phrase, word, morpheme, and even phoneme), constitutes a linguistic object par excellence, it is also true that its study, its uses, its perceptions, cannot be limited to linguistics alone. The text imposes itself as the most common linguistic object of social life which conveys ideas and displays a vast array of pragmatic aims that can be assigned to it. As a social object of extreme importance, it contains numerous norms, or at least mental representations of these norms, both in terms of its composition and its analysis. The present collective publication tackles precisely this diversity of textual consciousnesses through the multiple prisms of textualities, through their different perceptions, their various trends, numerous areas of their usage, their abundant experiences, and multiple fields of their application.

Key words – text, textuality, linguistics of text, intertextuality, sub-text.

Conseil scientifique

Ablali Driss, Université de Lorraine
Achab Djamila, ENS Oran
Boyomo Assala Charles, Université de Yaoundé II
Cormier Agathe, Université Paris-Est Créteil
Ekoungoun Jean-Francis, Université Alassane Ouattara
Haßler Gerda, Université de Potsdam
Le Pesant Denis, Université Paris Nanterre
Lehmann Sabine, Université Paris Nanterre
Monte Michèle, Université de Toulon
Moreno-Kerdreux Anaïs, CESSP (CNRS/UP1/EHESS)
Noumssi Gérard Marie, Université de Yaoundé I
Philippe Gilles, Université de Lausanne
Plötner Kathleen, Université de Potsdam
Rabatel Alain, Université Claude-Bernard Lyon 1
Sayad Abdelkader, Université de Mostaganem
Yahiaoui Kheira, ENS Oran
Zohra Harig Benmostefa Fatima, Université Oran II

SOMMAIRE

INTRODUCTION **5**

I. PROFILS DE TEXTUALITÉS **13**

Alain Rabatel, À propos de formes de textualité internes ou sous-jacentes à (l'interprétation de) l'image 14

Guy Achard-Bayle, De diverses dynamiques textuelles : évolutions et chimères 30

Axel Richard Eba, De la sociotextualité chez Marcel Proust 42

II. TEXTUALITÉS TRANSLINGUISTIQUES **58**

Michèle Monte et Pascale Roux, Comment les rétrotraductions éclairent le style d'un poème 59

Dorina Irimia, La textualité des actes judiciaires influence-t-elle la traduction ? 72

Stéphanie Engola, Traduction poétique : métatextualité ou palimpseste ? 83

III. INTER-TEXTUALITÉS **91**

Gerda Haßler, Opérations linguistiques constitutives de la textualité illustrées par l'exemple de l'intertextualité 92

Faty-Myriam Mandou Ayiwouo, La textualité : esquisse d'une chronosignifiance 108

Sabine Lehmann, Structures séquentielles et structures d'enchaînement en moyen français 131

IV. TEXTUALITÉS SUB-TEXTES **145**

Donald Vessah Ngou, La textualité stylistique du cinéma par le *non-texte* scénario : quelques considérations théoriques 146

Longin Colbert Eloundou, Textualité et scénaristique du jeu *Le Responsable Mboa* du studio Kiro'o Games 165

Jacques Fontanille, Dialogue : sémiotique / mathématiques et physique. Iconicité schématique et narrativité 182

TÉMOIGNAGES **195**

François Vaucluse, Qui est là ? 196

Annie Bertin, Pour JFJ 198

INTRODUCTION

Cet ouvrage collectif est initié à l'occasion du départ à la retraite du Professeur Jean-François Jeandillou, pour révérer sa contribution aux sciences des textes, ainsi que son engagement pédagogique dans l'établissement de la relève. Il s'agit donc d'un hommage portant sur la dimension aussi bien scientifique que pédagogique de Jeandillou.

1. Sur Jean-François Jeandillou

Au plan scientifique, l'auteur de *L'Analyse textuelle*, par les enjeux variés de ses nombreuses productions, a considérablement réfléchi, entre autres, aux questions des sources, influences et stratégies intellectuelles révélées, dissimulées ou neutralisées dans les œuvres, ainsi qu'aux incidences de telles stratégies sur la signification. Sa posture scientifique est celle de questionnements théoriques approfondis, remettant en cause toute « logique policière de la classification » (Jeandillou 2008 : 18), qui tendrait à boucher les horizons de la textualité et de la signification, en les enfermant dans des catégories, voire des exigences disciplinaires, théoriques et taxinomiques rigides.

C'est dans ce sens que, sur le plan académique, Jeandillou a surtout été, dans le cadre de nombreuses thèses dirigées, un moteur d'audace pour un dépassement incessant – mais non incontrôlé ou imprudent - des préceptes théoriques les plus inquestionnés. Cet accompagnement pédagogique a traversé de nombreuses frontières, aussi bien géographiques que chronologiques, et même disciplinaires. Au fil des générations, ce mentor, à l'attitude quasi *rebelle*, aura formé de nombreux chercheurs issus de tous les continents. Il leur aura surtout fait bénéficier de son expertise stimulante, de son humour lénifiant, de son ouverture d'esprit édifiante, de son humanisme. Mentor engagé, Jeandillou a constitué, de manière infatigable, une plaque tournante d'interdisciplinarité et d'internationalité, à travers le fait qu'il ait toujours eu à cœur de faire bénéficier à tous d'une fructueuse insertion dans ses réseaux de partenariats institutionnels et d'échanges.

C'est au nom de cette ouverture d'esprit, ainsi que de cette interdisciplinarité caractéristiques des perspectives de Jeandillou, que le présent collectif s'est ouvert à toutes réflexions sur les textualités, que ses auteurs aient connu Jeandillou ou non, qu'ils soient spécialistes des sciences du langage ou pas. On entend ainsi honorer une carrière universitaire florissante, animée par une recherche soutenue dans le domaine de la textualité ; d'où l'intitulé du collectif *Textualités : champs, domaines, perceptions, tendances, expériences*.

2. Le texte, un objet linguistique, certes, mais pas uniquement

Quoique le texte, en tant que notion scientifique, soit de plus en plus reconnu comme ne relevant pas de la linguistique seule, dont il constitue un étalon supérieur dans l'organigramme d'émergence du sens (et cela au-dessus du paragraphe, de la phrase, de la proposition, du syntagme, du mot, du morphème), il peine à s'arracher aux considérations de corrigibilité ou de normativité, régies par la grammaire textuelle. C'est par propagation, et par dissémination, de cette normativité aux autres sous-disciplines de la linguistique, et même aux autres disciplines attenantes peu ou prou aux sciences du langage, voire aux sciences sociales en général, que la notion de textualité fait valoir son suffixe de conformité *-ité* dans un cadre normatif, comme ordre de mesure pour apprécier la recevabilité d'un texte selon des critères bien connus (cohérence, cohésion, informativité, intentionnalité, etc.).

Par ailleurs, du fait sans doute des liens intimes qui existent depuis toujours entre linguistique et poétique, la notion de texte souffre d'un attachement quasi viscéral à la théorie littéraire ; comme s'il n'était voué à être idéalement rien d'autre que littéraire, voire narratif. Même les nombreux projets pédagogiques adressés aux étudiants de filières non littéraires (management, finance, ingénierie, sciences, etc.) et de divers niveaux d'études (CAP, BTS, Ingénieur, Master, etc.), de plus en plus nombreux à solliciter des services de spécialistes de textes pour relever le niveau d'exploitation des énoncés ou d'élaboration totale de la pensée chez leurs apprenants, ont

du mal à envisager les textes hors des modèles littéraires courants. Pourtant, si, par les études de genrologie en analyse du discours, les chercheurs en sciences du langage sont de plus en plus avisés de ce que « tout texte relève d'un genre et, par-là, d'un discours qui reflète, par ses normes, l'incidence de la pratique sociale où il prend place ; [et que] même la violation des normes grammaticales telles qu'elles sont édictées par les linguistes dépend du discours et du genre considéré » (Rastier 2001 : 143), l'idée de textualité peine à s'inscrire, chez les linguistes – surtout ceux qui se réclament de « linguistiques de textes » -, dans une aperception qui songerait à des innombrables spécificités de qualifications extra littéraires.

Et pourtant, qui pourrait contester aujourd'hui que le texte constitue l'objet non seulement de la linguistique, ou plutôt des linguistiques, mais aussi des autres sciences sociales, et même « d'autres disciplines qui ne se prétendent pas scientifiques » (Rastier 1995 : 209) ? L'on pourrait même dire, avec Molino (1985 : 284), que « les sciences humaines d'aujourd'hui ne sont, pour la plupart d'entre elles, qu'une herméneutique perpétuelle, qu'une incessante « explication de textes ». À ce titre, le texte ne saurait continuer d'être perçu sous un point de vue (disciplinaire) unique. Tout en renonçant aux « exigences de la didactique », la linguistique dite textuelle, ou simplement la linguistique orientée vers le texte devrait cerner

> les effets dissipatifs sans préjugés, et sans s'ériger en corps de doctrine normatif. Ces effets de texte obligent à sans cesse affiner des outils d'analyse dont ils éprouvent l'efficace et les limites opératoires. […] N'hésitons plus désormais à affirmer que tout peut faire texte, à condition que tel auteur (tel garant) en décide, et/ou que tel lecteur (profane ou « scientifique ») assume le mouvement idoine de généralisation. Dans un cas comme dans l'autre, c'est un acte d'*autorité* qui légitime la textualité, avant qu'elle ne soit collectivement instituée. Partant, tout devient enfin possible, quoique tout ne soit pas toujours permis. (Jeandillou 2008 : 18-19)

C'est dire que, outre la linguistique « textuelle », d'autres disciplines ou pratiques ont vocation à être associées, de droit et de fait, à ce projet interdisciplinaire, à l'instar des sciences du langage (stylistique, sémiotique, analyse du discours, traductologie, sociolinguistique, etc.), ou d'autres disciplines qui lui sont plus ou moins liées (études littéraires ou poétique, génétique des textes, sciences de l'information et de la communication, etc.), mais aussi les autres sciences humaines (ethnologie, histoire, anthropologie, sciences politiques et juridiques, diplomatique, études cinématographiques, etc.), et bien d'autres encore.

Partant, ce que Jeandillou entend par « Effets de texte », et dont la théorisation serait l'objet d'une « Textologie » selon Petöfi (1995 : 213-236), d'une *« Science Empirique des Textes »* aux yeux de Beaugrande (1990 : 16), ou d'une « Science Magnifique des Textes » qu'appelait de ses vœux Molino (1989 : 40), et que l'appel à communications ayant généré ce collectif conçoit simplement comme une « Science Générale des Textes », n'est rien d'autre qu'un ensemble de regards croisés sur le texte, avec les innombrables manières de le percevoir comme tel, de le construire, de s'y intéresser, de lui conférer quelque valeur. C'est cette multiplicité de potentiels regards qu'entend susciter le pluriel de « Textualités » dans le titre de l'ouvrage. Certes, des préoccupations se lèvent depuis un bon moment pour considérer de « nouvelles textualités », avec l'incidence du nouveau format numérique sur la circulation et l'interprétation des énoncés[1], mais il se trouve que la « textualité numérique », malgré la nouveauté et l'envergure de ses enjeux, ne serait qu'une textualité parmi tant d'autres.

3. Des problématiques de textualités

Dans cette perspective, si Beaugrande posait déjà que « ce qui fait qu'un texte est un texte, ce n'est pas sa grammaticalité mais sa textualité » (Beaugrande 1990 : 11), nous situons ici la textualité dans le cadre de groupements culturels, à la manière du signe, qui était vu par Pierce comme « ce qui tient lieu d'autre chose pour quelqu'un ». Ainsi, la textualité serait « ce qui fait qu'un texte est texte pour quelqu'un, pour une catégorie de personnes ou d'agents ». Il s'ensuit que, loin d'être

[1] Voir par exemple la récente journée d'études *Nouvelles textualités ?*, tenue le 14 octobre 2021 à la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société Sud-Est, en France.

une affaire de configuration textuelle, la textualité se détache du texte par son immatérialité, sa relativité, la spécificité du regard qui est jeté sur le texte et lui confère sa valeur en tant que texte : « la lecture d'un texte survient à travers sa textualité ou ses textualités. Le texte représente ce qui est lu, mais sa textualité ou ses textualités, la façon de le lire » (Silverman 1986: 54).De fait, si le texte apparaît comme un objet unique, la textualité est loin d'être uniprismale, dès lors que, « pour chaque texte, il existe plusieurs textualités ». La textualité s'avère une « pratique. A cause de sa textualité, le texte s'élude, se définit, se détermine d'une manière particulière » (Saïd 1980 : 89).

Ainsi donc, la notion de textualité, surtout lorsqu'elle est entendue au pluriel, s'impose comme un antidote censé sauver l'objet texte du dogmatisme d'un point de vue dominant, en l'inscrivant dans des systèmes culturels liés à des modèles de connaissances, de croyances, d'idéologies, de pratiques, aussi bien collectifs qu'individuels, disciplinaires, théorico-méthodologiques, chronologiques, ou contextuels. Partant, de nombreux autres repères sont cruciaux, tant au niveau du texte qu'à celui du « hors-texte », pour envisager les multiples façons de construire l'objet texte et de s'y intéresser. Il ne s'agit pas de critiquer ces perspectives, ou de déplorer leurs séparations, mais de rassembler et croiser, sur un même plan scientifique, les points de vue, les regards et les expériences sur la textualité.

En conséquence, quels facteurs prévalent dans la qualification du texte et de sa valeur, selon les variantes disciplinaires, culturelles et autres mentionnées ci-dessus ? Quelles manières de le lire, de l'exploiter, de le construire et de l'adopter comme texte ? Quels repères ou facteurs le rendent commode ou rentable pour certaine instance ? Selon les perspectives, la textualité oppose de nombreuses catégories : texte à phrase, à corpus, à discours ; texte à non-texte, à bi-texte, à avant-texte, à sous-texte, à passage, ou à extrait, texte concret à texte virtuel, texte à œuvre, texte à livre, texte à image, ou à tableau, texte à contexte, ou à intertexte, texte clos à texte ouvert ou en construction, texte à hors-texte (ou ses entours - paratexte -, ou encore les liens et les prolongements pouvant en découler - métatexte, hypertexte et hypotexte, intertexte, etc.). Aux yeux de certains, cette textualité est fictive, pour d'autres, documentaire. Suivant certaines considérations, elle repose davantage sur la forme ou les sonorités, selon d'autres sur le contenu ; chez d'aucuns sur sa propagation, voire sa vulgarisation à un état achevé (comme l'engage la mission des éditions), chez d'autres sur sa singularité, sa vocation à l'authenticité et à des usages restrictifs, dans des étapes de construction (à l'instar d'une textualité du scénario, du brouillon ou du manuscrit – s'il en fût) ; sur les enjeux de ses idées ici, sur son intérêt pédagogique ou évaluatif là-bas ; soit, par ailleurs, sur sa force dogmatique ou décisionnelle (« que disent les textes ? » – par exemple, une textualité juridique, religieuse, etc.). Autant de critères et de dichotomies qui indiquent des considérations de la textualité, ou des types de textualités, qu'il convient de théoriser.

Outre sa relativité perceptuelle, on sait que le mot « textualité » jouit d'une importante polysémie et constitue un précieux outil de classification des énoncés. Entre autres acceptions qu'il renferme, il y a celle (i) de correctivité « linguistique », ou de facture normative (conformité à certains principes de domaines), (ii) de canons attenants à des activités de la vie sociale reflétées par des énoncés types (par exemple, la textualité du testament, de la notice, du mode d'emploi, etc.), (iii) de marque esthétique ou de poétique, dans le sens de mécanisme pour construire un procédé-thème (la textualité de la violence, des rencontres culturelles, etc.), (iv) de jalon temporel ou spatial marquant pour une catégorie de textes (la textualité médiévale, moderne, belge, etc.), (v) d'estampille d'un domaine de l'activité sociale (la textualité politique, juridique, publicitaire, etc.), (vi) de types d'activités langagières (la textualité du persuasif, du démonstratif, etc.) ou d'énoncés (la textualité épistolaire, la textualité de la chanson, etc.), (vii) de mode énonciatif (la textualité du récit, du discours, etc.), (viii) de matérialité du discours ou de support (textualité de l'oral, de l'écrit, de l'audio-visuel, du papier, du numérique, etc.), (ix) de mesure pédagogique dans les instances ou niveaux de compétence pour la confection ou l'étude des textes (la textualité (rédactionnelle) au primaire, à la maternelle, au secondaire, à l'université, etc.), (x) d'instance d'émergence ou d'approche du sens (dans l'opposition au corpus, à la phrase ou au mot, etc.).

Il faudrait donc songer à autant de textualités que possible et d'approfondir quels regards et approches sont jetés sur le texte, quelles techniques pour le construire selon le domaine en cause, et quels usages en sont faits selon des domaines. Autant de questionnements théoriques, pratiques, épistémologiques, méthodologiques, pédagogiques, que le présent ouvrage contribue à mettre en valeur : champs, perceptions, domaines, tendances, expériences – repères qui sont à voir surtout comme ressorts de la diversité des textualités, et qui permettraient d'en avoir une vue synoptique.

Champs : entendu ici comme circonscription géographique, professionnelle, culturelle, idéologique ou autre, le champ touche à quelque potentiel ensemble d'agents du phénomène texte qui lui confèreraient une valeur (producteurs, distributeurs, lecteurs / analystes / critiques, nationalités, professions, etc.), avec la manière dont se jouent leurs interactions en force, selon quelque intérêt ou position à défendre. La notion de champ est apte à faire ressortir des cadres d'émulation ou de luttes constitués, des points de combats dans les définitions des catégories, les préoccupations, les méthodes d'appréhension, de classement et de perception du texte, avec les enjeux de telles luttes. On sait par exemple que les sociétaires du numérique et ceux de l'écrit non-numérique sont divisés, en plusieurs points, sur les conceptions d'une textualité littéraire ; de même que certaines nationalités ou instances culturelles (se) réclament une identité ou autonomie littéraire, autrement dit une textualité spécifique.

Domaines : pourraient être considérés ici les cadres d'application ciblés des valeurs du texte, ainsi que ses lieux d'activité où il trouve des canons *a priori*. Ce terme aiderait à matérialiser les repères d'applications professionnelle, disciplinaire, théorique, épistémologique, qui manipulent les textes, y exercent quelque tâche avec des retombées attendues, qu'il convient de mettre en lumière, de manière à souligner ce qui constitue, pour ces instances, la valeur du texte. Ces repères sont fortement liés aux activités de la vie sociale (documentation, édition, droit, littérature, cinématographie, etc.). Par exemple, dans les horizons académique et professionnel, quels enjeux ou traits de la textualité du mémoire de recherche, de l'exposé ? Au cinéma, dans l'art musical, dans le journalisme, qu'est-ce qui ferait la textualité d'un scénario, d'une chanson, d'un article de journal par exemple ?

Perceptions : ce sont les représentations, les opinions, les attitudes, les idées plus ou moins nettes, qu'elles soient objectives ou subjectives, illusoires ou véritables, basées sur une expérience ou pas, entretenues sur le texte et ses modèles, ainsi que les facteurs qui entraînent ces jugements. On touche ici au sens commun, à ce que des catégories d'individus croient connaître et sont persuadés de savoir sur le texte, ses fonctions, son fonctionnement, sa valeur. Qu'il s'agisse des cadres pédagogiques ou autres, émanant d'enquêtes ou de l'observation ; qu'il s'agisse de points de vues exprimés explicitement ou reconstitués à partir d'attitudes ou de pratiques des sujets, cet aspect est apte à souligner la subjectivité des points de vue sur le texte, pour une connaissance plus fédératrice de la *textualité*.

Tendances : quelles dispositions ou propensions portent des agents à tel ou tel repère de textualité ? Quelle orientation commune à un groupe, un courant, un style, une école ; quelle puissance d'action, quelles forces ou mouvements d'ensemble, ou quelle variation de mesure dans le temps amènent à percevoir, à construire ou à apprécier le texte de certaine manière ? Quelles considérations rendraient valable ou obsolète certain type de texte, telle ou telle valeur de texte ? Cet aspect aiderait à établir des projections et des rétrospections dans le temps, afin de cerner les facteurs qui amènent le texte à changer d'enjeux, les modes successives qu'ont connues certaines catégories de textes, ou d'approches de ces textes ; qu'il s'agisse du numérique, du numérisé ou du non-numérique.

Expériences : en dehors ou à l'intérieur de principes théoriques, quelles pratiques ou expérimentations émanent des travaux sur les textes ? Quelles épreuves ou difficultés constitueraient, au fil des exercices, un lieu d'acquisition ou de leçon du texte ? Il est évident que l'expérience de la textualité pour des productions à rubriques, à volumes ou à tomes comme le dictionnaire ou l'encyclopédie du lexicographe n'est pas la même, par exemple, que pour des

productions à rythme comme la chanson, la poésie ; ou comme celle des productions polymodales joignant langage articulé à image, à tableau ou à son. C'est l'occasion de partager des connaissances individuelles, ou collectives, acquises par une pratique continue des textes, qu'elle soit créatrice, critique, analytique ou pédagogique. Il convient également de faire connaître des travaux d'équipes de recherches qui procèdent à des expérimentations sur la textualité ou le texte, et de souligner les hypothèses qui en constituent le soubassement, afin de contribuer à un état des orientations sur la question.

4. Structure générale de l'ouvrage

Voilà les cinq points qui ont sous-tendu le projet de ce livre. Néanmoins, les quatorze contributions retenues nous ont permis d'organiser l'ensemble en cinq parties : *Profils de textualités*, *Textualités translinguistiques*, *Inter-textualités*, *Textualités sub-textes* et *Témoignages*.

Profils de textualités

Les profils de textualités correspondent à la théorisation de certains aspects que la textualité pourrait revêtir dans ses caractéristiques générales ou spécifiques, et appliquées à des signifiants de divers ordres, qu'ils portent sur le langage articulé ou non, qu'ils s'appuient sur le système linguistique ou sur un système d'un autre ordre, comme celui de la société, ou de l'interprétation contextuelle.

En entame de ce collectif, Alain Rabatel pose que l'image iconique sèche, même si elle ne comporte pas de marque du langage articulé, n'est pas moins susceptible d'être lue avec les paradigmes les plus essentiels du texte. Le point de vue de l'interprète est alors celui qui dégage de l'image une séquence narrative, descriptive, et même argumentative, le tout allié aux paliers de la textualité et à l'intertextexte de l'image.

Tout en s'appuyant sur la tension entre fiction et réalité qui pourrait caractériser la textualité littéraire, Guy Achard-Bayle se propose de cerner ce qu'il y a de propre, ou de variable, dans l'évolution du texte, ce qu'il nomme « dynamiques textuelles ». Deux dynamiques textuelles sont ainsi dégagées, l'une liée à l'évolution de l'énoncé-texte par son organisation thématique ou référentielle, et l'autre à la dynamique d'un contenu narré par la logique d'enchâinement des événements dans l'univers fictif.

Il est également question de tension entre fiction et réalité comme trait de textualité littéraire, dans la contribution d'Axel Richard Eba qui, tout en parcourant les propriétés évanescentes du texte dans la perspective Jeandillousienne, étudie une forme de textualité précise chez Proust : la sociotextualité. Relevant d'une écriture anthropologique, cet aspect de textualité repose sur les traits textuels qui traduisent un ancrage socioculturel mobilisant, de la part tant de l'auteur que du lecteur, de nombreuses connaissances historiques.

Textualités translinguistiques

Quelles caractéristiques du texte subsistent, se dissolvent ou se renforcent à mesure qu'on passe d'une langue à une autre, ou à d'autres langues ? À admettre que le texte soit une unité linguistique absolue, quels facteurs stylistiques, génériques, socio-professionnels, pragmatiques, ou même heuristiques, influencent la textualité, ou une de ses représentations, dans le processus de traduction ?

Ainsi, les rétroductions sont envisagées par Monte et Roux dans un cadre expérimental pour cerner la textualité stylistique de la poésie de Macé. En contraste avec le texte original, ces rétrotraductions ont l'éffet de creuser la profondeur esthétique du corpus de départ, par le rendu de sa diversité stylistique, à divers niveaux, dans d'autres langues. Un seul texte pour plusieurs textualités, telle aparaît l'expérience menée dans le cadre d'une textualité duplicative : la traduction.

La traduction relève d'enjeux d'autant plus grands qu'elle touche à un domaine aussi sensible que le juridique, qui se réclame, davantage que bon nombres d'activités de la vie sociale, d'une génércicité spécifique. C'est dans ce domaine que la traductrice du droit Dorina Irimia nous fait

part de ses expériences professionnelles de textualités. Tout en revisitant les facteurs formels qui particularisent le judiciaire comme genre de discours, elle en montre l'incidence sur la traduction, laquelle se doit de respecter le style de rédaction, ainsi que les exigences propres au contexte juridique dans la langue de départ.

Au demeurant, dans quelle catégorie intertextuelle inscrire le texte traduit par rapport au texte source ? En est-il l'hypertexte, ou le fruit d'une métatextualité inspirée par l'activité critique du traducteur-poète ? Car en effet, le traducteur d'une œuvre poétique serait lui-même poète, par sa capacité à (re)produire une certraine poéticité dans le texte d'arrivée. C'est un tel questionnement que se propose d'élucider Stéphanie Engola, en s'appuyant sur des corpus parallèles de poèmes de Wole Soyinka.

Inter-textualités

Si l'intertextualité est connue pour référer à divers rapports entre textes, sous des modalités plus ou moins répertoriées (citation, allusion, parodie, pastiche, discours rapporté, etc.), « Inter-textualités » regroupe ici les réflexions croisant non pas des textes en soi, mais les caractéristiques textuelles transversales qui fondent leur valeur pour l'indice considéré (stylistique, générique, sémantique, pragmatique), et qui reposent sur celles d'autres textualités génératrices.

Si l'intertextualité est reconnue comme critère de textualité, Gerda Haβler n'en fait toutefois pas une condition primordiale de compréhension du texte à analyser. S'appuyant sur un corpus translinguistique autour de quatre langues que sont le français, l'anglais, l'allemand et l'espagnol, elle analyse les effets de sens dont se dotent certains énoncés politiques dans leur résonance avec d'autres qui les ont précédés, que ces liens soient hasardeux ou construits à dessein par les locuteurs seconds.

Et si la textualité d'un texte n'était pas statique, mais dynamique ? Tel est le postulat que pose Faty Myriam Mandou, lorsqu'elle envisage la textualité, sous un prisme psychomécanique, comme une chronosignifiance. En suivant le sillage des principaux théoriciens de l'intertextualité, elle s'appuie sur l'analyse textuelle académique pour faire voir davantage combien la signifiance du texte se construit par échelons de compétence culturelle du lecteur.

Inscrire la textualité en croisant les textes qui en fondent l'expérience dans une perspective intralinguistique, telle est la piste explorée par Sabine Lehmann dans une approche *micro-diachronique*, aux fins d'illustrer, par les structures d'enchaînement textuelles, les évolutions aboutissant à la reconnaissance de la spécificité du descriptif, de l'explicatif et de l'argumentatif comme types de textes, et donc comme catégories de textualités depuis l'ancien français.

Textualités sub-textes

Poser une textualité sub-texte, dans un contexte où *Inter-textualités* entend déjà rendre compte de cette extension, qu'elle soit ascendante ou dessnedante, pourrait sembler superflu. Cependant, les *Textualités sub-textes* envisagent la textualité de supports non linguistiques ou transémiotiques, comme se fondant sur un autre matériel textuel transactionnel, existant ou potentiel, qui lui confère justement sa textualité. On en est à apprécier ce qui fait la textualité de structures non verbales, ou transémiotiques, par un de leurs avatars.

C'est à ce titre que Donald Vessah Ngou s'interroge sur la manière de saisir la textualité stylistique du cinéma. Il pose que le scénario, malgré la contestation par plusieurs de son état de texte, serait un chemin rentable pour y arriver. Il explore ainsi certains chemins théoriques pour consolider le statut du film en tant que texte, afin d'en décrire la teneur stylistique. Il en vient à interroger les catégories intertextuelles liant le scénario au film qui en découle.

Décidément, l'un des problèmes que pose le scénario, malgré sa discrétion et sa difficile accessibilité, est celui de son importance dans la textualité du produit visuel. C'est sous ce prisme que Longin Eloundou analyse, dans la scénaristique du jeu, le rôle du texte, depuis les documents de conception jusqu'aux écrans de jeu, dans la ludicité du programme informatique de divertissement.

Enfin, la contribution de Jacques Fontanille approche le matériau textuel dans la perspective de son intersection avec d'autres sciences du sens, comme les mathématiques et la physique, dont le contenu significatif s'établit sur graphes. On aboutit à des textualités non pas de textes, mais de disciplines, qui établissent combien tant les mathématiques que la physique, ou encore la sémiotique structurale telle que promue par Greimas, s'appuient sur la force iconique de leur expression visuelle pour faire sens.

Témoignages

Cette rubrique renferme deux contributions non scientifiques qui rendent un hommage ouvert à Jeandillou, soit par incarnation de ses centres d'intérêt en matière de création littéraire, soit par témoignage explicite.

François Vaucluse réalise une « mystification » littéraire qui n'est pas sans effet percutant pour la saisie des foyers interprétatifs en textes. L'écrivain, être professionnel de chair, voit ses pseudonymes s'incarner en êtres socialement établis, lui échapper et récolter souvent la gloire qui lui est due, au point qu'il devient envieux de ces délégués. Dès lors, le pseudonyme n'est plus, comme son nom l'indique, un simple nom à référence flottante, voire vide. Il prend vie dans l'oeuve, ainsi que dans la société qui le célèbre en tant que génie créateur, quitte à encourir le risque de faire mourir l'auteur. Heureusement, en(tre) l'auteur et le pseudonyme, se pose le Moi, instance profonde qui fait déboucher l'ensemble sur une Trinité d'un régime spécifique.

L'ouvrage s'achève sur l'hommage personnel d'une proche collègue et amie de Jeandillou, Annie Bertin. Le parcours académique de « JFJ » est retracé. L'image de la tisse est susceptible de rendre bien saisissable l'authenticité de l'idée de maître qu'incarne Jeandillou. Tel une tisse, en effet, il a balayé le parcours vertical total de l'enseignement, en partant de la base la plus fondamentale qu'est la maternelle, pour s'élever vers les plus grandes hauteurs de l'enseignement supérieur. Jeandillou apparaît surtout comme un personnage de caractère, aux multiples compétences, qui a su transmettre aux étudiants, dont il eut la charge, le flambeau de la connaissance, autant qu'il s'est impliqué dans leur insertion et dans leur épanouissement professionnels à l' université.

*

* *

Comme on peut le voir, au final, ce volume rassemble des réflexions portant sur des aspects assez variés de textualités, qu'il s'agisse de la manière dont sont construits certaines catégories individuelles, sociales, professionnelles, thématiques de textes, ou de la façon dont le support écrit entre en tissage avec un de ses avatars. Ce n'est pas un hasard si la plupart des réflexions, s'adossant sur le postulat tacite dissociatif des idées de texte et de textualité, se sont avérées expérimenter la textualité dans la complexité de l'entrelassement du texte avec d'autres textes. Ce qui justifie le plus grand nombre de contributions rangées dans la rubrique *Inter-textualités*. Au plan des genres et des domaines, il convient de souligner la présence du juridique, du cinématographique, du poétique, et même du mathématique. Une palette certes pas totalement représentative des domaines de l'activité sociale générant et analysant les textes, mais assez consistante, à côté des sciences du langage pures et des études littéraires, pour percevoir la nécessité du texte et de sa conceptualisation dans des sciences autres que simplement linguistiques.

A ce titre, nous ne saurions manquer d'exprimer ici notre reconnaissance à l'endoit de nombeux chercheurs, parfois liés à Jeandillou seulement par le retentissement de ses travaux,

mais qui ont tout de même porté un intérêt à l'appel à communications. Nous souhaitons remercier aussi chaque membre du conseil scientifique pour l'expertise et la patience (é)prouvées tout au long du processus éditorial.

En fin de compte, nous savons infiniment gré à François Rastier, qui a accepté gracieusement de publier cet ouvrage collectif dans la présente revue.

Donald Vessah Ngou et Kaja Dolar

Bibliographie :

Beaugrande R. de, 1990, « Text linguistics through the years », *Text*, vol. 10, n° 1-2, pp. 9-17.
Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.
Molino J., 1985, « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique (suite) », *Philosophiques*, vol. 12, n° 2, pp. 81-314.
Molino J., 1989, « Interpréter », in Reichler C. (éd.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, pp. 9-52.
Rastier F., 1995, « Pour une sémantique des textes », *Cahiers de l'ILSL*, n° 6.
Rastier F., 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
Saïd E. W., 1980, « The problem of textuality: Two exemplary positions », in Philipson M. et Gudel P. J. (éds), *Aesthetics today*, New York, Meridian / New American Library.
Sàndor Petöfi J., 1995, « La textologie sémiotique et la méthodologie de la recherche linguistique », *Cahiers de l'ILSL*, n° 6, pp. 213-236.
Silverman H. I., 1986, « What is Textuality ? Part II », *Phenomenology + Pedagogy*, vol. 4, n°2, pp. 54-61.

I. PROFILS DE TEXTUALITÉS

À propos de formes de textualité internes ou sous-jacentes à (l'interprétation de) l'image

Alain Rabatel
Université Claude Bernard-Lyon 1, ICAR

Je voudrais faire l'hypothèse qu'il existe des documents iconiques équivalant à des textes, ou, plus précisément, reposant sur des formes de textualité sous-jacentes, telle « la fresque antisémite d'Avignon », qui a agité les réseaux sociaux et dont se sont fait l'écho les médias dans la dernière décade du mois de juin 2022. Cette hypothèse est audacieuse, surtout après que j'aurai précisé qu'elle vise des images uniques sans texte *verbalisé*[2], et non les suites d'images sans texte (*verbalisé*) avec des personnages récurrents, comme dans certains albums pour enfants ou bandes dessinées avec une trame narrative épurée. Mais qu'il n'y ait pas de texte *verbalisé* n'exclut pas qu'il y ait dans l'image un certain nombre de structures textualisantes sous-jacentes qui servent de support à son interprétation. J'essaierai de soutenir cette hypothèse en m'appuyant sur des outils de l'énonciation, et notamment sur la disjonction locuteur / énonciateur, qui donne sens aux points de vue (PDV) à travers l'activité de référenciation, dont un certain nombre de principes semblent transposables à l'activité iconique de représentation (1). J'examinerai ensuite l'existence de la textualité potentielle interne à une image autonome, à l'aide d'une approche conjoignant analyse pragma-énonciative et linguistique textuelle (2) puis celle d'une textualité plus externe à l'image, avec tous les guillemets que l'emploi de cette notion d'« externalité » appelle, c'est sans doute pourquoi il serait plus juste d'invoquer ici des formes de textualité aussi sous-jacentes qu'actives, suivant les principes de l'analyse de discours (3).

1. Quelques préalables et hypothèses théoriques

1.1. Disjonction locuteur / énonciateur et point de vue

La conception de l'énonciation dont je me réclame est à appréhender ici en lien avec deux caractéristiques solidaires qui jouent un rôle fondamental : la disjonction locuteur / énonciateur d'un côté, le concept de point de vue de l'autre. Contrairement à une idée répandue, il n'est pas absurde d'utiliser les outils de l'énonciation pour l'analyse de sémioses non verbales[3] – mais je bornerai ici mon étude à celle des sémioses iconiques, qu'on retrouve fréquemment dans l'image, le tableau, la fresque, le dessin[4], etc. En effet, sauf genres particuliers tels la BD, le cinéma, il n'y a, dans l'œuvre représentée, ni matériau verbal ni locuteur, au sens où ce dernier est à la source d'un acte d'énonciation aboutissant à la création d'énoncés et de discours, excepté la signature de l'auteur, et, éventuellement, le titre de l'œuvre. Mais, même dans ces cas, un nom propre sous forme de signature – tout comme son remplacement par un monogramme (Édeline 2020 : 51-

[2] La formulation pourrait paraître pléonastique. Elle ne l'est pas, compte tenu de la thèse que je défendrai ici, celle d'images sans « texte » qui relèvent pourtant d'une textualité sous-jacente en appui sur un certain nombre de structures signifiantes.

[3] Pas absurde mais rare : voir par exemple Dondero 2020, dont les références en matière d'énonciation sont essentiellement celles de sémioticiens, alors que, pour ma part, j'exploite l'énonciation dans un sens différent, en raison de la disjonction entre locuteur et énonciateur et de l'importance accordée à la notion de point de vue. Chez Colas-Blaise 2023, dont le propos est l'énonciation en sémiotique, les références linguistiques sont plus nombreuses. Mais ses analyses d'œuvres d'art – par exemple *Victory* de Twombly, *Ad Marginem* de Klee (Colas-Blaise 2023 : 78-90 et 101-108) – sont essentiellement sémiotiques, sans être articulées avec les caractéristiques linguistiques évoquées auparavant. De même, les références linguistiques de la notion de textualisation (*ibid.* : 120-130) ne structurent guère les études de réénonciation et de transénonciation confrontées aux notions de média, médium, support, format (*ibid.* : 175, 221, 296) – dont j'analyse les implications en matière énonciative dans Rabatel à paraître b.

[4] Ces formes peuvent être abstraites, mais elles sont massivement figuratives. Je privilégie ici une image figurative avec représentation humaine, qui soutient plus facilement la thèse d'une analyse textuelle de l'image, dans la mesure où la représentation des personnages comporte des éléments narratifs, descriptifs, voire argumentatifs (voir *infra*, 2.2) et offre un support à une interprétation empathique et immersive (voir en conclusion mon analyse des travaux de Kibedi-Varga). J'explorerai dans des publications ultérieures la thèse d'une textualité de l'image à partir d'exemples figuratifs non humains (animaux, flore, paysages) ou d'exemples non figuratifs.

87) –, ne prédique pas, ne dit rien sur la signification de l'image représentée ; tout au plus, la forme signifiante graphique de la signature et la forme signifiante iconique du monogramme renseignent-elles sur l'image que l'auteur veut donner de lui ou de son œuvre. Quant au titre, il n'est pas toujours de l'artiste, et, à supposer qu'il le soit, il est loin d'avoir dans tous les cas une dimension informative explicite et claire concernant la scène représentée ou les intentions de l'auteur – tout cela étant à moduler selon les époques et les auteurs. De plus, les titres sont massivement en dehors de l'espace de la représentation, hors du panneau ou de la toile sur châssis. Il en va autrement pour les fragments de texte à l'intérieur de cet espace. C'est le cas d'une inscription de la main de l'auteur de la fresque d'Avignon (relativement sibylline) – reproduite en tête de la deuxième partie – qui ne prend véritablement tout son sens (et tous ses enjeux) que dans un certain interdiscours sur lequel je reviendrai plus loin, en 3.1.

En revanche, il y a des traces d'énonciateurs, supports de PDV. Suivant Ducrot 1984, je distingue le locuteur de l'énonciateur. Le locuteur (L) est l'instance produisant les énoncés primaires (L1), ou faisant écho à des énoncés secondaires représentés ; c'est seulement dans les discours représentés directs qu'il existe de véritables locuteurs secondaires (l2) enchâssés dans le discours primaire de L1. L, loin d'être une instance support des opérations énonciatives désincarnée, est le plus souvent doté d'un corps – avec ses dimensions prosodiques, multimodales, sensorielles, émotionnelles – et d'une histoire (Rabatel 2017 : 44). Quant à l'énonciateur (E), c'est la source projective, imaginaire, abstraite ou incarnée, à tout le moins modalisée, des PDV, primaires ou secondaires, référés à E1 ou e2 – majuscule et chiffre 1, minuscule et chiffre 2 codant respectivement les instances première(s) et seconde(s), en contexte monologal ou dialogal, monologique ou dialogique. L et E (ou l et e) sont conjoints, codés par un slash, lorsqu'ils profèrent leurs propres PDV, et disjoints lorsque L1 rapporte le PDV de l2 / e2 sans préciser le sien ou lorsque L1 / E1 expose le PDV de e2 sans lui donner la parole. Autrement dit les centres modaux ne vont pas nécessairement de pair avec les centres déictiques ni avec l'activité de parole. Les énonciateurs présents dans une image sont repérables à partir de l'analyse de la représentation iconique, analogue à celle de la référenciation linguistique. Dans une fresque, comme dans un texte, il y a un énonciateur premier, E1, le peintre, qui prend la responsabilité (ou non) de représenter des énonciateurs seconds, e2, les personnages supports de PDV enchâssés, en l'occurrence, des PDV sans paroles (voir *infra*, 1.2, hypothèse n° 1).

En langue naturelle, la lexie complexe *point de vue* signifie au sens littéral un lieu (un *point*), propice à la vue, sans exclure les autres sens. Ce point offre une perspective organisée permettant de (se) représenter mimétiquement (*darstellen*) un segment du « réel », ou d'imaginer projectivement (*sich vorstellen*) : j'évoque ici les termes allemands qui ont l'avantage de désambiguïser la polysémie du terme *(se) représenter* en français. Au sens figuré, la lexie signifie une opinion (partielle, partiale) ou un jugement (plus réflexif). Ainsi, la lexie, en tant qu'elle porte les traces de l'expérience humaine, exprime-t-elle un trajet potentiel, de la perception sensorielle vers le sensible et le conceptuel, rapporté à un point de perspective, nommé encore *source* ou *support* selon que les opérations énonciatives reposent respectivement sur l'actualisation des paroles ou sur la référenciation du monde représenté.

Le concept linguistique de PDV intègre ces significations dans une approche sémantique plus abstraite. Est PDV toute prédication qui, donnant une quelconque information sur un quelconque objet-du-discours (Rabatel 2017 : 42-44), relative à sa dénotation, renseigne *de surcroît* sur le PDV de l'énonciateur sur l'objet et construit des effets argumentatifs directs ou indirects sur les destinataires co-énonciateurs (Rabatel 2018)[5]. Tout PDV s'appuie sur l'activité de référenciation, à laquelle concourent nomination, qualification, quantification, modalisation, temporalité, aspectualité, connexion, ordre des mots, mise en relief, progression thématique, figuralité, etc., sans compter l'ensemble des préconstruits et des prédiscours langagiers, ainsi que

[5] C'est en considération de ces effets que je revendique une *conception pragma-énonciative de l'énonciation*, incluant aussi les notions de prise en charge et de responsabilité énonciatives, qui n'ont pas les mêmes implications pour l'énonciateur primaire et pour les énonciateurs seconds (Rabatel 2017 : 87-122).

les grands principes d'organisation des énoncés en structures rhétorico-textuelles (voir *infra*, 1.2, hypothèse n° 2).

Mais, avant même de se traduire dans des structures verbales de longueur et de complexité variables (voir *infra*, 1.2, hypothèse n° 3), le PDV est une notion cognitive, dont le substrat est sa dimension empathique, qui repose sur la capacité de se décentrer, pour se mettre à la place d'autrui, imaginer ses points de vue et comprendre comment et pourquoi il (ré)agit. Décliner ses composantes cognitives[6] revient à imaginer ce que l'autre *perçoit*, *ressent*, *pense*, *dit* ou *fait*, domaines essentiels et existentiels où se (re)jouent l'agir et le pâtir humains. Les marques ou faisceaux de marques ou d'indices mis en branle par l'activité empathique sont largement en intersection avec la problématique du PDV, puisque ce dernier est également un phénomène projectif, le locuteur imaginant des situations avec les yeux, les sensibilités, les valeurs, les savoirs, les besoins des autres.

1. 2. De la référenciation linguistique à la représentation iconique

La thèse de l'équivalence entre référenciation linguistique et représentation iconique repose sur trois hypothèses solidaires.

Hypothèse n° 1 : Les PDV en discours se distinguent selon leur contenu sémantique et leurs principes d'organisation syntaxique et énonciatif, avec :

- des prédications synthétiques (*PDV embryonnaire*) ;
- des prédications analytiques sans discours rapporté (*PDV représenté*), ces deux formes de PDV portant souvent sur des perceptions, des pensées ou des actions liées aux perceptions et aux émotions qu'elles suscitent ;
- des prédications reposant sur des actes de parole, des discours rapportés (*PDV asserté*), ces derniers étant eux-mêmes plus ou moins synthétiques (tels les discours narrativisé ou indirect), plus ou moins analytiques (tels les discours direct, indirect libre) (Rabatel 2021 : 47).

Dans le monde des images représentant des humains, s'il n'y a pas de paroles représentées, sauf rares exceptions comme dans les philactères, il y a en revanche des perceptions, des pensées ou une intentionnalité orientées vers l'action. En effet, si le PDV s'infère de l'analyse de la *référenciation linguistique* et requiert de ce fait un *co-énonciateur actif dans la co-construction du sens*, il est tout aussi possible d'inférer des perceptions, des ressentis, des pensées et des paroles et actions possibles, à partir de la *représentation iconique* (Groupe μ 1992). En l'occurrence, la fresque antisémite d'Avignon ne représente pas des paroles mais elle montre des mimiques, des gestes, une proxémique qui – dans la plupart des échanges oraux en face à face, caractérisés par leur dimension multimodale et leur charge modale – précèdent, accompagnent ou suivent les paroles. Le spectateur peut alors inférer les paroles, pensées ou motivations des personnages sur la base de ces indices iconiques.

Hypothèse n° 2 : De plus, bien qu'il y ait peu d'éléments communs entre le monde des images et les langues, néanmoins, certaines structures profondes, concernant les formes, les couleurs, les matières, leur (dis)position, sont communes : répétitions, parallélismes, contrastes, mise en abyme, clôture ; choix de ce qui est à l'avant-plan ou à l'arrière-plan ; processus de valorisation ou de dévalorisation, même si les procédés diffèrent (Rabatel 2022, Rabatel à paraître a et b). Cette conceptualisation du système de signification de l'image, qui la rapproche de la textualité, repose sur des critères plus variés que la seule idée de « rapports différentiels entre formes, couleurs et positions » (Dondero 2020 : 31). Je partage en effet la thèse du Groupe μ 2015 : 173 selon laquelle le sens émerge *autant* de *contrastes* que de *similitudes*, *a fortiori* lorsque ceux-ci se répètent, le tout formant des structures signifiantes. Il n'y a donc pas de référenciation au sens linguistique, mais des constructions sémiotiques des référents qui alimentent les PDV et les processus interprétatifs.

[6] Sur lesquelles se greffe une composante émotionnelle.

Hypothèse n° 3 : Cela autorise l'hypothèse d'équivalents iconiques des quatre formes de PDV linguistiques distinguées selon leur empan (ou portée) (Rabatel 2021 : 47) :

- Le mode d'expression linguistique le plus compact, le *micro-PDV*, repose sur des lexies, ou *a minima* des morphèmes, auxquels on peut associer conventionnellement des manières de voir, de sentir, de représenter. Selon Rabatel à paraître a, son équivalent pictural correspond à des éléments minimaux de figuration / représentation tels que couleur (teinte, saturation, intensité), texture (trait, aplat, hachure, flou), forme (position, dimension, orientation), césie[7], mouvement, contours, lignes, conventions, détail significatif figuratif[8]…
- Les *méso-PDV* s'incarnent dans des prédications. Leur équivalent pictural correspond à des réseaux figuraux de nature topo-, iconosyntaxique[9] ou modale organisés à partir d'oppositions, de répétitions, de mise en abyme, du jeu sur les plans et la perspective, de variations (des phénomènes topo-, iconosyntaxiques, modaux), etc.
- Les *macro-PDV* émergent de l'ensemble du texte, de la réitération de certains micro- ou méso-PDV ayant le même thème ou une même orientation argumentative. Leur équivalent pictural correspond à une convergence de réseaux figuraux icono-, toposyntaxiques, modaux jouant un rôle compositionnel et exprimant une thèse, une vision du monde.
- Le *méta-PDV* est la résultante problématisée de macro-PDV divers, plus souvent complémentaires que contradictoires, concernant le sens global du message.

À la lumière de ces conceptions et propositions, j'analyserai la fresque ci-dessous et essaierai de préciser en quoi elle relève de principes d'organisation et de représentation iconiques proches des principes définitoires de la textualité (Adam 2015), organisant l'image comme un ensemble organisé, total et clôt, faisant tenir ensemble des éléments hétérogènes de façon à rendre compréhensibles, sinon toujours explicites, les liens qui les unissent et à permettre leur intellection.

2. Analyse de l'image et de sa textualité

Jusqu'à la fin du mois de juin 2022 un graffiti sauvage – peint à Avignon sur le mur d'un transformateur, à l'entrée de la ville, par le graffeur Lekto – représentait le président de la République Emmanuel Macron en Pinocchio, sur la scène d'un théâtre, sa marionnette étant mue par des ficelles tenues par l'économiste juif bien connu des médias Jacques Attali.

[7] La césie concerne la diffusion spatiale de la lumière (Édeline 2020 : 188-189).

[8] Je reprends les propositions du Groupe μ 1992 et d'Édeline 2020 : 110-111 relatives aux associations de stimulus et de signes plastiques, avec des caractères primaires, directement issus de l'appareil sensoriel (couleur, texture, forme, césie) et des caractères secondaires plus élaborés (contours, lignes, conventions).

[9] Voir Édeline 2020 : 93 pour les notions de *topo-* et d'*iconosyntaxe*, distinctes de la syntaxe linguistique (*chronosyntaxe*). L'opposition clair *vs* sombre relève de l'iconosyntaxe, la disposition des personnages de la toposyntaxe.

Figure 1 : Fresque de Lekto, capture d'écran sur le site de l'INRER

Avant de procéder à une analyse interne centrée sur les choix de représentation et les principes compositionnels de l'image, quelques précautions théoriques et méthodologiques ne seront pas inutiles pour éviter de faux débats. Le texte n'est certes pas qu'une structure close (*textus*), c'est aussi, comme le disait Quintilien, un espace ouvert (*textum*) vers l'amont des textes antérieurs ou l'aval des interprétations. Cette tension entre clôture et ouverture est d'emblée constitutive du texte et légitime la complémentarité de ses approches à l'aide des outils de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours (Adam 2002 : 570-571). Partant de là, la dualité interne / externe n'est pas à dichotomiser, dans la mesure où les discours ne peuvent pas exister sans renvoyer à des éléments de la réalité, les référents, dont le sens relève autant de la mise en discours que des articulations que les récepteurs opèrent avec l'interdiscours. Si l'on fait l'hypothèse d'analyser l'image comme un texte, il est utile d'observer comment ces référents sont construits par les principes internes de représentation et d'organisation qui font d'abord sens par leur disposition, leurs similitudes ou leurs contrastes, leur réitération (voir section 1.2). Il n'en reste pas moins que certains d'entre eux – en raison des représentations associées par exemple à J. Attali et E. Macron, à la marionnette, aux titres et sous-titres – acquièrent un sens plus complet ou sont lestés d'enjeux sociaux plus indubitables par la prise en compte de données intersémiotiques (à l'instar des performances artistiques) et de commentaires interdiscursifs externes à l'image. En sorte que les analyses développées ci-dessous sont indissociables des études de la troisième partie.

2. 1. Première analyse interne

La relation du marionnettiste et de sa marionnette, pour rendre compte métaphoriquement et métonymiquement[10] des manipulations de la vie politique, est un des topoï de la pensée complotiste[11]. Lorsque le rôle de manipulateur est incarné par un juif, comme c'est le cas avec la figure médiatique de Jacques Attali, le topos complotiste se double d'un topos antisémite : car la symbolique du juif tireur de ficelles est un des topoï les plus éculés de l'antisémitisme

[10] Si l'emploi du castelet, du marionnettiste et de sa marionnette relève de la métaphore pour dire l'emprise juive sur le politique, en revanche l'appartenance de Jacques Attali au monde juif et celle d'Emmanuel Macron au monde politique repose sur un rapport synecdochique de la partie pour le tout, doublé d'une dimension exemplaire allant de pair avec la visée stéréotypique.

[11] Comme les discours complotistes ne sont pas mon objet d'analyse, je renvoie aux travaux d'Angenot 1982, Danblon et Nicolas 2010, etc. Pour une rapide entrée en matière, voir la notice du *Publictionnaire* de Dard 2018.

iconographique des XIXe et XXe siècles[12], parallèlement à la représentation du juif sous la forme d'une pieuvre étendant ses tentacules sur le monde entier. Telle est la donnée fondamentale qui structure la scène. Cela peut se formuler en termes rastiérien : le global pèse sur l'interprétation du local. C'est à la lumière de ce principe sémantique général – et donc aussi à la lumière d'un des topoï génériques matriciels des caricatures antisémites, qui équivaut à un macro-PDV pictural / iconique – que je vais examiner la fresque.

La thèse d'un stéréotype antisémite se heurte en première analyse à la représentation figurative réaliste de Jacques Attali – comme de celle d'Emmanuel Macron –, dont le visage est immédiatement reconnaissable, car c'est une personnalité « multicarte » très médiatisée, haut-fonctionnaire, intellectuel auteur de nombreux ouvrages, ayant souvent joué le rôle de conseiller plus ou moins officiel de différents présidents de la république de gauche auprès de F. Mitterrand, de F. Hollande, mais aussi de N. Sarkozy et d'E. Macron [13]. Mais cette figure singulière subit un traitement pictural stéréotypisant. Dans un castelet tel que celui est représenté, en principe, le manipulateur est toujours en position surplombante et cachée, et les fils servant à faire se mouvoir la marionnette, aussi invisibles que possible. Par rapport à cette convention, deux différences sont significatives : les mains, le visage et le corps sont visibles, au-devant des rideaux censés les cacher. De plus, les mains sont fortement au premier plan, grossies, prêtes à rapter – tout comme les fils, très visibles –, au point que le visage paraît un peu en arrière-plan par rapport à elles. L'effet est spectaculaire, la fresque montre ce qui en principe est caché et hyperbolise la manipulation, la domination, intensifiées par la contre-plongée du visage, l'importance du front, la présence de la couleur blanchâtre surmontant les sourcils, donnant au visage le teint blafard de ceux qui vivent dans l'ombre[14], comme le confirme le contraste avec le teint du visage d'E. Macron. Le regard est perçant, hypnotique, il est tourné vers le spectateur et dans le même temps va au-delà de lui[15], comme s'il obéissait à un plan dans lequel les sentiments ont peu de place. Le nez est puissant. Tous ces micro-PDV picturaux produisent un effet de force, de détermination, car il y a un lien direct entre le front du penseur et les mains qui mettent en œuvre sa puissance dominatrice. Ces éléments concourent à la vision stéréotypée du juif tout puissant et manipulateur, rappelée par l'Institut de Recherches et d'Études sur les Radicalités (INRER), dans un post du 1er juillet 2022 intitulé « La fresque antisémite d'Avignon ou le recours à l'illettrisme iconographique » :

> L'image est transposée sans autorisation à partir d'une photographie d'Olivier Roller. La transposition du visage en figure d'un marionnettiste change la photo elle-même en la recodant dans un imaginaire différent. Insérée dans ce nouvel imaginaire, l'image n'est plus la même. L'éclairage de la photo avait pour effet de faire surgir, au-delà du rôle politique, le regard ouvert et interrogatif de l'être humain au visage travaillé par le temps. Le recodage opéré par le dessin transforme les valeurs : on n'a plus affaire à un individu présenté dans sa singularité humaine plutôt que dans son personnage social, mais à la figuration du « pouvoir tapi dans l'ombre, froid et calculateur ». Ce qui était portrait est devenu stéréotype. L'éclairage d'un visage est remplacé par l'idée abstraite de « celui qui tire les ficelles dans l'ombre » avec un regard sombre et inquiétant.

Même si le spectateur n'est pas au courant de la photo dont s'est inspirée Lekto[16], il ne peut que conclure, sur la base de la disposition du personnage dans l'espace et des effets d'hyperbolisation des gestes, des couleurs, à une stéréotypisation du personnage – sauf à récuser l'hypothèse, en argüant de l'absence de certains traits stéréotypés caractéristiques des caricatures

---

[12] Et de ce début du XXe siècle : ainsi « Glen Beck, animateur vedette de Fox News, a réalisé une série dans laquelle il présente Soros comme un *puppet master*, littéralement le marionnettiste en chef. Donald Trump le mentionne dans nombre de ses discours ». (*Franc-Tireur* n° 81, 31 mai 2023)

[13] Voir l'article « Jacques Attali » sur Wikipédia et le site personnel de l'auteur.

[14] Le veston d'Attali est de couleur sombre et le personnage est derrière un fond de la même tonalité, quoique plus lumineux, comme si son visage irradiait.

[15] Merci à J.-M. Klinkenberg pour ses suggestions sur le mouvement des mains et le regard au-delà du spectateur.

[16] Elle figure sur le site complotiste de Marcel D (Dubreuilh), dans un des nombreux *posts* de 2020 où Attali est présenté « comme l'homme de l'ombre de tous les présidents », accusé d'être dès 1979 à l'origine de la « dictature sanitaire anticovid » avec son projet de passeport comprenant l'ensemble de notre dossier médical sous forme de puce implantée dans le corps. Voir Le Media en 4-4-2@LeMediaEn442 sur Twitter.

des banquiers juifs avec habits cossus, gros ventre, gros cigare et nez crochu ou autres traits stéréotypés tels des signes extérieurs de richesse[17]. Mais, aujourd'hui, ces traits exposent trop explicitement celui qui en userait à une accusation d'antisémitisme. Pour y échapper, il faut être compris à demi-mot en utilisant un langage codé et allusif : la relation globale entre le marionnettiste et sa marionnette suffit, sans compter les indices plus discrets concernant Attali et Macron. Certes, Attali ne fait pas juif, au vu des traits précédents, mais « à part ça », outre que sa judéité est connue, il coche toutes les cases du stéréotype : puissant, riche, intellectuel[18], au centre de réseaux d'influence variés, il est la réincarnation moderne du « juif de cour » d'autrefois.

La stéréotypie du président de la République est plus difficile à établir. Mais E. Macron, qui fut un temps « banquier chez Rothschild[19] », a la réputation (dans l'interdiscours) d'être le président des riches ; à ce titre, il est, pour ses adversaires ou ses ennemis, le candidat idéal pour être la marionnette des puissants. Ce que confirment les choix de sa représentation iconique, au plan des micro-PDV picturaux : ses yeux et son regard vide correspondent bien à la marionnette de Pinocchio, une marionnette sans âme, dont les mouvements sont ceux d'un pantin désarticulé, comme le montrent la flexion vers l'avant de sa jambe droite ainsi que la disposition exagérée (hyperbolisée) des pieds en éventail, produisant un effet clownesque. Bref, le président Macron est représenté comme la figure emblématique d'un pouvoir politique impuissant, une marionnette réduite à un pur instrument de domination aux mains de la puissance cachée juive (méso-PDV pictural). Car il y a un contraste saisissant entre le vide du regard du personnage de Macron, sa passivité, sa désarticulation, sa position dominée et la position surplombante, agissante, déterminée, intentionnelle et réfléchie du personnage d'Attali. Cependant, ce contraste est tempéré par la présence des gants blancs (pour se protéger d'un travail salissant ?) chez le marionnettiste *et* sa marionnette, comme si, dans une mise en abyme récursive à l'infini, on devait se représenter la marionnette manipulant à son tour plus faible qu'elle, en une suite ininterrompue de manipulations en cascade (macro-PDV pictural). Cette succession de manipulés manipulateurs et de manipulateurs manipulés, excepté le manipulateur en chef, sous la figure essentialisée du banquier juif, est d'ailleurs un autre topos de la vision du monde antisémite, comme on le verra en 3.2. Ainsi, la fresque se présente comme un mixte empruntant à l'imaginaire antisémite, à une figurativité réaliste, à une logique figurée stéréotypée de façon à soumettre le réel à sa vision fantasmatique.

Cependant, et c'est ce qui motivait l'allusion à « l'illettrisme iconographique » dans le *post* de l'INRER, cette dimension antisémite a échappé à d'aucuns, qui n'y ont vu qu'une condamnation du capitalisme. Je reviendrai dans la troisième partie sur les débats que cette fresque a provoqués, mais je souhaite à présent explorer mon hypothèse sur la textualité de l'image.

2. 2. Rétro-analyse à l'aune du concept de textualité

Je m'appuierai ici sur la synthèse proposée par Adam 2019, rédigée pour l'*Encyclopédie Grammaticale du Français*. Le document iconique montre quelque chose, il dit aussi quelque chose, mais quoi ?

Une première réponse s'appuie sur les types d'organisation séquentielle de la textualité, dont on sait l'arrière-plan cognitif fondamental. Trois hypothèses viennent à l'esprit. D'abord, celle d'une séquence descriptive avec une description d'action illustrant un thème-titre, à mettre en relation avec le titre de la fresque proposé par l'auteur. Mais quelle est la visée de la description, souvent décodable par des données internes ou génériques ou encore par l'entour textuel dans laquelle la séquence est inscrite ? Ensuite, celle d'une séquence narrative. Il y a bien deux

[17] Voir un exemple du début du XXe siècle en 3.2.

[18] Si J. Attali est une figure emblématique de la méritocratie républicaine et des grandes écoles (ENA, Polytechnique), s'il a été économiste, il n'a jamais été banquier.

[19] https://www.lemonde.fr/election-presidentielle-2017/article/2017/05/10/les-annees-rothschild-d-emmanuel-macron_5125204_4854003.html

personnages, un dominant et un dominé, qui peuvent s'analyser selon des problématiques du pouvoir, du désir, du vouloir, du faire. Il y a les éléments d'une possible dynamique d'action pour dominer le monde, mais les autres composantes de la structure narrative (situations initiale et finale, complication et résolution) sont absentes. Cependant, les récits stéréotypés, avec actants sujet et objet[20], sont toujours possibles, laissant les interprètes imaginer les complications à venir, de possibles opposants (dont Lekto et ses amis) et adjuvants. Enfin, celle d'une mini-séquence argumentative, qui relèverait plus de schématisations (Grize 1990) que de la logique argumentative directe, avec un unique argument implicite ou une unique exemplification illustrant la thèse de la « juiverie » dominant la France et exploitant le peuple, absent, mais dont on peut inférer qu'il est tout en bas de la fresque, *invisible*. Il est difficile de choisir entre ces trois hypothèses, car ces micro-séquences sont embryonnaires, compte tenu de la dimension essentiellement spatiale de l'image et de la difficulté de la représentation de la succession et de l'enchaînement des événements dans une seule image, au profit d'une représentation suspendue dans le temps[21]. Une autre difficulté tient à la nature métaphorique de la fresque. Le plus probable, dans ces conditions, est que l'image équivaut à une séquence descriptive à visée informative, voire à visée argumentative indirecte (Rabatel 2018) consacrée à l'illustration métaphorique du pouvoir caché des juifs. Une autre hypothèse plausible, sur la base de la visée de dévoilement et de la manière accusatrice liée à la métaphorisation et à la stéréotypisation, serait un embryon crypté de séquence argumentative, reposant sur l'idée qu'il suffirait de montrer (en grossissant) pour démontrer[22], la fresque répondant à des implicites du type : voici le scandale que l'on nous cache et qu'il faut changer. Dans les deux cas, la fresque repose sur un thème général correspondant au thème-titre de la description ou à la thèse de l'argumentation, illustrés par des éléments stéréotypés qui lui sont subordonnés de façon à persuader de la vérité de la représentation.

Au plan sémantique, le traitement des personnages et leur articulation produisent des effets de cohérence et construisent l'isotopie de la manipulation. La représentation des personnages, avec leurs traits convergents stéréotypés, assure la cohésion nominale, à travers le traitement stéréotypé de traits physiques qui, réunis, fonctionnent à l'instar des collocations, pour assurer la cohérence de la représentation antisémite. Quant à la cohésion verbale, elle aurait son équivalent dans le geste de manipulation, exprimant une relation transitive du manipulateur sur le manipulé, avec un présent actuel (les personnages faisant partie de notre actualité) sans exclure une vision plus omnitemporelle, en congruence avec la stéréotypisation : les acteurs passent, mais les mécanismes de domination restent. Il est difficile d'imaginer que des traits iconiques assurent la cohésion logique (Bronckart 1996), mais peut-être la place et la représentation des mains du manipulateur peuvent-elles être interprétées comme liage intraphrastique, exprimant un moyen au service d'une fin : /« si mes mains sont si puissantes, c'est pour mieux te (le président de la République)-vous (les Français) manipuler »/[23] pense le manipulateur ; l'énoncé peut s'entendre aussi en troisième personne et renvoyer au PDV de l'énonciateur primaire : /« si ses mains sont si puissantes, c'est pour mieux nous manipuler en manipulant le pouvoir »/. Plus largement, le liage est assuré figurativement par les fils qui relient le marionnettiste à sa marionnette et la construction en abyme indiquée par la récurrence des gants blancs.

Au plan énonciatif, les choix de composition et de représentation sont homogènes, cohésifs : l'auteur grossit les traits, pour mieux dénoncer ce qu'il considère comme un scandale. S'il s'agissait

[20] Marionnettiste et marionnette sont deux acteurs sujets, qui désirent comme objet la domination et la richesse.

[21] Je dis *difficulté*, et non impossibilité, car, outre bien évidemment l'inscription de l'événement dans une temporalité absolue, il est possible quoique rare, de compacter sur la même surface, en des emplacements différents, des moments successifs (Kibedi-Varga 1989 : 97-106 et Rabatel à paraître a).

[22] Une telle hypothèse a une dimension persuasive indéniable, du moins auprès de ceux qui partagent déjà les mêmes représentations, qui s'en trouvent renforcées.

[23] Les fragments entre guillemets et *slash* indiquent des PDV possibles sur la base des inférences suscitées par la représentation iconique. Comme Lekto use d'une représentation métaphorique, derrière E. Macron se profilent tous les dirigeants politiques français et étrangers, et par-delà les Français, ce sont tous les peuples du monde qui sont la cible.

d'un texte, on parlerait d'un brûlot, écrit par un imprécateur. C'est vraisemblablement la conception que Lekto se fait de ses interventions dans l'espace public, compte tenu des thèmes de ses fresques, inspirés par l'actualité, de leur réalisme et de la violence de la condamnation qui vise les puissants (tels Olivier Véran, ministre de la santé pendant la « dictature sanitaire du Covid-19 » ou Jean-Michel Blanquer affublé d'un bonnet d'âne) ou des représentations hyperbolisées de figures mythiques qui les combattent (tels Frida Kahlo, Coluche). La fresque recherche une visibilité immédiate et maximale, un *effet coup de poing*, de façon à capter le regard et à interpeler les nombreux automobilistes qui passent devant elle pour entrer dans Avignon. Telles sont les caractéristiques découlant du PDV de l'énonciateur primaire, derrière lequel on devine l'idéologie du graffeur (v. *infra*, 3.1). Quant aux personnages représentés, muets, leurs PDV s'infèrent à partir de leur représentation et de leur relation, surtout à partir des éléments paraverbaux mimo-gestuels et proxémiques, dégagés en 2.1. On peut donc considérer que l'image recèle des PDV iconiques de divers empan, analogues à ceux des PDV linguistiques :

- Micro-PDV : éléments picturaux (orientation, couleur, luminosité) de la représentation des personnages de manière à construire le PDV du juif manipulateur pour J. Attali et d'un pouvoir aux ordres pour E. Macron.
- Méso-PDV : ainsi des titre et sous-titre (voir également *infra*, 3.1), en tant que ce sont des prédications monorhèmes. Comme les deux énoncés se réduisent à une lexie, ils pourraient être considérés comme des micro-PDV, du moins dans les communautés où ils fonctionnent comme des signaux d'un discours complotiste. Cependant, cette hypothèse évacue la présence du déterminant défini, prédiquant la dimension dépréciative parangonale de l'objet dévoilé (« la bête ») et la dimension appréciative du sujet de la performance (« l'événement »), ce qui plaide en faveur de l'hypothèse méso-PDV. D'autres méso-PDV sont reconstructibles, autour des éléments paraverbaux et proxémiques permettant d'inférer les pensées de J. Attali : / « Nous, les juifs, dominons le monde mais avons l'habileté de le faire sans être au premier plan »/ et d'E. Macron : / « Je ne suis que la marionnette des puissants »/. Les méso-PDV picturaux correspondent à la monstration de ce qui est en principe caché, à la construction des stéréotypes.
- Macro-PDV du graffeur, tel qu'il se dégage de la fresque et de la convergence des méso-PDV précédents, en tant qu'ils construisent la relation entre le marionnettiste et sa marionnette : /« Le pouvoir politique français est sous la coupe des juifs qui dominent le monde »/.
- Méta-PDV des interprètes : /C'est une fresque antisémite/, /Ce n'est pas une fresque antisémite/, /C'est une fresque anticapitaliste/, etc.

La plupart des caractéristiques précédentes font écho aux différents paliers de textualité listés par Adam 2019 :

- **Palier micro-textuel** autour des relations intra- et inter-phrastiques, concernant la *connexité et la cohésion sémantique* avec les anaphores, les chaînes de référence, la nominalisation, la progression thématique, les collocations et isotopies ; *la connexité* soutenue par des connecteurs, les organisateurs textuels et les marqueurs de cohésion textuelle et discursive ; *les phénomènes de liage* (liages graphique et phonique, parallélismes morpho-syntaxiques ou rhétoriques) ; *les liages fondés sur le rétablissement inférentiel* des implicites, ellipses, présupposés et sous-entendus ; *la cohésion et les transitions énonciatives* (PDV, prise en charge, boucles méta-discursives) ; la *séquentialisation des actes du discours* (Adam 2019 : 23-33).
- **Palier méso-textuel** concernant la structuration transphrastique et transpériodique avec la ponctuation, la typographie, la segmentation du texte en unités graphiques ou sonores et les macro-propositions (narratives, descriptives, dialogales, argumentatives et explicatives) (*ibid.* : 34-38)

- **Palier macro-textuel** combinant la structuration linéaire et la structuration non linaire, réticulaire et configurationnelle (*ibid.* : 40-43).

On retrouve dans l'image des éléments assurant, à travers des moyens spécifiques, la cohérence et la connexion sémantique, les phénomènes de liage, inférentiels ou non, la cohésion énonciative, la dimension configurationnelle-séquentielle. Il me semble toutefois que la plupart des marques listées par Adam ne sont pas spécifiques à un palier d'organisation, ou plutôt, que si elles interviennent de façon privilégiée à un niveau, elles entrent en jeu aussi aux autres niveaux, comme les différents PDV : en effet, la connexité, la cohérence, les chaînes de référence, les isotopies, la ponctuation et la segmentation, les phénomènes énonciatifs, les principes d'organisation séquentielle, etc., peuvent être interprétés aux niveaux intra- comme inter- ou transphrastique, voire au plan configurationnel, suivant des mises en relation d'ordre linéaire ou réticulaire, autrement dit selon la focale adoptée. Suivant ces considérations épistémologiques, je dirais que, dans le cadre iconique, eu égard au rôle joué par les marques ou indices, les unités minimales du niveau micro-iconique concernent essentiellement la construction du personnage. Les unités du niveau méso-iconique visent plutôt la construction des relations entre personnages à travers l'organisation générale du tableau. Enfin, les unités *et* relations tabulaires globales des niveaux macro- et méta-iconiques renvoient aux significations globales de l'œuvre, à travers son genre, son titre, ses commentaires, en référence à des choix internes à l'œuvre (macro-PDV) et externes (méta-PDV).

Ainsi, la fresque fonctionne comme une totalité close signifiante – et même d'une signifiance proliférante ! Bien sûr, les effets interprétatifs reposent sur une logique réticulaire qui échappe à l'organisation linéaire de la langue. Mais, on sait que, d'une part, la linéarité est un principe parmi d'autres de l'organisation des langues (Calvet 2010, Rabatel 2023), d'autre part, que la dimension textuelle relève de tout autre chose, comme Culioli 2012 : 147 le reconnaît (« le texte, c'est finalement une texture, c'est quelque chose de beaucoup plus compliqué que du linéaire »). Legallois (2006 : 70) établit un lien entre texture et dimension réticulaire, très prégnante dans certains usages et genres activant une dimension iconotrope (Édeline 2020 : 16-18) qu'on retrouve dans les calligrammes, des publicités, etc. La lecture réticulaire de l'image repose sur une attention extrême aux signifiants : d'abord aux signifiants verbaux (Jeandillou 2008) ; ensuite à leurs équivalents iconiques – voir *supra*, 1.2 – à charge de définir des ensembles signifiants unités qui vont au-delà des unités morphématiques et lexématiques, dans l'ordre du verbal (Rabatel à paraître) notamment à travers des principes de construction figurale (parallélismes, contrastes, répétitions, hyperbolisation, mise en abyme, jeu sur les plans, amplification, etc.)[24].

Les données précédentes sont à croiser avec les régimes médiologiques et leurs formes de textualité, le textiel (Paveau 2015). À l'heure du web 2.0 et 3.0 les interactions entre image et texte, d'une part, entre utilisateurs locuteurs ou énonciateurs d'autre part, font exploser la complexité de la polygestion d'un document qui échappe à son auteur et fait l'objet d'une multitude de mises en relation et de parcours interprétatifs, grâce à une technologie facilitant le traitement des images et des textes, dans les textes numériques, numérisés ou numériqués.

3. Analyse de la textualité externe (ou sous-jacente) à l'image en lien avec l'interdiscours antisémiste ou complotiste

Tout texte est une totalité bornée *et* inachevée, inscrite dans des chaînes intertextuelles et interdiscursives (Genette 1979, 1982), en référence à un genre qui lui donne sens et ses règles de lecture. Il en est de même pour l'image. Car la fresque a provoqué de nombreuses prises de positions antagonistes, émanant, cette fois-ci, de nombreux locuteurs / énonciateurs primaires

[24] Une question pendante est celle de la place voire de la possibilité du linéaire dans la confection et l'analyse des images, parallèlement à celle du tabulaire. Comme le linéaire est une des caractéristiques du linguistique, la réponse ne peut être que négative. Des signifiants contigus – couleur, texture, forme, mouvement, etc. – concourent par saturation à la stéréotypisation des visages des corps, du décor, mais cette contiguïté n'implique pas la linéarité. Les rébus ne contredisent pas cette thèse, car ils sont organisés selon une logique logotrope (Édeline 2020 : 217-227).

exposant leur propre PDV, ce qui n'exclut pas qu'ils fassent référence à d'autres PDV en appui du leur ou opposés au leur ; sans oublier les journalistes, locuteurs / énonciateurs primaires astreints à une toute relative neutralité. Ainsi, l'« American Jewish Committee », une organisation qui lutte contre l'antisémitisme, s'est adressée à la mairie d'Avignon et à la communauté du Grand Avignon pour leur demander de recouvrir cette fresque ; les autorités ont dans un premier temps décidé du maintien en l'état de l'œuvre, le président du Grand Avignon argüant du fait que « chacun peut interpréter l'image comme il veut puisqu'il n'y a pas de mot sur ce mur », la maire d'Avignon invoquant même la liberté d'expression et de création. Finalement, le préfet du Vaucluse a demandé au Grand Avignon de recouvrir la fresque[25].

3.1. Éléments auctoriaux péri-textuels autour de la fresque : compte instagram de l'auteur et titre de la fresque

Il est toujours possible d'analyser un document iconique en faisant abstraction de son auteur, mais toujours instructif de le connaître. Assurément, l'œuvre est autonome, mais cette autonomie est partielle. L'image de Lekto est notamment alimentée par son compte Instagram qui comprend ses œuvres et un certain nombre de déclarations antisystème, d'hommages aux Gilets Jaunes, à Florian Philippot, Didier Raoult, Francis Lalanne, figures de la sphère complotiste et / ou d'extrême droite, comme le rappellent les médias de tous bords[26].

Parallèlement à ces documents externes à la fresque, d'autres traces significatives émergent dans la fresque même. C'est d'abord le cas de la signature de l'artiste, en capitales d'imprimerie, très lisibles, à un emplacement lui-même très visible (et inhabituel), en haut du tableau, à droite, dans un cartouche de couleur dorée et, de façon tout aussi inhabituelle, une deuxième signature avec le nom de Lekto[27] en cursives dorées, en bas à droite. Si l'emplacement est cette fois-ci conventionnel, la typographie très lisible de la signature et son redoublement le sont moins, comme s'il s'agissait d'indiquer un auteur en bas à droite et une sorte de marque déposée en haut à droite. Dans tous les cas, l'auteur signale sa présence, indépendamment des caractéristiques stylistiques qui définissent son travail (figurativité, expressivité, interventionnisme politique).

Une autre trace de l'auteur, plus significative, réside dans le titre choisi pour son graffiti, « La bête 2, l'évènement ». « La bête 2 » est dans une sorte de cartouche, en lettres majuscules dont les contours sont dorés, comme les étoiles[28] et les masques qui entourent le cartouche en un demi-cercle. Tous ces éléments dorés se détachent sur un fond noir, comme est noir l'intérieur des lettres. Quant au sous-titre « l'évènement », à peine visible sur la plupart des photos, compte tenu de la configuration du terrain, il est en lettres majuscules blanches, comme s'il était un commentaire du nom de la fresque. Ce titre est sibyllin, avec un chiffre 2 qui inscrit l'œuvre dans

[25] V. sur l'internet les articles des 23 et 24 juin 2022 d'*Ici, France bleu et France 3*. L'antisémitisme de la fresque ne préjuge pas du bien-fondé de son interdiction, mais c'est un autre débat, qui excède ce travail.

[26] Lekto est également un admirateur du rappeur Freeze Corleone, maintes fois accusé d'incitation à la haine raciale et d'antisémitisme (voir Wikipédia), qui chante « J'arrive, déterminé comme Adolf dans les années 30 » ; le graffeur lui avait d'ailleurs consacré une de ses premières fresques (*Franc-Tireur* n° 74, 12 avril 2023 et le site anticomplotiste *Conspiracy Watch*). Lekto a récidivé le 4 avril 2023 – sur le même mur du transformateur sur lequel il avait représenté E. Macron et J. Attali (ou d'autres personnalités encore, à des époques antérieures) – en portraiturant le président de la République sous les traits d'Adolf Hitler, la moustache étant formée par nombre 49-3, en allusion à l'article 49, alinéa 3 de la constitution, utilisé pour la réforme des retraites. La fresque, recouverte par les autorités du Grand Avignon, a été depuis reproduite sur des affiches – entourées d'un épais liseré aux couleurs rouge blanc bleu, en partant du haut – qui ont fait l'objet d'une campagne d'affichage sauvage dans l'agglomération d'Avignon (*Le Monde*, 18 mai 2023). Cependant, rien ne permet d'établir un lien entre cette dernière fresque et Lekto, à ce jour (*La Provence*, 19 mai 2023) ; en revanche, les militants des Patriotes, le mouvement de Florian Philippot, ont été parmi les premiers à applaudir (*Le Monde*, 21-22 mai 2023).

[27] Lekto semble un pseudonyme – auquel cas il ne serait pas sans signification – mais je n'ai pas trouvé de renseignements fiables sur ce point.

[28] On retrouve ces étoiles entourant la marionnette Macron : peut-être est-ce un indice iconique que la Bête fait bien écho aux propos d'E. Macron dans le *Financial Times*, tels du moins qu'ils circulent, de façon déformée, dans la sphère complotiste.

une série et présuppose une bête numéro 1 ; un article défini posant la bête comme la bête par excellence. Selon le site du magazine *Le Point* (24 juin 2022), « La légende de la fresque, 'La bête 2 l'évènement', fait référence à une phrase prononcée par Emmanuel Macron dans une interview au *Financial Times* en 2020, et reprise dans la sphère complotiste »[29]. De plus, selon le *post* du premier juillet 2022 de l'INRER, le titre alluderait à un futur spectacle de Dieudonné :

> son titre 'La Bête 2', entouré des masques et des rideaux du théâtre, renvoie au spectacle interdit 'La Bête immonde', dont la suite sera donnée, le 16 juillet prochain [2022], en marge du festival d'Avignon, par l'agitateur négationniste, ami de Jean-Marie Le Pen, Dieudonné Mbala Mbala, coupable récidiviste d'incitation à la haine : #labêtelévènementestlà #jacquesadit #festivalavignon.

Deux autres hypothèses sont encore possibles : la « Bête » pourrait renvoyer à celle de « L'Apocalypse » de Saint Jean, le numéro 2 faisant alors allusion à la fin du monde où nous mènerait la bête du capitalisme dominé par les juifs. On ne saurait non plus écarter, par un retournement et un brouillage des valeurs habituels dans les milieux complotistes, que la « Bête immonde » du nazisme (mentionnée par Brecht dans *La résistible ascension d'Arturo Ui* et qu'évoque le spectacle de Dieudonné) soit ici assimilée à la « juiverie capitaliste apatride et mondialisée », et que les juifs ayant échappé au nazisme soient donc requalifiés en bourreaux maléfiques tout puissants ou, hypothèse complémentaire tout aussi dévalorisante, en bêtes, en sous-hommes (*Untermenschen*).

3.2. Éléments péri-textuels, hypertexuels en lien avec l'interdiscours antisémite et complotiste

Ces éléments concernent la diversité des prises de position par rapport au discours antisémite ou complotiste, qu'on s'en réclame ou le conteste. Ils concernent, outre les prises de positions de l'AJC, celles d'hommes politiques ou de journalistes condamnant l'antisémitisme de la fresque, ainsi que les réactions successives des autorités de la ville d'Avignon et du Grand Avignon. Des personnalités politiques exhibent les liens de la fresque avec l'interdiscours antisémite et complotiste : ainsi Raphaël Glucksmann, Olivier Faure retweetent un *post* du journaliste Thierry de Cabarus du 23 juin 2022 mettant en face à face la fresque de Lekto et la gravure typiquement antisémite du banquier juif manipulant un grand maître franc-maçon, lui-même manipulant députés et sénateurs – gravure également reproduite sur Twitter le même jour, au milieu de nombreuses images analogues des XIXe et XXe siècles[30], par Pascal Riché, journaliste à *L'Obs* et co-fondateur de *Rue 89*.

[29] Pour plus d'informations, voir Audureau 2020.

[30] Des affiches montrant Staline, depuis Moscou, tirant les ficelles des marionnettes des dirigeants du Front Populaire, en France, ne sont en aucun cas des contre-exemples car elles proviennent des milieux de l'extrême-droite anticommuniste et reposent sur une vision du monde complotiste (voir *supra*, note 11).

Figure 2 : Caricature d'A. Lemot, *Le Pèlerin*, 09/05/1909, capture d'écran d'après des posts sur Twitter

La plupart des médias citent d'embarrassants soutiens confirmant la dimension antisémite de la fresque ; une preuve supplémentaire est apportée par les commentaires des internautes qui suivent les articles déposés sur les sites de presse, notamment certaines prises de position en faveur de Lekto :

> Un lien organique, pourvu d'aspects publicitaires, entre la fresque et le spectacle de Dieudonné, montre l'existence d'un public acquis à ce discours dans le territoire avignonnais, qui applaudit ensemble Lekto et Dieudonné. C'est ainsi que deux figures notoires de l'extrême droite antisémite et complotiste ont défendu la fresque. Abdel Zahiri, tête de pont du mouvement QAnon, s'est déplacé sur place pour la défendre et la diffuser sur sa chaîne Twitch, en expliquant que 'la France est aux mains d'un groupe de puissances internationales sionistes'. L'habitué du canapé rouge de Soral, l'écrivain Johan Livernette, ami du putschiste Rémi Daillet, dont la tentative de coup d'État a été démantelée en octobre 2021, a aussi défendu la fresque sur son site, où il promeut des livres traitant du 'complot talmudo-maçonnique' et milite pour la 'révolution conservatrice'. (Post du 1-07-2022, site de l'INRER)

Il y a donc sur les réseaux un incontestable interdiscours *autour* de la fresque, de nature péri-, hyper- ou hypotextuelle essentiellement, sans compter le régime d'intertextualité entretenu par la presse elle-même. Mais en quoi cela plaiderait-il pour l'existence d'une textualité *de* l'image ? Indépendamment du titre, révélateur du palier macro-textuel (ou macro-iconique), qui dit quelque chose du sens global de l'image, l'image elle-même ne peut pas faire abstraction des représentations antérieures sur lesquelles elle s'appuie et qu'elle retravaille. La fresque de Lekto fait sens en fonction de sa capacité à alluder à des discours ainsi qu'à une iconographie antisémites ou complotistes ; elle utilise des procédés de stylisation (stéréotypisation, dénonciation) caractéristiques de ces discours et de cette iconographie ; elle inscrit sa performance en occupant de son chef l'espace urbain réel et l'espace public virtuel. Elle provoque et alimente de nombreux discours et des polémiques dans l'espace public. Peut-on valablement soutenir que ces manifestations sont « externes » à l'œuvre, que la notion même d'externalité est pertinente, dès

lors que des éléments fondamentaux de l'interdiscours (englobant le monde des images) pèsent sur les choix internes à l'œuvre ? Ne sont-ils pas plutôt sous-jacents au projet, qu'ils éclairent ? Ne sont-ils pas incontournables pour saturer la référence, toujours inachevée, « suspensive », comme le dit Jacques 2002 : 67 ? La position du président du Grand Avignon est donc sans fondement au regard du texte *dans* la fresque et des discours *autour* de la fresque, en amont comme en aval. Elle est infondée aussi parce qu'elle s'appuie sur le préjugé tenace qu'on peut dire ce qu'on veut d'une image. Roland Barthes 1964 : 44, qu'on a connu mieux inspiré, écrivait que « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une 'chaîne flottante de signifiés', dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. » Certes l'image est polysémique, mais cela ne justifie pas qu'on puisse « choisir » indifféremment telle signification, *a fortiori* que toutes se valent ; de plus la présence du linguistique, par exemple d'un titre, aide à sélectionner les significations les plus pertinentes – et encore cela ne marche-t-il pas à tous les coups ! Barthes part du constat de différences fondamentales entre l'image et le code linguistique, sans prendre en compte la force des conventions iconiques et des principes d'organisation internes à l'image qui, sans équivaloir à un code contraignant, orientent vers les significations les plus légitimes ; plus grave, il ignore le poids de leur contextualisation. À l'inverse, ces deux dimensions font l'objet de l'analyse pragma-énonciative interne à l'image ainsi que de l'analyse de discours autour de l'image avec la prise en compte de ses contextes d'émergence, de remise en circulation et des réactions diverses qu'ils suscitent.

Conclusion

En définitive, le texte est une machine à trou, et la textualité, une co-construction : il faut combler les ellipses, les sous-entendus, les présupposés, comme le dit Adam (2019), mais il faut aussi et surtout sans cesse activer des mécanismes inférentiels pour saturer de sens les indices explicites de la représentation. Toute cette activité restitue des enjeux, les rapporte à des visées, les confronte avec nos attentes, croyances et valeurs. Ce travail, difficile quand les textes sont décousus, résistants, réticents (Tauveron 2002), est plus aisé quand les documents (verbaux, verbo-iconiques ou iconiques) sont homogènes, cohérents. Mais même dans ce cas, la part du lecteur dans la co-construction du sens – pour lui, ici et maintenant – est toujours importante et complexe, car le texte est toujours une totalité cohérente, bornée *et* inachevée. Or tout ce que je viens de dire sur le texte vaut pour l'image. À cela près que ce qui la déborde relève autant du verbal que de l'iconique, que la textualité de l'image repose sur des principes structurants internes similaires et des moyens différents. C'est pourquoi, si on ne peut « lire l'image » sauf par métaphore, faute de matériau verbal, on peut l'interpréter en activant des procédures cognitives communes et en s'appuyant sur des principes de structuration signifiante communs à l'iconique et au linguistique, dont il échoit au spectateur co-énonciateur de comprendre la logique, les effets. C'est une des thèses de Kibedi-Varga 1989, pour qui une image isolée peut équivaloir à un texte, surtout si elle s'appuie sur des discours verbaux antérieurs qui aident à son interprétation. C'est pourquoi nombre des tableaux qu'il analyse rapidement sont des tableaux de la peinture occidentale du Moyen-Âge au XVIIIe siècle représentant des sujets religieux ou mythologiques dont la connaissance est censée favoriser l'interprétation. Bien sûr, on ne peut écarter que le spectateur ignore cet arrière-plan – comme il peut ne rien (vouloir) connaître des discours et de l'iconographie antisémites. Mais en ce cas, « au lieu d'identifier le sujet, le spectateur peut s'identifier avec lui » (*ibid.* : 108), c'est-à-dire s'identifier à des personnages idéaltypes provoquant l'admiration, la réprobation ou la pitié, par-delà les circonstances. Au surplus, en l'absence de texte antérieur, « le spectateur se transforme en narrateur[31], il se sert de mots, il raconte ce qu'il

[31] Kibedi-Varga évoque ici la figure du narrateur, essentielle dès lors que la scène représente des personnages en action, dont on peut imaginer l'inscription dans un récit. Il n'en reste pas moins que le spectateur peut se faire argumentateur aussi, en s'intéressant aux relations logiques potentielles entre personnages et aux émotions qu'ils ressentent ou suscitent, comme l'analyse de 2.2 le laisse entrevoir. Cette dimension argumentative de l'image – que

voit – il interprète » (*ibid.* : 111). Cependant, pour pertinents qu'ils soient, les choix théoriques de Kibedi-Varga pourraient laisser penser que l'interprétation de l'image reposerait essentiellement sur les discours qui l'environnent et sur l'activité participative et immersive du lecteur / observateur, au détriment de la prise en compte de la matérialité textualisante de l'image. Or la co-construction du sens repose autant sur la connaissance des discours extérieurs à l'image que sur celle de ses principes d'organisation internes, de ses indices formels. Comme j'espère l'avoir montré, l'étude des PDV dans l'image, de leur organisation, met en lumière des structures analogues à celles des textes. En effet, les répétitions, parallélismes, contrastes, mise en abyme, clôture, les choix de ce qui est à l'avant-plan ou à l'arrière-plan, les processus de valorisation ou de dévalorisation concernent aussi les formes, les couleurs, les matières, leur (dis)position et servent de support aux micro-, méso-, macro- et méta-PDV. Telle est la contribution de la linguistique énonciative, de la linguistique textuelle et de l'analyse de discours basées sur la théorie des PDV : elles approfondissent l'analyse des images en instillant une tension narrative donnant prise, de l'intérieur de l'image, aux enjeux esthétiques, éthiques ou idéologiques qui existent aussi en dehors d'elle. Inversement, une telle analyse de l'image peut enrichir en retour la réflexion des linguistes, ne serait-ce qu'en focalisant sur l'importance de la matérialité signifiante des messages, la complexité de ses manifestations, son fonctionnement syncrétique[32]. Il y a donc des arguments solides pour considérer que la textualité – en structure profonde et appréhendée sous ses dimensions structurelles / formelles et dans ses fonctions cognitives et communicatives (plus spécifiquement co-énonciatives) – a une dimension transsémiotique. Bien évidemment cette conclusion mérite des études complémentaires.

Bibliographie :

Adam J.-M, 2019, « La notion de texte », *Encyclopédie Grammaticale du Français*, http://encyclogram.fr/.

Adam J.-M. (dir.), 2015, *Faire texte. Frontières textuelles et opération de textualisation*, Besançon, PU de Franche-Comté.

Adam J.-M., 2002, « Texte », in Charaudeau P. et Maingueneau D. (éds), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, pp. 570-572.

Angenot M., 1982, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

Audureau W., 2020, « Macron et 'l'arrivée de la Bête' (de l'Apocalypse) : comment remonter le fil de cette petite phrase », 22 mai 2020, Les Décodeurs. *Le Monde* [en ligne].

Barthes R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, pp. 40-51.

Bronckart J.-P., 1996, *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme sociodiscursif*, Lausanne / Paris, Delachaux et Niestlé.

Calvet L.-J., 2010, *Le jeu du signe*, Paris, Seuil.

Chaperon I., « Les années Rothschild d'Emmanuel Macron », 10 mai 2017, *Le Monde* [en ligne].

Colas-Blaise M., 2023, *L'énonciation. Évolutions, passages, ouvertures*, Liège, PU de Liège.

Conspiracy Watch. L'Observatoire du conspirationnisme, 2023, « Lekto, notice personnalité », 8 avril 2023 [en ligne].

Culioli A., 2012, « Toute théorie doit être modeste et inquiète. Entretien avec Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave », *Genesis*, n° 35, pp. 147-155.

Danblon E. et Loïc N., 2010, *Les rhétoriques de la conspiration*, Paris, CNRS Éditions.

Dard O., 2018, « Complotisme », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/complotisme/

Dondero M. G., 2020, *Les langages de l'image*, Paris, Hermann.

Ducrot O., 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.

Édeline F., 2020, *Entre la lettre et l'image*, Louvain-la-Neuve / Paris, Academia-L'Harmattan, coll. Extensions sémiotiques.

Genette G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

Genette G., 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Grize J.-B., 1990, *Logique et langage*, Gap / Paris, Ophrys.

Groupe μ (Édeline F. et Klinkenberg J.-M.), 2015, *Principia semiotica*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

Kibedi-Varga aborde, sans lui consacrer autant d'importance qu'à la dimension narrative – appelle d'autres investigations.

[32] Resterait à savoir si les indices organisant l'image et servant de code pour son analyse / interprétation ont une dimension purement occurrentielle ou dégagent des principes organisationnels commensurables (Dondero 2020 : 27-28) et transposables pour l'analyse d'autres images. Mon hypothèse est qu'il y a bien transposabilité, sans pour autant que cette dernière soit extensible à toutes les images ni puisse être érigée en un langage universel des images.

Groupe μ (Édeline F., Klinkenberg J.-M. et Minguet P.), 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

Institut de Recherches et d'Études sur les Radicalités (INRER), 2022, « La fresque antisémite d'Avignon ou le recours à l'illettrisme iconographique », 1er juillet 2022 [en ligne].

Jacques F., 2002, *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, Paris, Maisonneuve.

Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de texte*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.

Kibedi-Varga A., 1989, *Discours, récit, image*, Bruxelles, Mardaga.

Legallois D., 2006, « Des phrases entre elles à l'unité réticulaire du texte », *Langages*, n°163, pp. 56-70.

Paveau M.-A., 2015, « Ouverture. En naviguant en écrivant. Réflexions sur les textualités numériques », in Adam J.-M. (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opération de textualisation*, Besançon, PU de Franche-Comté, pp. 337-353.

Rabatel A., 2018, « Pour une reconception de l'argumentation à la lumière de la dimension argumentative » *Argumentation et analyse de discours*, n°20 [en ligne].

Rabatel A., 2020 [2008], *Homo narrans*, T.1 et 2 réunis en un volume, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2e édition.

Rabatel A., 2021, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.

Rabatel A., 2022, « Des relations entre texte et image et, au-delà, entre linguistique et sémiotique », *Semen*, n°52, pp. 153-167.

Rabatel A., 2023, « La double articulation au défi du texte. Le substrat rhétorico-textuel et pragma-énonciatif de la (sur-)signifiance », in Bravo F. (éd.), *La double articulation, on en crève !* Limoges, Lambert-Lucas, pp. 107-124.

Rabatel A., à paraître a, « Des points de vue dans les textes et les images (et de leurs relations avec les notions de perspective et d'observateur) », in Luce J.-M. (éd.), *Observateurs et spectateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité au milieu du XVIIe siècle*, Rennes, PU de Rennes, coll. Aesthetica.

Rabatel A., à paraître b, « Des changements de support, de format, de média et de la transposition des discours représentés en discours montrés », in Colas-Blaise M., Bartelmebs H., Marnette S. et Rosier L. (éds), *Matérialités discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. Au cœur des textes.

Tauveron C., 2002, *Lire la littérature à l'école. Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM*, Paris, Hatier.

De diverses dynamiques textuelles : évolutions et chimères

Guy Achard-Bayle
Université de Lorraine, CREM

Il faut voir et non inventer (Colette, journaliste)

1. En guise d'introduction : texte et littérature, hommage à Jean-François Jeandillou

Nous entendons nous pencher, une nouvelle fois et après d'autres[1], sur cet objet linguistique particulièrement complexe qu'est le texte. Nous insérons par ce biais notre hommage à Jean-François Jeandillou, tant il est vrai qu'il a été l'un des premiers à explorer linguistiquement la complexité de cet objet *texte*[2], notamment dans sa facture littéraire[3].

À peu près au même moment où Jean-François Jeandillou faisait paraître son *Analyse textuelle*, nous essayions dans notre thèse de faire la démonstration, à partir de certains *cas* il est vrai[4], de la puissance de la fiction, notamment narrative ; nous citions volontiers, à propos de la logique de la fiction, cette affirmation de Robert Martin (1988 : 168) : « nous ne voyons jamais que des apparences [tandis que] le narrateur pénètre jusqu'au fond des choses » ; et en écho Käte Hamburger (1986 : 88), pour qui la fiction est « le seul espace cognitif où le moi d'une tierce personne peut être représenté comme tel »[5]. Nous nous inspirions également des études de Paul Ricœur sur l'identité narrative, notamment de *Temps et récit* et *Soi-même comme un autre*, dont nous rappellerons volontiers cette phrase (1990 : 176) qui convenait particulièrement à notre corpus de récits de métamorphoses : « La littérature s'avère un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité. »

Nous travaillons régulièrement à prolonger ou compléter notre *Grammaire des métamorphoses* (publiée en 2001) ; tant il est vrai que les *cas* que nous prenions et prenons en compte illustrent le paradoxe de la fiction, et nous interrogent, lecteurs, sur notre adhésion à de telles « mystifications », pour reprendre, mais un peu différemment, un terme cher à Jean-François Jeandillou.

L'ouvrage cité (2001) était une « grammaire » dans la mesure où nous essayions, en termes de linguistique textuelle, de tirer des « règles » d'analyses narratives menées pour l'essentiel sur des fictions ; ce qui faisait, linguistiquement, problème car quand la logique « dérape », la langue ne suit pas forcément. Nous devons alors faire deux mises au point méthodologiques. La première est que, par leur côté « exceptionnel », les exemples de cas fictifs et fictionnels recueillis et analysés

---

[1] Pour « le texte comme 'objet complexe' », voir Coutinho (2004 : 29), dans le chapitre qui ouvre l'ouvrage d'Adam, Grize et Bouacha (2004).

[2] On peut prendre le texte *objet* comme un *objet concret soumis à l'examen* (« énoncé complet, résultat toujours singulier d'un acte d'énonciation »), ce qui permet de distinguer les *objets* de la linguistique textuelle de ceux de l'analyse de discours ; on peut aussi distinguer le texte *objet concret* du texte *objet abstrait*, qui relève d'une « théorie générale des agencements d'unités » (Paveau et Sarfati 2003 : 192, pour les deux citations de cette note).

[3] Nous ne négligeons pas, bien entendu, les travaux de Jean-Michel Adam sur les genres littéraires ; et dans une approche plus énonciative et discursive, Dominique Maingueneau (par ex. Maingueneau 2020), ou encore à celles des linguistes qui ont contribué à l'ouvrage collectif sur l'incipit du *Libera* de Robert Pinget édité par Eddy Roulet et Marcel Burger (par ex. Maingueneau et Philippe 2001, Charolles 2001). Quant à Bernard Combettes, sa linguistique textuelle diachronique s'enrichit d'un corpus littéraire remarquable (voir encore Combettes 2023), qui permet non seulement d'éclairer d'un jour nouveau la langue, mais aussi les œuvres du français médiéval, moyen et classique.

[4] Nous entendions alors ces *cas* comme des exceptions ontologiques ; et littéraires dans leur représentation, puisque nous n'y avons accès précisément, et ne pouvons pour notre part les analyser en tant que linguistes du texte, que par leur mise en texte fictive et fictionnelle. Nous nous sommes inspiré des paradoxes et autres *brain games* que, notamment, les philosophes analytiques anglo-saxons contemporains, à la suite des Anciens et des Classiques, nomment *puzzling cases*. Paul Ricœur (1990) s'inspire de ce courant, on le verra dans la citation à suivre.

[5] Nous citerions aujourd'hui, dans la même veine, Philippe Dufour (2010 : 10), pour qui le roman est un instrument de plongée dans la pensée, la pensée *autre* notamment : « Il déploie une pensée imaginaire (…) Le roman ne pense pas. Il donne à penser… » On voit aussi dans cette conception toute la place laissée au récepteur, lecteur, interprète ; nous y reviendrons.

échappent à la collecte quantitative ; autrement dit à la problématique de la linguistique de corpus[6]. La seconde concerne la place et l'importance du corpus littéraire dans le traitement de la référence évolutive ; en fait, les cas fictifs et donc les textes fictionnels ne sont pas les seuls à voir été pris en compte et analysés : des recettes de cuisine, dont le fameux « poulet coupé en quatre », des énoncés de problèmes, des notices biographiques, et même des récits de métamorphoses naturelles l'ont été[7].

Il résulte de ces deux remarques que notre intérêt particulier pour le texte littéraire et les métamorphoses de fiction n'a pas écarté, des études de la référence évolutive, la part des cas naturels et/ou factuels, donc les genres textuels ordinaires qui s'en saisissent et les représentent ; il apparaît par ailleurs que dans la plupart des cas, nous sommes arrivé à la conclusion que les textes littéraires n'usaient pas d'autres outils de saisie référentielle et de représentation textuelle, que ceux utilisés pour les processus et les contextes évolutifs ordinaires.

Cette continuité ou cette familiarité des domaines, littéraire et disons ordinaire, est soulignée par Jean-Michel Adam (2011 : 13) dès son Introduction[8], lorsqu'il commence par rappeler le travail pionnier en la matière de Tzvetan Todorov (1978 : 25) : « Chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des 'parents' non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours 'littéraire' (…) Ainsi l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours. »

Puis Adam rappelle également le rôle important joué dans les années 80 en France, pour l'établissement d'une analyse des genres de discours, par les travaux de Mikhaïl Bakhtine (1984) et de Dominique Maingueneau (1987).

Il résulte de ces remarques que si nous ne pouvions pas procéder par un recueil quantitatif[9], il nous fallait véritablement « tomber » sur des cas à la fois extraordinaires et, plus qu'extraordinaires au sens où ils appartenaient aux genres merveilleux, ou fantastiques, sur des cas rares voire exceptionnels qui permettent de montrer combien, fût-ce rarement, la langue littéraire savait innover pour, sinon véritablement résoudre la logique… ou l'illogique desdits cas, du moins les donner à voir tels qu'on puisse les concevoir[10].

Nous allons dès lors considérer le texte d'un point de vue dynamique, ou plus exactement de divers points de vue dynamiques, de la saisie référentielle à la représentation textuelle. Mais nous dirons tout d'abord un mot de ce que ce nous entendons par *dynamiques textuelles*.

2. Texte et référence (Texte ou référence ?)

Par dynamiques textuelles, nous entendons et nous nous proposons d'étudier les effets de mouvement qui résultent de certaines opérations linguistiques, dont certaines sont propres à la

---

[6] Pour autant, les liens de la linguistique de corpus avec la linguistique textuelle nous intéressent, pour ne pas dire nous préoccupent, et nous sommes revenus sur cette question tout récemment (Achard-Bayle et Pešek 2022).

[7] Pour le poulet, voir Charolles (1997b) ou Kleiber (1997a et b) dans la foulée de Brown et Yule (1983), et ceux-ci dans celle de Halliday et Hasan (1976) ; pour les deux genres textuels suivants, voir Charolles et Schnedecker (1993) ; pour le dernier exemple, nous avons étudié les *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre : à son propos, nous signalons ce site que nous ne connaissions pas alors, qui donne accès au texte par un sommaire proprement entomologique, mais aussi à une étude de statistique lexicale de l'œuvre très surprenante et novatrice dans le genre : https://www.e-fabre.com/biographie/souvenirs_entomologiques_1280.htm.

[8] Il n'est pas inutile de rappeler également les titres et sous-titres de cette Introduction où apparaît la citation de Tzvetan Todorov : « Les textes et les genres discursifs : 1. Textualité et généricité : 1.1 Le programme des 'genres du discours' de Todorov ».

[9] Cf. Normand (2001 : § 25) : « Mais si la phrase, comme il le dit dans ce texte de 1966, 'n'existe que dans l'instant où elle est proférée et s'efface aussitôt' ; si 'c'est un événement évanouissant' (*ibid.* : 227), donc par définition, particulier et unique, il semble que l'étude des phrases relève moins d'une analyse linguistique (en principe généralisable) que d'un **commentaire de texte chaque fois particulier**. La nouveauté est que ce commentaire s'appuie sur la description sémiotique, en particulier celle des marqueurs de l'énonciation qui, à la fois, appartiennent au système de la langue et ont la propriété spécifique (en quelque sorte ontologique) de signaler la présence du sujet, de la 'personne', et de centrer sur elle le temps et l'espace de l'échange. » (Nous soulignons.)

[10] Nous nous sommes particulièrement attaché à étudier ce *cheminement du texte à la cognition* dans Achard-Bayle (2018, revu en 2023).

textualité ; ce qui implique que d'autres effets dynamiques n'en sont pas le produit ; mais ils ne sont pas moins donnés par les textes. On peut donc déjà dire qu'il existe diverses dynamiques textuelles, et que si toutes résultent d'effets ou d'opérations, les unes sont génératrices de textualité, les autres le produit d'une mise en texte.

Toutefois, il convient aussi de montrer leur indissociabilité dans la mesure où un objet de référence devient, une fois saisi, un objet textuel ; ainsi, nous tenons à faire la différence entre *objet en discours* et *objet de discours* mais aussi à montrer (on le verra par l'exemple) que l'objet du discours tend à devenir un objet de discours… Arrêtons-nous un instant sur cette question d'*objet* avant de revenir sur textualité (texture/texticité) et textualisation.

Il y eut de vifs débats dans les années 90, lorsque apparut cette problématique référentielle, pour savoir quelle était la part du contextuel et/ou du discursif, dans la représentation des objets en co(n)textes dits évolutifs[11]. On peut estimer aujourd'hui que la controverse est close si l'on considère qu'avec le développement de la linguistique cognitive, dans les mêmes années, la question des représentations subjectives donc du réel en texte et en discours a repris de la vigueur, et qu'en conséquence la sémantique référentielle s'est « mitigée », notamment sous l'influence au tournant du siècle des travaux de Kleiber[12].

Nous avons consacré plusieurs chapitres de notre ouvrage (2008) à ces questions et débats, soucieux de distinguer les deux opérations dynamiques, mais à notre sens pas indifféremment discursives ou textuelles, que sont la métaphore et la métamorphose. Ainsi, lorsque nous abordons le corpus littéraire, nous nous référons volontiers aux travaux de Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, et particulièrement à leur chapitre d'ouvrage (2015 : 102-104), qui équilibre le référentiel (pour ne pas dire l'ontologique) et le discursif-textuel :

Le texte aménage des contenus, représente des objets susceptibles de naître, d'évoluer et de disparaître au cours de son développement. Cela touche à la dimension référentielle du langage (…) Nous ne réduisons pas les référents à un ensemble de donnés, constitués d'emblée (…) Ils sont forcément élaborés par l'énoncé et prennent forme dans un mouvement discursif qui se développe dans le temps, à travers une énonciation… [13]

Passons maintenant aux questions de textualité (texture/texticité) et textualisation.

3. Texte et mise en texte : textualité, texticité, texture, textualisation

Nous définirons la textualité comme ce qui fait d'une *actualisation*[14] discursive (énonciative, pragmatique, contextuelle) une unité séquentielle ; soit une unité qui se forme dans et par la séquentialité : celle-ci et ses parcours, d'amont en aval, ou inversement, caractérisent la mise en texte, c'est-à-dire, pour préciser sans tarder ce que nous entendons, étroitement, par texte (et le distinguer ainsi du discours), l'ensemble de liens, relations, « liages », matérialisés par une marque, un marqueur, qui joue ou appuie sur la cohésion des unités, qu'il s'agisse des unités constitutives des propositions, ou des unités propositionnelles elles-mêmes dans leur enchaînement.

---

[11] Voir infra la section *Schématisations*. Voir aussi, de nouveau chez Normand (2001 : § 16), « le principe sémiologique saussurien qu'on peut résumer ainsi : il n'y a pas pour la connaissance d'accès immédiat au monde, il y faut la médiation des signes : « Une des données essentielles, la plus profonde peut-être de la condition humaine, c'est qu'il n'y a pas de relation naturelle, immédiate et directe entre l'homme et le monde, ni entre l'homme et l'homme » (Benveniste 1963 : I-29). » Ainsi, saisir le référent, ce n'est pas le créer (de toutes pièces), c'est le décrire et la caractériser : (cf. Benveniste in Normand 2001 : § 12) : « il y a un sens implicite, inhérent au système linguistique et à ses parties […]. Mais en même temps, le langage porte référence au monde des objets […]. Or, dire quel est le référent, le décrire, le caractériser spécifiquement est une tâche distincte. Ainsi est clairement délimitée la 'notion de sens' en tant qu'elle diffère désormais de la 'désignation' (Benveniste 1964 : I-126-128). »

[12] Comme un bilan de ces deux décennies, 1990-2010, voir Achard-Bayle et Paveau (2012).

[13] Dans la perspective cognitive que nous présentions plus haut, on peut citer, et Gollut et Zufferey (2015) le font eux-mêmes, leur ouvrage précédent (2000 : 16), où ils considèrent « la référence (…) comme l'élaboration dynamique d'une représentation par laquelle un objet est donné à concevoir ».

[14] Nous justifions les italiques par le fait que le terme est aussi employé en référence aux théories pragoises (ou néo-pragoises si l'on considère la date des publications dans la seconde moitié du XXe siècle) de l'« aktuální větné členění » (*perspective fonctionnelle de la phrase* : voir infra Pešek 2010, à la suite de Mathesius 1939, Daneš 1974 et Firbas 1992).

Nous n'entendons pas pour autant faire du texte un objet non discursif, au sens où il serait « décontextualisable », mais seulement constituer cet objet comme obéissant à des opérations marquées, et souvent à relativement courte portée, qui justifient une approche également sinon proprement cotextuelle des productions – et ne l'oublions pas, des interprétations – linguistiques.

Nous nous inscrivons ainsi dans la lignée de ceux qui ont fait de la texture l'objet de leur approche et de leur méthode d'analyse des productions langagières effectives : nous pensons notamment à Halliday et Hassan (1976), Charolles (1978), Lundquist (1980), Brown et Yule (1983), Combettes (1983), Adam (divers de ses travaux des années 80 jusqu'à aujourd'hui) ; mais, l'héritage est plus ancien, il est pragois et néo-pragois : pragois, en ce qu'il est d'abord et sans aucun doute celui de la linguistique fonctionnelle inaugurée notamment au début du XXe siècle par le Cercle linguistique de Prague (Pražský lingvistický kroužek) ; néo-pragois, du fait que nous poursuivons aussi, et pour une grande part, les travaux de la « seconde école de Prague », entrepris par Daneš ou de Firbas, qui portent davantage sur le dynamisme communicatif ou informationnel, ou encore la perspective fonctionnelle de la phrase (voir note 14).

Cette mise en perspective historique, et ses ancrages épistémologiques permettent de voir de quelles opérations nous parlions plus haut : les anaphores, mais aussi et plus largement les connexions ou les relations endophoriques ; les progressions thématiques, mais également la constitution et l'évolution des chaînes de référence. Ces opérations donnent au texte à la fois cohésion (son tissage, sa texture) et dynamisme : l'expression même du procès dans « progressions thématiques » en dit assez long à ce propos.

On sait également que ces opérations jouent dans les deux sens : les progressions, comme ce nom de procès l'indique donc, permettent d'aller de l'avant ; les anaphores, si nombreuses dans le texte et si utiles à la texture, portent dans le sens inverse de la séquentialité ; les unes (par le maintien du thème) et les autres (par le recherche de l'antécédent) fonctionnent mémoriellement, et même si l'on s'en tient à la seule mémoire discursive, on voit quels va-et-vient dans la séquentialité cela implique et exige.

Le texte est ainsi parcouru de sens, dans tous les sens : parcouru par le sens, il est maintenu – en terme de pertinence – grâce à celui-ci ; parcouru dans tous les sens, il tisse (ou l'on tisse avec lui) une toile qui fait de lui bien autre chose que cet « objet figé » que les spécialistes de l'hypertexte numérique ont voulu ou prétendu prendre pour point de départ, comme contrepoint de leur modèle « réticulaire » et « arborescent » des années 90 (cf. Achard-Bayle 2004 suivant l'*hyphologie* de Barthes 1973 – *hyphologie* venant de de *hyphos*, *toile d'araignée*).

Notre dessein est de poursuivre cette exploration des propriétés foncièrement dynamiques du texte ; mais, sur la base de l'héritage revendiqué, nous cherchons plutôt à explorer les marges, pour nous attacher à des cas, des *cas* comme nous l'avons dit, que nous avons pu trouver dans nos lectures « naturelles » des textes, et non, nous l'avons dit aussi, au moyen d'outils de recueil… Par conséquent, on comprendra que, pour ce qui est de lecture naturelle, nos exemples ne sont pas des illustrations a posteriori, mais bien les déclencheurs d'investigation, et la source, nous l'espérons, d'un enrichissement du cadre théorique de la linguistique textuelle.

Nous voudrions alors rendre hommage au grand linguiste, sémanticien, référentialiste, qui a continûment inspiré nos recherches, Georges Kleiber, que nous interviewions en 2006, sur les relations au(x) contexte(s) ; il nous répond en prenant appui sur ses études de l'imparfait, des anaphores, du démonstratif…, en somme ses études d'unités morphosyntaxiques ou d'expressions lexicales, mais sa démonstration nous semble s'appliquer parfaitement à l'analyse linguistique des textes, qui plus est littéraires :

(i) Une grande partie des « emplois » relevés sont bien souvent mal décrits. La raison en est bien simple : la démarche utilisée consistant à partir de la valeur unitaire attribuée à l'expression ou construction analysée, on essaie de retrouver à tout prix dans les différents emplois analysés cette définition générale. Du coup, on a tendance à faire émerger des interprétations ou effets de sens qui certes correspondent à cette valeur générale, mais qui ne sont pas véritablement ceux des emplois.

(ii) Il reste encore des « emplois » à découvrir et à décrire. Ceci est une des leçons les plus intéressantes et les plus bénéfiques – parce qu'elle est indépendante des modèles et théories explicatives – que l'on peut retirer d'une prise en compte raisonnée et maîtrisée des dimensions contextuelles. Je ne suis toutefois pas sûr que l'on ait saisi l'importance de la chose. (2006 : 18)

4. Dynamisme et dynamiques du texte

Les dynamiques attachées aux opérations que nous avons pu brièvement rappeler ou recenser sont pour la plupart des rétroactions (recherche de l'antécédent, maintien du thème), parfois des anticipations (cataphore). Nous verrons des exemples qui jouent la même partition, mais en la bouleversant ; et si nous les retenons, c'est qu'ils bouleversent l'ordre convenu, le sens commun… Pour l'heure, il nous faut en dire un peu plus de la distinction que nous entendons faire entre dynamisme et dynamiques, fussent-ils reliés également au texte.

La dynamique est une propriété essentielle du texte, sans quoi il n'est pas ou ne peut être tel : un – paradoxal – déroulement-enroulement[15], une séquentialité qui fait d'une suite d'unités propositionnelles un ensemble qui se lie, se tisse, au fur et à mesure, en équilibrant progression, autrement dit introduction d'informations nouvelles, et maintien en mémoire, avec dans de nombreux cas, reprise à la surface du texte même d'un certain nombre d'informations acquises donc d'éléments antérieurement présentés, précédemment focalisés, et pour la plupart, une fois encore, représentés à la surface du texte.

L'information circule et se construit donc dans et par le texte : c'est la saisie ou la mise en texte qui rend présents, donc « représente » les objets en discours, qui sont non linguistiques, mais le deviennent quand ils prennent la forme d'une expression ou d'une unité linguistique. Or ces objets ne sont pas les seuls sujets logiques ou syntaxiques, comme ils ne sont pas les seuls référents, en ce qu'ils comprennent, très globalement, tout ce qui peut être (exister, avoir lieu) et être représenté linguistiquement, sous des formes concrètes ou abstraites, animées ou non, matérielles ou imaginaires, lesquelles peuvent se décliner ou spécifier en êtres, processus, propriétés, circonstances, attitudes, relations…

La dynamique textuelle, avec sa source ou sa cause informationnelle, ne se détermine donc pas par la « classe de discours », la catégorie grammaticale ou même logico-sémantique à laquelle appartient l'expression ou l'unité linguistique qui la représente (sujet, prédicat, nom, substantif, verbe, procès, adjectif, qualificatif, adverbe, circonstant, connecteur, modalisateur…) : ainsi, à la suite des fonctionnalistes pragois de première et seconde génération, Robert Martin (1983) et Bernard Combettes (1983) ont pu montrer, l'un, que la présupposition (l'information acquise) qui justifie une interrogation (ou précède une question commençant par : qui, quoi, comment, quand, où… ?) peut porter sur n'importe quel composant syntaxique d'un énoncé ; l'autre, que les sujets

[15] Ou enroulement-déroulement... Cela vaut pour – et s'illustre particulièrement avec – le narratif et ses genres. Pour continuer dans la métaphore, on dira que, de même que dans le narratif l'intrigue se noue durant que le temps défile, de même le texte se fait tout, se tisse ou se coud dans le temps où il se développe ou s'étale… D'où la *métaphore narrative de la vie*, qui inspire les études littéraires d'Anne Herschberg Pierrot (2014) et Yue Zhuo (2018). Par ailleurs, nous avons relevé et retenu la formulation de ce début de témoignage dans *La Croix* du vendredi 10 février 2023 (p. 20) : « Quand je relis ma vie, je constate que… ». Dans le même esprit, Jean-Michel Adam (2011 : 68) cite Jacques Bres (2001 : 48), pour qui « tout autant que des 'hommes de paroles', nous sommes des hommes de récit ». Dans un autre genre, le policier, nous avons trouvé une semblable métaphore *enroulement-déroulement* pour décrire le processus d'une enquête : « Nous [la police] avons commencé à enrouler notre peloton, mais c'est toi [un journaliste-reporter qui s'en mêle] qui a tiré le bout du fil. » (Jean Contrucci, *La Nuit des blouses grises*, Le Livre de Poche, 2018, p. 157). Au fond c'est tout le principe narratif qui se trouve là ; ou plus précisément celui de la « séquence narrative », de la « construction narrativisée », de la « mise en intrigue » (Adam 2011 : 75) : de l'enquête à l'intrigue le lien se fait facilement, et n'est pas que métaphorique ; il l'est davantage avec la mise en cohérence de la somme d'événements et d'actions qu'est la vie ou son *histoire* : voir Ricœur (1983-1985 et 1986), qui reprend de la *Poétique* d'Aristote (51a30) la conception de l'histoire comme « une action une, qui forme un tout… » ; mais le principe moteur paradoxal reste le même : ce qui se déroule se noue, ce qui se noue se déroule. L'« unité tensive » (Bres 1989 : 76) est une autre formulation de cette association paradoxale.

syntaxique, sémantique et fonctionnel (informationnel, thématique) d'un énoncé ne sont pas toujours identiques, c'est-à-dire représentés par un seul et même composant linguistique.

Sur cette base, et après cette mise au point sur la dynamique textuelle, nous voudrions poser et caractériser deux autres dynamiques qui également justifient notre démarche.

5. Dynamiques dans le texte

Nous distinguerons ici la dynamique propre au texte (la dynamique textuelle) des dynamiques représentées dans le texte. Nous nous plaçons résolument du côté de la sémantique référentielle, autrement dit de la fonction référentielle du texte, nous y avons fait allusion plusieurs fois. Comme nous l'avons dit aussi, toute une part de nos recherches a été consacrée à la question de la référence évolutive : cette problématique concerne en premier lieu la référence, donc le « hors texte » ; mais elle concerne également, bien entendu, le texte comme espace[16] de saisie et de représentation, entre autres mais notamment de la référence ou des référents…

Or la référence qui nous intéresse ici est aussi évolutive : elle ne concerne plus alors qu'une face très particulière de la référence ou des référents ; nous voulons dire que nous ne nous intéressons plus ici qu'à ceux qui sont soumis à des changements tels, ou d'une importance telle, que leur désignation est susceptible, voire est contrainte de changer. Les conditions qui dictent ces changements sont diverses : elles peuvent être une question proprement matérielle ou physique, ou encore mentale, une question de point de vue sur le changement, l'entité changeante, mais une fois encore elles appartiennent au « hors texte » ; inversement, en *contextes évolutifs*, c'est-à-dire dans les textes qui représentent ces phénomènes, où interviennent à la fois la nécessité d'un ancrage au monde, autrement dit d'une représentation référentielle, et les modalités de cette représentation, c'est-à-dire les coordonnées qui lient cette dernière au sujet énonciateur ou source, on a pu constater que s'opposent deux forces contraires : l'une qui engage au changement, à son enregistrement textuel, l'autre au maintien en mémoire, comme image mentale, et par conséquent dans le texte lui-même, du référent d'origine et de la ou des expressions référentielles qui vont avec[17].

On le voit donc, si le texte a ses propres moyens ou forces, qui engagent voire contraignent à une certaine organisation, entre autres le maintien d'une thématique et du ou des référents qui vont avec, il est aussi cet espace qui enregistre, certes sous l'autorité d'un sujet, des phénomènes qui lui sont extérieurs ; il est aussi cet espace qui, pour être subjectif, ne rend pas moins compte, ou se doit de rendre compte de ce qui relève de l'objectif ou du « monde », y compris, on le verra, en fiction. Il faut donc entendre ces dynamiques dans le texte non plus comme une propriété du texte comme tel (dynamique précédente), mais, maintenant, comme une représentation de phénomènes soumise à la combinaison de lois ou de règles qui relèvent de différents domaines : la physique du monde, la subjectivité du sujet, la mémoire, individuelle et collective… et pour finir l'organisation textuelle.

6. Dynamiques par le texte

Nous venons de faire la distinction entre une dynamique textuelle et des dynamiques dans le texte. La différence singulier-pluriel entre elles n'est pas ici déterminante : le texte a comme propriété fondamentale une dynamique, qui se décline en/se réalise par de multiples opérations, mais cette propriété, fondamentale, reste la même ; du côté de la référence évolutive, les phénomènes sont nombreux et de types divers comme le sont les contraintes et les modalités de leur représentation : aussi est-il « naturel » d'en rendre compte au pluriel.

---

[16] Avec cet « espace » – qui fait référence aux travaux de Gilles Fauconnier (1984), mais aussi à ceux de Michel Charolles (1997a) qui s'en est inspiré, comme il s'est inspiré des « univers » de Robert Martin (1983), pour définir ses « cadres de discours » –, nous revenons à la dimension cognitive ou conceptuelle de la référence, ou, plus exactement, des opérations de saisie référentielle par les expressions linguistiques et la représentation textuelle.

[17] « On a pu constater… » : voir les références de la note 7.

Cela dit, et comme déjà dit, ce qui distingue plus effectivement, pour notre propos, ces deux dynamiques, c'est leur rapport au « hors-texte » : dans le premier cas, on peut étudier les opérations à l'œuvre dans le texte dans leur seule dimension cotextuelle ; dans le second, on ne peut étudier un cas de dynamique évolutive, au sens où nous l'entendons, qu'en se référant à ce qui se passe dans le contexte, considéré ici comme le monde représenté, ou le monde de référence, réel ou fictif. Néanmoins, comme on va le voir ou revoir aussitôt, la puissance de la dynamique du texte est (parfois) telle (notamment en littérature) qu'elle peut contrecarrer les lois mimétiques de la représentation de phénomènes mondains.

En attendant, si l'on peut conclure en quelques mots sur les deux sections précédentes consacrées à la dynamique dans/par le texte, on dira que si ces deux dynamiques ont pour point commun qu'elles se réalisent par le texte, autrement dit au moyen, par les moyens du texte, elles ne se confondent pas, et peuvent être distinguées grâce à l'analyse linguistique textuelle. On va le voir maintenant par l'exemple.

7. Romans de formation… et de « dé-formation »

Nous l'avons dit, nous nous sommes volontiers consacré à l'analyse de récits de métamorphoses fictionnelles. Pour autant, nous nous sommes plu aussi à distinguer ce genre, ou les manifestations narratives de ces processus, des représentations métaphoriques du réel, autrement dit du factuel : récemment, encore dans Achard-Bayle (2022), qui porte sur un extrait des *Souffrances du jeune Werther*[18].

Un autre roman de Goethe nous inspire cette section et les quelques propos qui suivent. Si l'on suit l'éditeur des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* chez Gallimard, Bernard Lortholary (1990 : 9), le propre du roman, du « grand roman classique, de Cervantès à Proust », est de déployer une vie, pour y chercher, y trouver un sens : « Il y va du sens d'une vie » (*ibid.*). Le *Bildungsroman* (roman de formation) en est une illustration propre à la tradition allemande, qui peut d'ailleurs se décliner, entre autres, en *Entwicklungsroman* (roman d'évolution)[19]. Ainsi Wilhelm Meister peut-il dire (à Marianne) :

(1) 'Es ist so angenehm (…) das jenige, was wir jetzt entwickelt *sind*, mit dem zu vergleichen, was wir damals unentwickelt *waren*.'
(Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Band I, Drittes Kapitel. Les italiques des prédicats *sind* et *waren* se trouvent bien dans l'éd. d'Ehrhard Bahr pour Reclam, 1982-2021, reprise de l'édition de 1795 accessible en ligne : https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-014182-3.pdf)

(2) « Quel agrément (…) de comparer ce que nous *sommes* aujourd'hui, ayant *évolué*, avec ce que nous n'*étions* pas encore alors. »
(Livre I, chapitre III, pages 44-45 dans l'éd. citée ; ital. de l'auteur pour *sommes* et *étions* ; nous soulignons pour notre part *évolué* ; l'original allemand est plus explicite encore, qui oppose, en plus des temps ou des temporalités, le processus *évolué entwickelt* à son opposé : *unentwickelt* ; les germanistes pourront vérifier ci-dessous.)

De ce point de vue, le récit de métamorphose n'est pas un anti- ou un contre-Bildungsroman, comme a pu être qualifié par exemple l'*Untertan* d'Heinrich Mann, ou encore *Le Rouge et le Noir*[20] ; il est, dans le sens non pas opposé donc, mais inverse du processus, un récit de « dé-formation », ou plus exactement le récit d'une opération de déformation, physique et morale qui plus est.

8. L'évolution et la mémoire

C'est qu'il ne faut pas négliger la forme, dans l'histoire, telle qu'elle se donne à voir, ou telle qu'elle est donnée à voir, comme au début de la métamorphose de Gregor Samsa chez Kafka ; là réside d'ailleurs toute l'ambiguïté de ce type de récit, ou d'allégorie si l'on veut : c'est que si la forme change, le fond, lui, ne change pas dans certains sinon la plupart des cas ; et la première

[18] https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2022/08/shsconf_cmlf2022_11018.pdf
[19] Sur le *Bildungsroman*, voir Bakhtine (1986 [1935]) et Frow et al. (2020).
[20] Voir Estelmann (2009).

manière de le voir, la première marque qui donne à le voir, c'est l'outil linguistique utilisé pour « acter » la rupture ou, plus souvent comme on l'a dit, la continuité :

(3) 'Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand *er* sich in seinem Bette zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. *Er* lag auf seinem panzerartigen harten Rücken...'

(4) 'Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin, au sortir de rêves agités, *il* se trouva dans son lit métamorphosé en un monstrueux insecte. *Il* (vs *Cet insecte*/*L'insecte*) reposait sur son dos, qui était dur comme une cuirasse...'

(Trad. Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent Paris, Le Livre de Poche Bilingue, 1988)

Nous soulignons les pronoms pour montrer la continuité qui vaut aussi bien pour l'identité du référent que pour son « image » dans le texte[21]. La parenthèse que nous ajoutons est un « test » qui tend, lui, à montrer l'incongruité, du moins du point de vue du scripteur[22], d'un changement de dénomination, alors même que le processus est accompli (voir le temps des prédicats), et que la forme du personnage est bel et bien affectée, radicalement, puisque de cet autre « point de vue », il a changé d'espèce et de règne, qu'il est intégré dès lors dans le monde animal – ce que la forme du texte, elle, ne donne pas à voir.

Ainsi l'étrangeté de ce texte et partant de ce genre littéraire est qu'il n'acte pas toujours formellement ou textuellement le changement ontologique[23]. Nous n'en concluons pas pour autant que cela s'explique, a contrario, par le fait que le texte est *évolutif* de toute façon, ou de *toutes les façons*, donc que les métamorphoses fictionnelles ne sont que des représentations métaphoriques. Nous y revenons avec la question des schématisations.

9. Schématisations

L'exemple de Kafka nous conduit et incite à une autre mise au point théorique et notionnelle, qui concerne la *fiction*, le texte de fiction et le « texte comme fiction ». C'est qu'il y a en effet, notamment en linguistique transphrastique ou textuelle, un usage ou une conception étendue de la notion de *fiction*. Si la notion de *schématisation* a été développée par Jean-Blaise Grize, nous nous arrêterons ici sur les travaux d'Alain Berrendonner (1997) et Maria Antónia Coutinho (2004). Le premier considère en effet, dans son article « Schématisation et topographie imaginaire du discours », que :

> Derrière le terme de schématisation, il y a l'idée que le discours n'a pas pour fonction de restituer un tableau vérifonctionnel de quelque réalité préexistante, absolue et indépendante de lui, mais plutôt d'imposer ses propres objets, en construisant une fiction conceptuelle originale, provisoire et évolutive. (1997 : 212)

Ce qui a fait dire, ensuite, à Maria Antónia Coutinho (2004 : 38) que si « l'activité de schématisation façonne le 'réel' », ce qui quand même pose ou présuppose ce dernier comme tel, il n'y a en fin de compte que des « 'fictions' partagées », des « mondes discursifs ». De ce point de vue, on considère donc que la fiction n'est pas qu'imaginaire, la représentation ou si l'on préfère

[21] Pour plus de détails, nous renvoyons à notre démonstration de 2013.

[22] Autrement dit, ici, l'auteur (cf. Achard-Bayle 2001 : 68) : « Comment peut-on décrire ou représenter l'être métamorphosé ? Kafka le refuse catégoriquement quand il écrit à son éditeur : 'L'idée m'était venue qu'Ottomar Starke [l'illustrateur retenu pour la couverture] pourrait vouloir dessiner l'insecte lui-même. Pas cela, surtout pas cela !... L'insecte lui-même ne peut pas être dessiné. Mais il ne peut pas même être montré de loin.' (lettre du 25 octobre 1915) » Voir en ligne l'image retenue : https://www.alamyimages.fr/la-metamorphose-de-franz-kafka-couverture-de-la-premiere-edition-musee-collection-privee-auteur-ottomar-starke-image344149266.html

[23] « Pas toujours » : voir ci-dessous les exemples (6) vs (7). Pour les exemples (4) ou (6), les philosophes (le thème est un classique depuis Héraclite et « le même fleuve » dans lequel « on ne se baigne pas deux fois ») expliqueront le paradoxe par la permanence qu'assure la mémoire face à l'évolution constitutive de la *physis*, la nature du monde et des êtres qui le peuplent. Cette conception a perduré : « Ce n'est que par la mémoire que nous sommes un même individu pour les autres et pour nous-mêmes. Il ne me reste peut-être pas, à l'âge que j'ai, une seule molécule du corps que j'apportai en naissant. (…) L'âme en différentes périodes de la vie ne se ressemble pas davantage. » (Diderot *Des auteurs et des critiques* in *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, 1768, rééd. 2019, Gallimard Folio-sagesses, p. 19). Elle perdure et permet d'expliquer les cas de référence évolutive « non actés » en texte-discours.

la construction d'un monde imaginaire, ou fictif (*fictivité*), mais bien un monde représenté, fictionnel (*fictionnalité*).

Les exemples que nous allons étudier par la suite ne « cadrent » pas avec cette conception étendue ou métaphorique de la fiction. Le premier représente deux degrés ou niveaux, donc deux formes d'imaginaires enchâssés : le monde fictionnel et fictionnellement vrai dans lequel se trouve le personnage d'une *Légende* de George Sand, et le *rêve qu'il y fait*, événement factuel *dans ce monde*, mais imaginaire ou fictif. On verra ensuite une seconde déclinaison d'une telle imbrication dans la *vision* d'un personnage de Victor Hugo, que ce dernier, ou son narrateur, appelle une « réalité chimérique »[24].

10. « Le roman est un songe »

Nous empruntons, pour la première démonstration, le titre de Philippe Dufour (2010), que nous avons déjà eu l'occasion de citer (supra note 5) ; et si nous adaptons à notre corpus le sens que Philippe Dufour donne à son titre, passant des « pensées » du lecteur à celles d'un personnage, l'expression ne nous semble pas moins convenir, nous appuyant sur une autre démonstration, un autre titre, *Lector in fabula* : la fable est celle que le lecteur se construit, la fable est telle que le lecteur se la construit ; notamment quand on lui soumet deux « représentations ».

La présente démonstration porte ainsi sur un extrait de George Sand (*Les Flambettes* in *Légendes rustiques*), que nous avons pu consulter dans diverses versions, et dont nous retenons les deux suivantes, qui comme d'autres, proposent deux formes ou orthographes :

(5) « Quant à ses chiens, il les vit *mués en deux grosses coares* (corbeaux) qui volaient de branche en branche en coassant [sic]… » (1e éd. à Paris, 1858, chez Antoine Morel, p. 44 ; italiques et parenthèse dans le texte ; éd. consultée en ligne : https://www.google.fr/books/Légendes_rustiques)

(6) « Quant à ses chiens, il les vit *muées* [sic] *en deux grosses coares* (corbeaux) qui volaient de branche en branche en croassant… » (Rééd. à Guéret, 1987, chez Verso, p. 89)

Cet extrait raconte, on l'a dit, un rêve, le rêve que fait un berger de *légende*. Il s'agit donc de représenter dans la fiction principale, légendaire, un autre monde, imaginaire ; autrement dit, le (petit) roman qu'est le récit à ce moment-là de l'histoire est un songe au second degré.

Nous supposons que le lecteur sera tenté de valider la première et non la seconde version du récit du rêve métamorphique du berger. Pour autant, si diverses éditions reproduisent la seconde orthographe du prédicat, qui passe d'autant moins inaperçue qu'elle est en italiques, c'est qu'on peut trouver une ou plusieurs raisons à une « juste » interprétation : la première est que, du point de vue de la logique temporelle, suivant l'ordre chronologique, *muer* est ici un participe passé, autrement dit une forme du prédicat accompli – et l'on voit bien la différence avec l'emploi d'un prédicat en cours d'accomplissement :

(7) Quant à ses chiens, il les vit se *muer en deux grosses coares*…

Ainsi ce que le berger « voit », ce sont des *coares*, et non plus des chiens : l'accord au féminin semble alors, c'est-à-dire si l'on suit ce raisonnement, « normal » ; d'ailleurs, et c'est la seconde raison, les phénomènes d'accord par anticipation ne sont pas exceptionnels, même s'ils représentent bien des « phénomènes »[25] :

(8) « Vous êtes nerveux, sous-alimenté ? Mais d'avoir été **prévues, cataloguées, nos souffrances** ont pris un caractère organisé qui nous les rendra peu à peu normales, et bientôt habituelles… » (Léon-Paul Fargue, *Souhaits de Nouvel-An*, extrait de *Dîner de lune*, 1952, repris in Julie Maillard éd. 2022, *Histoire(s) de bien commencer l'année*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 108 ; nous soulignons)

[24] Sur « L'être du non-être » chez Hugo, voir Philippot (2017).

[25] Des choses qui se donnent à voir, comme ici en (7) ou (9) ; mais le *phénomène* peut être aussi comme en (8), un « fait qui frappe par sa nouveauté, son caractère extraordinaire » (Antoine Houdart de La Motte, 1719, *Fables nouvelles*, livre V-XIX, p. 358 dans l'éd. originale consultée sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/La Motte Fables nouvelles).

11. Pour finir : « Une réalité chimérique »

Si l'on prend donc en compte les imbrications du fictif et du fictionnel, force est de constater qu'existe, à la base, à l'arrière-plan voire a contrario du monde représenté, un réel qui n'est pas que *fiction* dès lors qu'il est construit. Franchissons un pas dans la démonstration :

> (9) « Nul ne marche seul la nuit dans la forêt sans tremblement. Ombres et arbres, deux épaisseurs redoutables. Une réalité chimérique apparaît dans la profondeur indistincte (…)
> Les forêts sont des apocalypses ; et le battement d'ailes d'une petite âme fait un bruit d'agonie sous leur voûte monstrueuse.
> Sans se rendre compte de ce qu'elle éprouvait, Cosette se sentait saisir par cette énormité noire de la nature. Ce n'était plus seulement de la terreur qui la gagnait, c'était quelque chose de plus terrible même que la terreur. Elle frissonnait. Les expressions manquent pour dire ce qu'avait d'étrange ce frisson… » (*Les Misérables*, Livre IIIe ch. V « La petite toute seule »)

Franchissant donc un pas dans la démonstration, on voit que chez Hugo ou pour son narrateur, la réalité *chimérique* n'est pas celle qui résulte de la saisie *évolutive* du *vrai* représenté en fiction, mais celle qui déclenche cette saisie (si saisie il peut y avoir). Cette réalité est une réalité transformée par la vision, que le texte représente telle quelle, même si le narrateur dit ne pas pouvoir la dire ou la décrire : si cette réalité lui est extérieure, c'est qu'elle n'est pas sa pure création.

12. Pour conclure… ?

Ce ne sera pas vraiment une conclusion ; devant un corpus si « phénoménal », nous ne pensons pas arrêter une position. Pour résumer, néanmoins : nous avons voulu étudier et mettre en parallèle deux dynamiques textuelles : l'évolution *du* texte « en propre », et l'évolution du réel – ou d'*un* réel – *en* texte, telle qu'elle est représentée, et quelle qu'en soit l'extravagance.

Nous ne reprendrons donc pas la métaphore du « texte-fiction », car cet élargissement nous semble conduire, paradoxalement, à affaiblir l'extravagance (potentielle) de la création fictionnelle. En écho à Robert Martin (1988), nous dirons alors que le « paradoxe de la fiction », du moins dans le corpus traité, est que plus se creuse le fossé avec notre monde, plus le réel – ou le supposé tel – affirme sa force.

Ce n'est donc pas une conclusion, plutôt un mot de la fin. On vient de voir avec Hugo un créateur faire preuve de modestie devant la création ; en écho, laissons à Francis Ponge le mot de la fin :

> La chimère, c'est de vouloir restituer intégralement l'objet. Tu n'arriveras jamais qu'à donner une idée, un moment, d'*un* objet. (Et peut-être même si tu choisis, au lieu d'un bois de pins, frémissant, évolutif, un objet en apparence aussi fixe que le galet, qui est quand même un organisme infiniment changeant.) - (*Appendice au « Carnet du bois de pins »*, in *Le Carnet du Bois de Pins*, in *La Rage de l'expression*, 1952, rééd. 1976 Poésie-Gallimard, p. 164-165)

Bibliographie :

Achard-Bayle G. et Paveau M.-A., 2012, « Réel et cognition : De la place du (des) contexte(s) dans l'histoire de la linguistique cognitive moderne », *Histoire de la linguistique cognitive*, *HEL*, vol. 34, n° 1, pp. 97-114.

Achard-Bayle G. et Pešek O., 2022, « Introduction à : Linguistique textuelle, linguistique de corpus », *Écho des Études Romanes*, n°18, pp. 5-9.

Achard-Bayle G., 2001, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, De Boeck.

Achard-Bayle G., 2004, « Le voile et la toile : introduction au texte et à l'hypertexte », *Verbum*, vol. 26, n° 2, pp. 129-173.

Achard-Bayle G., 2008, *Les Réalités conceptuelles. Identité* $^{et}/_{en}$ *fiction*, Metz, PU, coll. Recherches textuelles, n°8.

Achard-Bayle G., 2013, « Linguistique de la métamorphose : de la poétique à la métaphysique (et vice-versa) », in Bancaud F. et Winkelvoss K. (dirs), *Poétiques de la métamorphose*, Rouen-Le Havre, Publications de l'Université, pp. 205-218.

Achard-Bayle G., 2022, « Un cas de chaîne de référence évolutive à 'place vide' », *SHS Web Conf. vol. 138. Actes en ligne du 8e Congrès Mondial de Linguistique Française,* juillet 2022, Université d'Orléans.

Achard-Bayle G., 2023, « Text, discourse, cognition », in Ablali D. et Achard-Bayle G. (dirs), *French Theories on Text & Discourse*, Berlin / Boston, Mouton de Gruyter, pp.77-94 (Reprise de 2018 : « Texte, discours, cognition ». *Semiotica*, n°223, pp. 71-86, https://doi.org/10.1515/sem-2018-0047.)

Adam J.-M. et Heidmann U., 2009, *Le texte littéraire : Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.

Adam J.-M., 2011, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Académia.

Apothéloz D. et Reichler-Béguelin M.-J., 1995, « Construction de la référence et stratégies de désignation », *TRANEL*, n°23, pp. 227-271.

Bakhtine M., 1986 [1935], « The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism: Toward a Historical Typology of the Novel », in Emerson C. et Holquist M. (éds), *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas, pp. 14-23.

Bakhtine M.,1984 [1952-1953], « Les genres de discours », in *Esthétique de la création littéraire*, Paris, Gallimard, pp. 263-308.

Barthes R., 1973, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, www.encyclopaedia-universalis.fr.

Benveniste É., 1963, « La philosophie analytique et le langage », *Les études philosophiques*, n°1. Repris (voir infra) en 1966, ch. XXII, pp.267-276.

Benveniste É., 1964, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists*. Den Haag, Mouton. Repris (voir infra) en 1966, ch. X, pp. 119-131.

Benveniste É., 1966, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.

Berrendonner A., 1997, « Schématisation et topographie imaginaire du discours », in Berrendonner A. et Miéville D. (dirs), *Logique, discours et pensée, Mélanges offerts à Jean-Blaise Grize*, Berne, Peter Lang, pp. 219-237.

Bres J., 1989, « À la recherche de la narrativité. Éléments pour une théorisation praxématique », *Cahiers de praxématique,* n°11, pp. 75-100.

Bres J., 2001, « De la textualité narrative en récit oral : l'enchaînement des propositions », *Revue québécoise de linguistique,* vol. 29, n° 1, pp. *23-49*.

Brown G. et Yule G., 1983, *Discourse analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.

Charolles M. et Pachoud B., 2001, « 'Si la Lorpailleur est folle' et si le plus fou n'était pas celle que l'on croit ? » in Roulet E. et Burger M. (éds), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque ». L'incipit du roman de Robert Pinget Le Libera*, Nancy, PU, pp. 307-350.

Charolles M. et Schnedecker C., 1993, « Coréférence et identité : le problème des référents évolutifs », *Langages*, n°112, pp. 106-126.

Charolles M., 1978, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n°38, pp. 7-41.

Charolles M., 1997a, « L'encadrement du discours : univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de Recherche Linguistique*, n°6, pp. 1-73.

Charolles M., 1997b, « Identité, changement et référence pronominale », in Kleiber G., Schnedecker C. et Tyvaert J.-E. (dirs), *La continuité référentielle*, Paris, Klincksieck, pp. 71-95.

Combettes B., 1983, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*. Bruxelles/ Paris, De Boeck / Duculot.

Combettes B., 2023, « Suggestions for a diachronic text linguistics », in Ablali D. et Achard-Bayle G. (dirs), *French Theories on Text & Discourse*, Berlin / Boston, Mouton de Gruyter, pp. 171-183.

Coutinho M.-A., 2004, « Schématisation (discursive) et disposition (textuelle) », in Adam J.-M., Grize J.-B. et Bouacha M. A. (dirs), *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions Universitaires, pp. 29-42.

Daneš F., 1974, « Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text », in Daneš F. (dir.), *Papers in Functional Sentence Perspective*, Prague, Academia, pp. 106-128.

Dufour Ph., 2010, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil.

Estelmann F., 2009, « Imitation und Parodie: Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830) in Heinrich Manns *Der Untertan* (1918) », *Individu & nation,* n°2, https://preo.u-bourgogne.fr/individuetnation/index.php?id=144.

Fauconnier G., 1984, *Espaces mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Firbas J., 1992, *Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.

Frow J., Hardie M. et Smith V., 2020, « The Bildungsroman: form and transformations », *Textual Practice*, vol. 34, n° 12, pp. 1905-1910.

Gollut J.-D. et Zufferey J., 2000, *Construire un monde. Les phrases initiales de La Comédie humaine*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Gollut J.-D. et Zufferey J., 2015, « Cohérence référentielle et frontières du texte : la désignation des personnages dans les cycles romanesques », in Adam J.-M. (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Besançon, PU Franche-Comté, pp. 161-193.

Halliday M.A.K. et Hasan R., 1976, *Cohesion in English*, London, Longman.

Hamburger K., 1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.

Herschberg Pierrot A., 2014, « Roland Barthes : Marcel Proust, le texte et la vie », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°44, pp. 65-76.

Jeandillou J.-F., 1994, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Jeandillou J.-F., 1997, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.

Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.
Kleiber G., 1997a, « Anaphore pronominale et référents évolutifs ou Comment faire recette avec un pronom », in Mulder W. de, Tasmowski-De Ryck L. et Vetters C. (dirs), *Anaphore et (In)cohérence*, Amsterdam, Rodopi, pp. 1-29.
Kleiber G., 1997b, « Référents évolutifs et pronoms : une suite », in Kleiber G., Schnedecker C. et Tyvaert J.-E. (dirs), *La continuité référentielle*, Paris, Klincksieck, pp. 115-148.
Kleiber G., 2006, « Introduction au(x) contexte(s) », in *Pratiques*, n°129-130, pp. 17-19.
Lundquist L., 1980, *La cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique*, København, Nyt Nordisk Forlag.
Maingueneau D. et Philippe G., 2001, « Les conditions d'exercice du discours littéraire. Sur l'incipit du *Libéra* de Robert Pinget », in Roulet E. et Burger M. (dirs), *Les Modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque »*, Nancy, PU, pp. 333-359.
Maingueneau D., 1987, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
Maingueneau D., 2020, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin.
Martin R., 1983, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF.
Martin R., 1988, « Le paradoxe de la fiction narrative. Essai de traitement sémantico-logique », *Le Français moderne*, vol. 56, n° 3-4, pp. 161-173.
Mathesius V., 1939, « O tak zvaném aktuálním členění věty » [« On the so-called Functional Sentence Perspective »]. *Slovo a Slovenost*, n°5, pp. 171-174.
Monte M., 2014, « Les textes entre variations et régularités », in Monte M. et Philippe G. (dirs), *Genres et Textes. Déterminations, évolutions, confrontations*, Lyon, PU, pp. 5-19.
Normand C., 2001, « Sémiologie, Sémiotique, Sémantique : remarques sur l'emploi de ces termes par Émile Benveniste », *Linx*, n°44, pp. 9-38.
Paveau M.-A. et Sarfati G.-É., 2003, *Les grandes théories de la linguistique. De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris, Armand Colin.
Pešek O., 2010, « La linguistique textuelle tchèque au seuil du XXIe siècle. La genèse d'une discipline et la tradition pragoise », *Verbum*, vol. 32, n° 2, pp. 263-281.
Ricœur P., 1983-1985, *Temps et Récit* (en 3 volumes), Paris, Seuil.
Ricœur P., 1986, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.
Ricœur P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
Todorov T., 1978, *Les genres de discours*, Paris, Seuil.
Zhuo Y., 2018, « 'La vie comme texte'. Le devenir de la biographématique chez le dernier Barthes », in Ippolito C. (dir.), *La Littérature et la Vie*, Paris, Classiques Garnier, pp. 171-186.

De la sociotextualité chez Marcel Proust

Axel Richard Eba
Université Alassane Ouattara, LABERLIF

Les travaux de Julia Kristeva font savoir que le texte a une science. Il est, d'une part, un objet d'étude et, d'autre part, il exige une démarche méthodique à toutes les disciplines qui veulent en saisir la profondeur sémantique et l'originalité organique. La sémioticienne renseigne que le texte est entouré d'un long parcours de propriétés génériques qu'elle résume en trois points : le sujet, le destinataire et les autres textes connexes. Avec la Sémanalyse, Kristeva fait du texte le centre de communication entre un sujet écrivant, un destinataire lisant et un texte signifiant souvent autre chose que lui-même, car il est par nature intertextuel. Le texte romanesque est le point central de cette présente étude. Selon Julia Kristeva (1969 : 3), « vu comme texte, le *roman* est une pratique sémiotique dans laquelle on pourrait lire, synthétisés, les tracés de plusieurs énoncés ». Autrement dit, le roman est une œuvre généralement narrative dont les ressorts significatifs sont dépendants de plusieurs signes disséminés dans le texte. Il cherche les modèles de sa signification dans le mot des autres.

Dès lors, le texte de roman est un lieu d'ancrage de citation, d'influence, de suggestion, de réappropriation de données littéraires ou métalittéraires dans la constitution de son sens primaire, celui venant de l'écrivain. Après vulgarisation de la matière, le texte est soumis au regard, à la sagacité d'un lecteur critique ou d'un lecteur en crise dont la culture est la clé d'appréhension du contenu codifié par le romancier. Ce dernier est sémioticien de par son statut de créateur de signes et d'effets dans l'œuvre qui sort de son industrie créative. Un type particulier de roman attire notre attention et suscite notre intérêt. Il s'agit du roman anthropologique dans lequel la textualité est toujours fugitive. Ce type de roman « est une production humaine comme les autres et, à ce titre, il constitue une source d'informations sur qui écrit et sur ceux qu'il décrit » (Zonabend 2003 : 288). En plus de l'auteur, des personnages mis en fiction, le texte constitue en lui-même une somme créative d'investissement de l'écrivain. Celui-ci écrit en toute rationalité pour évoquer et souvent révoquer le social en privilégiant l'effacement calculé de la rigidité textuelle. L'œuvre se sublime par la force de ses mots. Le roman proustien fait partie des meilleurs représentants de cette catégorie.

Marcel Proust utilise la « diagnose » dans *À la recherche du temps perdu* pour approcher les symptômes de la Modernité. Il institutionnalise le roman à la mémoire involontaire et il utilise un effet prosaïque pour brouiller les paramètres de la textualité de son roman. Il devient ainsi difficile de le ranger dans l'ordre réaliste, naturaliste, essayiste. Son œuvre est en totale contradiction avec les tendances qui l'inspirent dans sa démarche de création romanesque. L'auteur se présente comme le candidat idéal pour élucider la sociotextualité qui est de bon aloi dans sa pratique du style. Il vivifie une forme de textualité qui est propre à son œuvre. En effet, Proust pose un dilemme de la textualité à tous ses lecteurs, car « l'œuvre de Proust [a] l'allure d'un texte intermédiaire entre une œuvre littéraire et un traité théorique » (Bayard 1996 : 41). Cette affirmation se justifie en raison de la mouvance esthétique de l'écriture proustienne. L'écrivain occasionne une pénitence de lecture pour apprécier, dans la patience, une connaissance du réel par l'imaginaire.

Le roman de constat et d'analyse dont il se fait l'auteur présente une bienséance narrative adéquate pour évoquer la sociotextualité, à savoir les mécanismes qui actualisent la pérennité chronotopique d'un texte-modèle. Marcel Proust, par la qualité de sa production, demeure toujours sous le feu des projecteurs des théories littéraires. Pour cause, cet écrivain a su respecter au-delà de la lettre ce principe de Milan Kundera (1986 : 50) : « la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire ». Le romancier français est un expert en la matière ; il fait de son roman une œuvre à fonction textuelle et sémantique avant tout autre forme de perspective idéologique. À ce propos, le texte proustien recherche l'unicité du genre et du sens, spécifique à son œuvre médiatrice de techniques personnelles de création romanesque. Ainsi, la

sociotextualité que nous comptons démontrer vise l'imminence du sens en partant de l'immanence du texte.

Pour réaliser le projet, il semble opportun de convoquer les visions herméneutiques de Jean-François Jeandillou. Ses travaux aident à appréhender au mieux « le plus précisément possible […] la fabrication d'un texte, […] sa facture, et donc […] son mode de signification » (2010 : 6). La confection du texte proustien sera analysée sous l'angle du regard croisé que propose le chercheur. En effet, la lecture rétroactive du roman de Proust donne de nouveaux effets de sens qui font de la *Recherche* un mouvement constant de l'échange par l'étrange. Le lecteur de Marcel Proust est interpellé, devant l'imminence de chaque ligne, par des indices remarquables, faisant de l'œuvre un texte extensif qui évolue dans le temps sans perdre l'essence de la surprise et l'attrait de la curiosité. De la sorte, le roman de l'écrivain est à l'épreuve du temps. Il se met au diapason des évolutions récentes dans le domaine de la recherche littéraire.

Les innovations provenant de la sémiotique littéraire, de la grammaire du texte, de la poétique, de l'analyse de discours, de la stylistique et de la linguistique textuelle ne sont pas de nature à biffer la pertinence d'une œuvre qui appartient, aujourd'hui, au patrimoine littéraire de l'humanité. Les perspectives théoriques de Jean-François Jeandillou font sortir le texte proustien de son hibernation. Les théorèmes du linguiste vont s'agréger à ceux de l'analyse sociotextuelle pour découvrir les forces textuelles de l'écriture proustienne. Il ne s'agit pas de faire une lecture des classes ou des idéologies ; au contraire, il est question d'une approche par les effets de texte. Si, pour Jean-Michel Adam, l'*effet de texte* est le résultat de la configuration des unités linguistiques en un tout cohérent, pour Jean-François Jeandillou (2008 : 9), il n'existe pas « *un* effet global mais *des* effets, disparates, situés à des niveaux très différents, et plus dynamiques que *résultatifs* ». La lecture du texte par les effets pointe des aspects pratiques tels que la répétition, la progression, la digression, les allusions et le mélange, qui donnent une nature hétérogène à la cohésion textuelle de façade.

L'activité de lire ne se fait presque jamais avec un sentiment de marbre. Le lecteur approche un texte selon les marges de sa rationalité et les charges de son affectivité avec laquelle il ressent les effets sporadiques du texte. L'effet poétique, l'effet dramatique et l'effet romanesque sont les plus connus en raison de la popularité des genres. Mais, en marge de cela, des écrivains ne lésinent pas sur les moyens intellectuels pour initier d'autres effets anonymes à impact variable sur le lecteur. Le linguiste pouvait parler d'un « effet de brouillage » (Jeandillou 2010 : 65). Pour lui, André Martel, Charles Nodier et bien d'autres sont des exemples d'écrivains récalcitrants à l'enferment des effets du texte. Le mieux, pour eux, est de briser les attentes génériques du texte isométrique. À l'opposé des *excités* du langage déboulonné, Marcel Proust initie le brouillage du texte en utilisant la grammaticalité subversive. L'impression de linéarité classique est le voile d'un itinéraire avant-gardiste dans la pratique de l'imitation créatrice.

Le vocabulaire proustien est un lieu de textualité parce qu'il confère au texte « un *dispositif graphique* caractérisé par le choix des caractères d'imprimerie, le découpage phrastique, le découpage en paragraphes, etc. » (Greimas 1976 : 19). La textualité proustienne est un choix axiologique d'élégance verbale. Dans la parole écrite de l'écrivain, le code textuel est associé au code sémantique pour ménager un système littéraire de représentation sociale. Marcel Proust fait la démonstration du renversement textuel par l'excellence de la scénographie du mot arrimé au sens développé par Mikhaïl Bakhtine. Effectivement, « en introduisant la notion de *statut du mot* comme unité minimale de la structure, Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant » (Kristeva 1969 : 83). Il convient de noter que le théoricien annonce le roman en un parcours dialogique de rédaction.

Le romancier est un collecteur de données littéraires et sociologiques dont il se sert pour élaborer son œuvre. L'auteur d'un texte est le traducteur d'un contexte polyvalent d'influence. Avec Marcel Proust, les mots tels qu'« imitation », « mimotexte » et « pastiche » étudiés par Jean-François Jeandillou sont les vocables d'un texte sociographique : celui qui part d'une initiation

sociale à la maîtrise d'un style graphique unique en son genre. Ainsi, la détermination sociotextuelle intervient au gré des questions structurantes. Dans un souci d'efficacité méthodologique, l'étude entend savoir ce qui fait la pertinence de la sociotextualité chez Marcel Proust. Pour ce faire, elle devra répondre à cette interrogation à double volet : Quelle lisibilité sémantique pour la sociotextualité et quelles en sont les visibilités dans la fiction proustienne ? La réponse semble évidente lorsque l'on s'intéresse de plus près à la conception textuelle que propose Jean-François Jeandillou dans ses ouvrages et articles. À des moments ponctuels de sa réflexion, il propose des postulats sur lesquels la méditation par effet de lecture donne sens à de nouvelles réalités abstraites du texte qui se concrétisent dans la pratique romanesque de Marcel Proust.

1. Du texte à la sociotextualité

Le texte est une donnée matérielle de signes élaborés en une unité organique de signification. Il est l'outil privilégié de la transmission du message écrit. En ce sens, le texte devient le matériau apprécié par les chercheurs spécialisés des disciplines analytiques et descriptives. Des linguistes à l'image de Jean-François Jeandillou ont fait de lui un objet de travail dans l'optique de le définir et de trouver les particularités de la textualité qu'il génère.

1.1. Le texte selon Jean-François Jeandillou

Le texte est un objet d'étude que Jeandillou a le mérite de définir ou de redéfinir selon une conviction personnelle. En tant que linguiste, il fait de cette matière une attraction scientifique dont l'abordage est plus bénéfique que problématique. En effet, si plusieurs chercheurs se focalisent sur les problèmes d'accessibilité du texte, le linguiste, lui, en expose les solutions d'approche sémantique. Il ne manque pas de dire clairement qu'« un texte forme généralement, du point de vue de sa composition, un tout hétérogène. Son appartenance à un genre permet certes de repérer certaines constantes, des points communs qu'il partage avec d'autres textes » (2010 : 213). Il démontre à travers cette affirmation que le texte fait fi de la généricité pour admettre des critères composites de mise en littérature.

Ces aspects formels, pour la majorité, confèrent une nature non homogène à la structure textuelle, lui permettant, ainsi, une perméabilité aux variations de création et de conception que la liberté d'écrire donne à chaque maître de la plume. En effet, la liberté d'écrire est la cause première de la diversité de textes rencontrée dans l'histoire de la littérature et de la lecture. Les différentes chaînes de transmission de littérarité sont les modèles représentatifs de l'hétérogénéité générique du texte. Appartenant à un genre, le texte est imprégné de codes tacites de rédaction, mais aussi, le genre est le point de départ de la subversion générique. Les critères prégnants d'hétérogénéité sont les brouilleurs phares de la nature textuelle. Sans conteste, Jeandillou est en droit d'affirmer que « tout texte résulte d'un équilibre complexe » (2010 : 15).

La notion d'équilibre est importante pour apprécier le texte. Dans son ouvrage intitulé *Analyse textuelle*, le linguiste trouve séant de revisiter les fondements du texte. Pour la circonstance, un texte vise un équilibre entre les contingences sociales de création littéraire et les hypothèses de renouvellement du genre, « car tout texte, même s'il est exempt de jeux de mots, reste fondamentalement un jeu de langage » (2010 : 8). Par le jeu, le texte est la traduction des lubies d'un écrivain. Ce dernier part des règles générales de constitution d'un genre pour adopter ses propres règles de jeu. Le texte est donc un jeu personnel dont les mécanismes de langage sont informels et fluctuants. On peut imaginer que le texte, quel que soit le domaine, est une dialectique qui nie l'autorité régalienne du genre. Autrement dit,

> selon le genre auquel il se rattache, un texte pourra ou non respecter les connexions anaphoriques que l'on se plaît à déceler dans tel discours convenu ; il pourra ou non préserver la cohérence dont, sans perdre le nord, tel logicien ne saurait se départir ; enfin, un texte pourra ou non respecter les conventions graphiques de l'idiome qu'il utilise, en modifier les morphèmes, en chahuter la syntaxe et le lexique, etc. (Jeandillou 1999 : 3).

Intégré au genre ou mis en marge de celui-ci, le texte est foncièrement phénoménologique. Il est le produit de l'expérience personnelle d'un écrivain qui cherche les mots et la forme justes pour extérioriser sa vision de la littérature. Pour découvrir les zones nouvelles de créativité textuelle, l'écrivain déroge à la nature du « texte clos » pour se soumettre à la logique du « texte ouvert ». Il y a alternance générique entre les critères d'intégration et les critères d'exclusion d'un genre donné. La loi anonyme de l'écriture dogmatique propose une structure du texte respectant les principes d'interaction verbale. Le texte « témoigne des choix conscients (ou inconscients) que le sujet parlant » opère en tenant compte des trois facteurs que sont la situation de communication, les modes d'organisation du discours et la langue (Jeandillou 2010 : 13).

Le texte est le canal de transmission d'un message. Pour réussir cette mission d'information, voire même de communication, un texte se pare des intentions d'un locuteur qui utilise les réalités contextuelles pour harmoniser son discours en fonction des psychologies auditives. Ce locuteur a le devoir de trouver les ressources méthodiques pour expliquer son idée afin de se faire comprendre en utilisant une langue commune d'expression en fonction du contexte social d'émission et de transmission du discours. Adoptant le statut de communicant, tout texte a des conditions variables de signification. Notons avec Jean-François Jeandillou (2010 : 31) que

> le texte apparaît comme un objet symbolique par excellence puisque, constitué de signes linguistiques, il n'a de sens que celui que ses interprètes (auteur, lecteurs ou critiques) lui attribuent ; la diversité voire la multiplicité de ses interprétations naissent de sa nature sémiotique elle-même.

Lorsque le texte est jeté dans l'arène de la lecture, il est diversement interprété. Ainsi, le sens est toujours pluriel en raison de l'individualisme sémantique que provoque l'agencement du texte. Le pari pour des écrivains est de produire un texte de sorte à harmoniser le sens en évitant les disparités au sein de la population-cible de lecteurs. Ce pari ne peut être tenu. Les effets de texte empêchent celui-ci de fonctionner comme un discours idéologique endoctrinant au même titre que le discours politique (*Cf.* Hannah Arendt). Cependant, il faut reconnaître que le texte peut porter en lui une dimension sociale de grande envergure. L'histoire devient le champ pionnier de la socialisation du texte littéraire qui développe des moyens expressifs servant à évoquer le « cadre mental » d'une époque. Le social vécu dans l'imaginaire du livre pousse, quand il le faut, à la nuance plutôt qu'à la conviction servile sur les phénomènes sociaux. La productivité sociale du texte interpelle Jean-François Jeandillou qui ne manque pas de donner son opinion sur la question. Pour lui, le texte « tend à représenter un monde qui peut être ou non conforme au monde extralinguistique, au monde de l'expérience » parce qu'il « est pourvoyeur de sens » (2010 : 185).

Le texte n'est pas seulement immanentiste, il est également extralinguistique. Les mots agencés ne le sont pas pour eux-mêmes, mais ils le sont pour toute une communauté qui peut s'identifier ou s'éloigner d'un modèle fictif de cartographie des formes sociales en vigueur lors d'une époque précise. Cette vision intrigue lorsque l'on la place sous le prisme de la linguistique qui privilégie plus le texte que le hors texte. Pourtant, dans la pensée du linguiste français, le texte et le hors texte sont les deux faces de la même pièce textuelle. Pour analyser un texte, il ne faudrait pas occulter ces deux aspects en actualisant l'un au détriment de l'autre. Ainsi, la polémique de la primeur de la forme est battue en brèche dans la pratique herméneutique du linguiste dont l'ouvrage *Effets de textes* est un aboutissement. Dans le livre, il émet une réserve utile à signaler pour une meilleure compréhension de sa démarche scientifique vis-à-vis du texte. Au cours de la lecture, il est indiqué que « le texte ne devient tel qu'à partir du moment où l'énoncé, quittant l'univers socioempirique des événements de parole fugitifs, se fixe, plus ou moins durablement, à distance de son origine et des discours concomitants » (2008 : 11). Affirmation de grande importance, le texte est au premier niveau de son expression socioempirique. Il provient du cadre social et se conforme à une logique indéniable de socio-visibilité. En devenant plus qu'un objet d'information, le texte se vide de sa denrée sociale pour se remplir de concepts linguistiques dont une grammaire du texte en donne la valeur transcendantale du code lacunaire d'expression.

Le texte n'est plus dans le message, il est dorénavant dans le signal linguistique. Dans cette posture technique d'étude, la question socioempirique « que dit le mot ? » est remplacée par l'interrogation linguistique « comment le mot est-il dit ? ». Ces deux niveaux d'intervention, loin de s'éloigner dans les analyses de Jean-François Jeandillou, tendent à se rejoindre et même à collaborer pour approcher le mot (le texte) dans la totalité de sa projection sociolinguistique. La tendance sociale visible dans l'exercice linguistique amène à s'interroger sur la place que le linguiste accorde à la textualité dans sa recherche. Il approuve mieux la malléabilité du texte en termes d'idées et de théories que la matérialité textuelle qui est plus une vue d'esprit qu'une réalité inflexible. En effet, Jean-François Jeandillou estime que « la textualité n'a pas d'existence en soi, hors de l'activité de lecture » (2008 : 8). Il est alors favorable à dire qu'il existe un processus de « textualisation du discours » (2008 : 10). La différence entre les deux versions n'est pas négligeable. Ce qui fait le charme d'un texte ne se trouve pas seulement dans sa formulation inerte, mais également dans sa lecture vivante. Une telle dimension est pertinente dans l'analyse textuelle du discours, puisque, selon Jean-Michel Adam,

> dès qu'il y a *texte*, c'est-à-dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication, il y a *effet de généricité,* c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. En d'autres termes, il n'y a pas de textes sans genre(s) et c'est par le système de genre d'une formation sociohistorique donnée que la textualité rejoint la discursivité et que la linguistique textuelle retrouve l'analyse de discours (Adam 2012 : 192).

L'activité de lecture assigne au texte toute sa matérialité en fonction du niveau de culture et de la sensibilité du lecteur. Tel effet graphique qui passe inaperçu chez l'un peut donner des frissons de lecture à l'autre. Ainsi, la textualité est dépendante du sens de l'observation du lecteur dont le « plaisir du texte » est la condition *sine qua non* pour extérioriser les phénomènes de textualité qui peuvent être graphiques, typographiques, ponctuels, etc. Voyant que la textualité est soumise à la sensibilité du lecteur, le processus de textualisation est plus adéquat dans la mesure où c'est au fil de la lecture que s'éprouve le désir d'instaurer un indice ou un mot en critère de textualité. Dans ce cas, la textualité aux yeux du lecteur A est différente de celle du lecteur B. Une telle vision commande au linguiste d'expliquer les principes de sélection des éléments de textualité que de procéder à leur énumération pure et simple. Le lecteur doit être autonome dans la sélection de ses phénomènes textuels, il ne doit pas être à la recherche d'indices préétablis en omettant ceux dont le sens se réserve dans le silence et la personnalité de la découverte. En accord avec cette autonomie de la détection, le linguiste libère la pensée pour évoquer une sociotextualité constructive du sens textuel épuré de la rigidité mécanique.

1.2. La signification de la sociotextualité

Adoptant le point de vue du linguiste Jean-François Jeandillou, la sociotextualité intègre le vaste domaine des théories de l'imitation. Disons qu'elle se consacre à l'étude des textes imitatifs tels que les pastiches, les mimotextes et les parodies non pour les incriminer, mais dans l'optique de révéler l'expérience neurolinguistique qui sous-tend la pratique. Si l'on veut évoquer les prodromes de la théorie, signalons ce passage qui instaure l'intuition d'une telle existence :

> l'écriture mimétique propre au pastiche offre donc cette particularité d'exemplifier immédiatement, et par excellence, la généricité textuelle. Le pastiche que Proust fait de Balzac (dans *L'Affaire Lemoine*) lui permet ainsi de produire un texte qui est entièrement *du* Balzac sans jamais être *de* Balzac, et cela non parce qu'il redistribue de façon originale une somme d'emprunts au romancier, mais parce qu'il conserve la manière de celui-ci pour fabriquer du neuf (Jeandillou 2008 : 18).

Rappelons que, pour le linguiste, le texte est translinguistique. Il ne se confine pas dans l'immanence rigide. Au contraire, il se bonifie avec l'expérience sociale révélée dans la polyvalence de l'interprétation. En effet, le texte est une donnée sociotextuelle. Il est vitalisé par l'expérience de l'imitation. C'est dire que l'épreuve du mimétisme concourt à créer un style original qui provient d'un style originel. En clair, la sociotextualité étudie la textualité qui s'élabore selon un modèle prédéfini en vue de l'imiter et, potentiellement, le dépasser dans l'exécution du style et

trouver sa propre voie de rédaction. Cette théorie prend en charge la dimension neurolinguistique qui pousse un écrivain B à s'inspirer d'un écrivain A, antérieur au premier et concepteur d'un style intéressant à imiter en raison d'une valeur stylistique innovante. Avec Catherine Cudicio nous savons que « la PNL[1] s'intéresse aux situations de communication et aux expériences personnelles, afin d'évaluer si elles permettent ou non d'atteindre l'objectif désiré » (2010 : 70). Ici, par la programmation neurolinguistique, un écrivain s'encourage à développer son potentiel pour mieux communiquer son style d'écriture de sorte à trouver sa place sur l'échiquier littéraire.

Le texte d'un écrivain est, constamment, dans une illusion de rupture avec les textes précédents, puisque la logique de rédaction informe que les idées de style proviennent de la lecture des œuvres déjà éditées et publiées. Celles-ci se constituent en terreau fertile pour inspirer en l'écrivain une orientation de son style soit par le milieu soit par la marge. En quelque sorte, le texte de roman est la reconstruction *des* styles en *un* style.

Marcel Proust, dans sa volonté de devenir écrivain, produit un texte qui est entièrement *du* Balzac sans être *de* Balzac. Le pastiche qui se révèle dans la pratique convoque la notion de sociotextualité qui vient en dépassement de la première. En esquisse, le pastiche est une pratique textuelle qui s'explique avec la théorie de la sociotextualité. Pour Marcel Proust, il faut imiter avant de trouver son style lié au langage de noblesse. Il devient le « constructiviste » qui donne à son texte des conditions formelles et sémantiques cosmo-stylistiques. Le procédé visible chez lui est potentiellement le même chez nombreux écrivains passés entre les mailles de l'étude sur les imitations. Il semble que cela soit une dynamique réelle de l'apprentissage dans le champ neurolinguistique. Autrement dit, la synchronisation, l'ancrage et les positions de perception (Girod 2017 : 103-118) permettent à un écrivain de devenir un bon imitateur avant d'être un bon créateur, voire l'artiste pionnier d'un art d'écrire. À ce dernier stade, le texte est à l'image de ses attentes, car une architecture autonome du texte sort de l'hétéronomie du style.

Le pastiche n'est pas seulement mystification ou bien jeu d'imitation. Mais, il est un signe, celui du travail de l'écrivain dans l'atelier pour trouver un style adéquat exprimant ses influences et sa compétence. Le principe de redevabilité qui s'auto-génère dans un tel exercice pousse à dire que tout imitateur est un innovateur en devenir. Marcel Proust le confirme. Cependant, se focaliser uniquement sur l'imitation est une faiblesse. Grâce au texte neurolinguistique (le pastiche), il est possible de détecter le processus interne de traitement des informations socio-littéraires dont l'écrivain s'inspire pour mettre au jour un style unique parti de l'imitation et devenant difficile à imiter, car la « singularité étant perceptible mais non sujette à une quelconque appropriation, c'est uniquement par ce qu'il offre d'inimitable que le "véritable génie" se laisse reconnaître » (Jeandillou 1999 : 72-73). Dans l'atelier de rédaction, l'écrivain entend se prouver des choses à lui-même. Il se met au défi de faire comme ou de faire mieux en subissant avec brio l'itinéraire de rédaction qui part de l'essai à la réussite en passant par l'échec. Le processus mental qui soutient l'écrivain dans sa tâche ne doit pas être occulté. La répétition créative est le signe de la volonté de l'écrivain à créer du neuf en partant de l'ancien. L'expérience de la critique génétique avec le concept d'avant-texte, voire de brouillon, montre que l'écriture est une affaire d'inspiration, de transpiration, de rature et de satisfaction.

La simple lecture du pastiche semble se contenter d'établir la corrélation entre le nouveau style et l'ancien pour apprécier le degré de réussite de l'imitation que l'on peut qualifier de servile ou de relâchée. Autrement dit,

> fondée sur le postulat d'une similitude globale, donc sur une tolérance forte à la différenciation, la lecture d'un pastiche est à ce titre emblématique de toute réception générique, en ce qu'elle dépasse les particularismes pour les fondre dans une idéelle communauté architextuelle. À la logique policière de la classification s'oppose en ce cas une conceptualisation du flou, fondée sur des gradients de typicalité plus que sur un nombre fini de propriétés positives (Jeandillou 2008 : 18).

[1] Programmation Neurolinguistique

Le sens d'un texte est amovible en fonction des regards prospecteurs de l'information essentielle et non essentielle. Face à cette polyvalence herméneutique, les théories d'approche textuelles naissent pour baliser l'exégèse sur des points de communication admis par toute une communauté scientifique et des adeptes en faveur de telle ou telle pratique. Le texte, de nature diffus, dispose d'un sens plus ou moins harmonisé lorsqu'il passe sous le crible d'une théorie qui permet de mieux le comprendre selon une dynamique de flexion. Jean-François Jeandillou (2008 : 16) est conscient du caractère volubile du texte quand il affirme qu'« à la fois fixe et soumis aux conditions d'une expérimentation indéfinie, le tout du texte est congruent à la somme des interprétations qu'il rend possibles ». L'usage des théories est effectif pour mieux apprécier les textes selon des dynamiques bien définies d'interprétation.

Le maniement de la sociotextualité passe par une approche de caractérisation sémantique. Cette démarche est utile pour établir les visions antérieures qui activent la faisabilité d'une nouvelle forme de textualité. Le premier geste de surface est d'étaler les clés théoriques de la pratique. La réalisation d'un tel idéal recommande d'exposer la tension qui existe à la lecture d'un texte. Pour ce faire, il convient de convoquer Jacques Derrida. Il soutient qu'« un texte n'est qu'un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible » (1972 : 79). Pour le philosophe, la valeur pragmatique du texte se trouve dans son inaccessibilité immédiate. Pendant l'acte de lecture, la structure hermétique du texte se positionne comme un premier barrage à l'illumination qui n'est pas automatique, mais plutôt différée. La raison en est que le lecteur se voit assujetti à plusieurs efforts à faire avant de capter toutes les nuances du mot, voire du texte dans sa totalité. Ainsi, la réaction interprétative inhibe la spontanéité pour faire vivre la rigueur du trajet analytique. La sociotextualité épouse cette démarche de théorisation des concepts et d'extériorisation des indices provenant de la *Recherche*.

2. La sociotextualité proustienne

La dynamique de la sociotextualité est de détecter la recherche du style par le mélange d'effets de texte, prise en charge par l'hétérotextualité, d'analyser les commentaires sur les sources d'influence avec la métatextualité et de déceler la pure imitation annoncée par les couleurs de l'homotextualité.

2.1. L'homotextualité

Marcel Proust est un écrivain qui fait goûter la douceur mélodique de ses phrases dans lesquelles les idées sur le XIXe et le début XXe siècles se chevauchent pour exprimer son opinion sur un pan historique de la société française. Il effectue une corrélation entre influence littéraire et influence sociale. En effet, l'écrivain ne tourne pas le dos au social pour se réfugier dans un imaginaire fantastique. Au contraire, il permet de faire du réel cet imaginaire fantastique qui instaure le plaisir de penser le social. Jean-Yves Tadié est l'un des spécialistes qui montrent que l'écriture de Proust tourne « autour de quelques grands événements, historiques comme l'affaire Dreyfus, la guerre de 1914, ou intimes, comme la mort de la grand-mère […] » ([1971] 2003 : 51). L'un des écrivains français les plus célèbres ne l'est pas devenu en pratiquant « une poétique du paralloïdre » où « la dimension scripto-visuelle » (Jeandillou 1999 : 9) du texte est nécessaire pour voir les phénomènes de subversion du langage et des codes de rédaction du roman. C'est bien sur le terrain de la lecture que le texte proustien énonce son homotextualité.

En de telles circonstances, il évoque avec intimité les réalités sociales en s'inspirant d'un écrivain dont il phagocyte le style pour le rendre exceptionnel. Le texte devient homotextuel, car il est à l'image de son intertexte. Le disant autrement, Jean-François Jeandillou (2015 : 29) déclare que « Proust signe le texte imitatif de son propre nom ». L'intertexte et l'homotexte sont deux gouttes d'eau. À lecture de la *Recherche*, Balzac, Flaubert, Dostoïevski, Ruskin, Les Goncourt, La Bruyère, Racine, George Sand, Zola, Henri Bergson et bien d'autres *revivent* dans le texte proustien. Cependant, ils vivent selon leurs styles et non selon leurs textes. Proust copie le style

et fait fi du texte pour proposer une expérience stylistique en grappes. Il produit une revue critique des styles. L'exemple du *Journal* des Goncourt est éloquent. La séquence qui en fait cas est un « mimotexte » (Jeandillou 2008 : 240) :

> Nous passons à table et c'est alors un extraordinaire défilé d'assiettes qui sont tout bonnement des chefs-d'œuvre de l'art du porcelainier, celui dont, pendant un repas délicat, l'attention chatouillée d'un amateur écoute le plus complaisamment le bavardage artiste – des assiettes de Yung-Tsching à la couleur capucine de leurs rebords, au bleuâtre, à l'effeuillé turgide de leurs iris d'eau, à la traversée, vraiment décoratoire, par l'aurore d'un vol de martins pêcheurs et de grues, aurore ayant tout à fait ces tons matutinaux qu'entre-regarde quotidiennement, boulevard Montmorency, mon réveil – des assiettes de Saxe plus mièvres dans le gracieux de leur faire, à l'endormement, à l'anémie de leurs roses tournées au violet, au déchiquetage lie-de-vin d'une tulipe, au rococo d'un œillet ou d'un myosotis – des assiettes de Sèvres engrillagées par le fin guillochis de leurs cannelures blanches, verticillées d'or, ou que noue, sur l'à-plat crémeux de la pâte, le galant relief d'un ruban d'or – enfin toute une argenterie où courent […] (Marcel 1927 : 54).

Le *Journal* raconte une soirée à Diner. L'un des frères Goncourt a été invité par Monsieur Verdurin, un riche bourgeois qui apprécie les délicatesses de la vie mondaine. Marcel Proust expose une séquence du *Journal* en question. Les mots semblent être de Goncourt pour le lecteur non informé, alors que le texte cité est en fait rédigé des mains de Proust lui-même. Le *Journal* intégré par l'écrivain est censé raconter la soirée galante offerte par Verdurin à plusieurs invités. Hormis l'intrigue, Proust, en copiant le *style Goncourt*, actualise dans sa pratique scripturale l'image de l'observateur qui reste attentionné à la moindre variabilité des faits ou des comportements. À cela, il ajoute la compétence de l'enquêteur qui se charge d'interpréter les signes et les indices pour reconstituer les histoires des personnages distingués par les biens et le réseau relationnel. La société bourgeoise est ainsi appliquée au texte proustien qui fait *du* Goncourt sans que le texte soit *de* Goncourt.

Les frères Goncourt sont célèbres pour leurs écrits à la tendance naturaliste. À leur image, Proust va de détail en détail pour aiguiser l'envie de ses lecteurs. Il leur fait découvrir à travers la lecture les moments de plaisir partagés entre personnes de haute classe sociale. L'enquête qu'il produit dans le texte estampillé de son nom fait remarquer son talent de démonstration. Marcel Proust s'inspire des frères pour peindre le milieu qu'il connait et qu'il fréquente au quotidien. Les informations sur les objets de service et les attitudes du moment sont de véritables croquis exposés aux yeux des lecteurs. Ainsi, l'écrivain produit son pastiche en convoquant à plusieurs reprises les sens visuel, auditif et kinesthésique. Il fait voir les couleurs, sentir les odeurs et toucher les matières dans une tendance naturaliste de l'écriture. Le lecteur ignorant du style de Goncourt trouve dans le passage de neuf (9) pages au format de poche les motifs qui ont fait la célébrité de ces écrivains. Le langage épouse alors une textualité de l'élégance rhétorique. Le texte compact trouve sa concaténation dans le positionnement syntaxique des lexies. Les mots sont à leur place pour exprimer une ontologie textuelle.

La bourgeoisie trouve ses lettres de noblesse dans le texte proustien rédigé en fonction du style naturaliste des Goncourt. Il n'en demeure pas moins que la tendance est une critique comme le fait savoir Jean-François Jeandillou :

> le pastiche est […] un exercice de critique en action (selon la formule proustienne), dans la mesure où il sert à fabriquer un texte qui respecte globalement les contraintes de production (tournures syntaxiques, particularités lexicales ou énonciatives, etc.) de tel autre ; mais c'est corollairement une vivante critique de la lecture, mettant à l'épreuve la sagacité, voire la crédulité du public (1999 : 72).

Il y a homotextualité, car le texte est rédigé à l'image du texte-modèle sur une longue séquence volumétrique. Le lecteur crédule est ainsi spontanément pris au piège puisque « le pastiche proustien condense des faits de style qui, reconnaissables, déjouent par nature tout repérage » (Jeandillou 2008 : 254). Les faits de style *absorbés* et *transformés* sont reconnaissables par le lecteur-critique qui s'intéresse aux facteurs neurolinguistiques qui peuvent pousser un écrivain à pratiquer le texte-miroir, celui-là même qui réfléchit à l'inverse et par illusion le texte d'autrui. L'homotextualité existe lorsqu'il y a imitation de grande qualité. La pratique du pastiche permet d'émettre l'hypothèse que l'écrivain se trouve dans une atmosphère particulière de travail. Il

programme son esprit pour atteindre l'objectif d'imiter à la perfection un style qu'il semble apprécier. Cela suppose qu'il adoptera la pratique d'une lecture intensive pour déceler les marques indélébiles du style à imiter. Pour réussir une telle entreprise, l'écrivain utilise la Programmation Neurolinguistique pour une meilleure communication de son style d'écriture.

Les expériences personnelles, également, sont liées à la vie de l'écrivain que la recherche scientifique permet de connaître plus ou moins. En effet, la communication textuelle de Marcel Proust prouve qu'il est un écrivain amoureux du style de l'enchâssement et de la mise en abyme. Leo Spitzer dira à ce propos que « les descriptions de Proust ne sont pas seulement ralenties [...], mais microscopiques » (1970 : 407). Il reproduit tout un monde à la loupe de son style chirurgical en se mettant la pression d'atteindre la perfection. La critique génétique a relativement prouvé que la rature est le point de départ de la création proustienne en matière d'écriture. Dans le *Temps sensible*, Julia Kristeva informe que « Proust lui-même, oubliant un instant qu'il va à la recherche d'un style pour saisir le temps perdu, déclare que le génie est tout simplement un être sensible » (1994 : 171). Il combine les styles des écrivains avec une sensibilité impressionnante.

Marcel Proust devient ce génie créateur parce qu'il est sensible aux autres styles développés avant la rédaction de chaque œuvre. Il conditionne son esprit à trouver l'éclat dans la pénombre. De 1913 à 1927, la publication des sept (7) tomes de la *Recherche* montre que l'écrivain pratique un style de l'héritage et de la bonification. Il sait créer une alchimie entre son style et celui des écrivains qu'il estime ou pas. En le faisant, il passe du moi-imitateur au moi-créateur. Dans cette dernière circonstance, le style souverain de l'écrivain est autonome et puissant. Cette transitivité du style n'est pas visible seulement chez Marcel Proust. L'histoire littéraire démontre que Jean de La Fontaine s'est beaucoup inspiré du grec Ésope sans se borner à simplement l'imiter. Il écrit dans l'*Épître à Huet* : « Mon imitation n'est point un esclavage ». Claude Mauriac s'est épris du style de Marcel Proust dans son œuvre intitulée *Le Temps immobile*. Julia Kristeva, en publiant « le mot, le dialogue et le roman », reconnait avoir écrit son texte à partir des livres de Mikhaïl Bakhtine. À ces trois qui avouent une imitation créatrice, plusieurs autres textes fonctionnent sur la base de l'imitation tacite. Dans ce cas, l'hétérotextualité se rend lisible.

2.2. L'hétérotextualité

L'hétérotextualité est la métaphore du roman qui se débloque sous les assauts répétés de l'analyse déconstructiviste. Elle symbolise le processus herméneutique qui dirige l'étude vers les effets de texte qui transmettent la transgénéricité du roman, voire la neurotextualité puisque le texte est construit par un processus de visualisation et d'expérimentation. La constante créatrice d'un écrivain s'élabore autour d'indices qui permettent une analyse progressive des idées et de leur impact sur la forme donnée au produit de sa réflexion. Le roman est le résultat d'une pratique et d'une vision de l'écriture. Il peut être le fruit d'une inspiration liée à plusieurs réalités dont celle de la vie personnelle est la plus signalée. Celle-ci s'est appliquée au roman proustien en le réduisant à une autobiographie. Jean-Yves Tadié en parle en répondant à la problématique de cette section :

> à quel genre littéraire appartient À la recherche du temps perdu ? Lorsque le livre était encore à venir, cette question a longtemps préoccupé Proust. […] Mais une fois le livre publié, et jusqu'à nos jours, des lecteurs, des critiques trompés par la présence d'un récit à la première personne y ont vu un récit intime, une autobiographie, au mieux un roman personnel ([1971] 2003 : 17).

Le rapprochement potentiel de l'écrivain à son personnage ne devrait pas être le motif d'une conclusion sur la nature de la saga *À la recherche du temps perdu*. Au lieu de l'autobiographie, la technique de la « recherche » est la caractéristique première des œuvres de Marcel Proust. Elle permet à l'auteur de mettre son personnage central en quête de la vérité sur le Temps qui se perd et la possibilité de le récupérer au moyen de la production artistique et littéraire. Cette vision concerne son personnage, Marcel, qui veut être écrivain. En plus de ce type de quête, il y a la recherche d'une forme autonome de roman qui pourra faire cas de la conservation du temps, mieux, de la fixation temporelle. *À la recherche du temps perdu* se donne les moyens, en tant qu'œuvre de conserver le temps dans ses moindres détails à travers des pauses temporelles contenues dans

chaque forme utilisée par le narrateur selon les circonstances qui prévalent dans l'histoire qu'il raconte. Avec son narrateur, « Proust a réussi la confusion des genres (essai, roman, pastiche, critique d'art, correspondance) en les enracinant dans l'expérience concrète d'un individu » (Nony 1987 : 361). Il surmonte le sentiment de peur de la page blanche pour prendre plaisir à écrire des lignes enthousiasmées par une pensée positive sur l'acte d'écrire réduit à un jeu d'expression et de contenu. Marcel Proust arrive à susciter une expérience de lecture en utilisant des « clés d'accès visuelles » (Cudicio 2010 : 193) pour ouvrir son texte au mélange observable des formes génériques.

La *Recherche* est élaborée sur la base de la construction où le discours du narrateur se fait polyphonique et souvent dialectique en régulant les conversations qui se font en introspection (seul) et en extrospection (avec les autres personnages). Il se questionne et les questionne avec plus ou moins de facilité. Cette habitude lui donne la capacité d'observer son environnement et les personnes. Il souhaite construire son œuvre en fonction de ses réponses colligées et de ses convictions reformulées. En se fondant sur l'histoire de son personnage, Marcel Proust a su

> briser la linéarité de l'intrigue, […] favoriser l'éclatement du texte en une multitude de fragments, de réflexions philosophiques, de séquences lyriques, de dialogues etc., favorisant la multiplicité des intrigues, l'insertion et le mélange des genres, le mélange des tons et des styles (Mindié 2014 : 16).

Le mélange est l'une des caractéristiques transgressives de l'écriture proustienne où le narrateur est celui qui tisse les histoires comme des parties d'un même corps. En partant du souvenir, il « saisit le passé, le présent et le futur […] dans le même texte » (Mindié 2014 : 17). *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust est un ensemble romanesque hétérotextuel dans la mesure où sa forme est « révolutionnaire, transgressive et subversive » (Mindié 2014 :15). Sous ce titre général, ce sont plusieurs romans qui ne se laissent pas cloisonner dans des contingences génériques, ou à tout le moins, ils le sont difficilement. Mais ce qui semble indéniable, c'est que ces romans offrent des possibilités formelles dans leurs compositions hétéroclites et leurs contours multiples. L'œuvre est le symbole d'une modification des habitudes de lecture et d'écriture de l'écrivain pour atteindre l'objectif de rédiger un chef-d'œuvre intemporel en puisant les facteurs d'excellence chez d'autres écrivains.

L'hétérotextualité est une grille de lecture qui permet d'analyser des interférences littéraires qui donnent au roman une forme déterminée par l'« impur » (Scarpetta 1985 : 297) puisque « la forme du roman n'est pas fixée une fois pour toutes » (Descombes 1987 : 23). Mais, elle se fixe selon des modificateurs qui arrivent d'autres genres tels que la poésie. En plus d'être un essai, un roman, un pastiche, une critique d'art, une correspondance, les romans de Marcel Proust se présentent comme des matériaux intertextuels qui permettent de faire souvent des lectures verticales à l'image de la poésie d'Alfred de Musset modifiée par Proust :

À Saint-Blaise, à la Zuecca,
Vous étiez, vous étiez bien aise…

en y ajoutant :

Padoue est un fort bel endroit
Où de très grands docteurs en droit…
Mais j'aime mieux la polenta…
… Passe dans son domino noir
La Toppatelle.

et de toutes les « Nuits » ne retient que :

Au Havre, devant l'Atlantique,
À Venise, à l'affreux Lido,
Où vient sur l'herbe d'un tombeau
Mourir la pâle Adriaque. (Marcel 1919 : 149)

Chez Marcel Proust, les indexations poétiques affirment une volonté d'inclusion dans la forme semi-traditionnelle de ses œuvres de toutes les beautés lyriques. Il utilise l'intertexte poétique en forme d'argument qui vient justifier sa pensée. La couleur romantique se dégageant du poème

fait du texte un lieu de spectacle où il est facile d'observer, à la lecture, une sorte de déclamation faite par le narrateur dont le lecteur est le canal d'exécution. La mise en apposition des vers et leur mise en emphase graphique crée une festivité dans le texte proustien. Les vers subissent le principe d'adaptabilité en se régénérant dans la prose brisée. La prose proustienne devient une prose poétique à l'image des récits introspectifs empreints de déclamation prosaïque :

> J'avais remplacé au fond du cerveau de ces jeunes filles le mépris de la chasteté, le souvenir de quotidiennes passades, par d'honnêtes principes capables peut-être de fléchir mais ayant jusqu'ici préservé de tout écart celles qui les avaient reçus de leur milieu bourgeois. Or quand on s'est trompé dès le début, même pour les petites choses, quand une erreur de supposition ou de souvenirs, vous fait chercher l'auteur d'un potin malveillant ou l'endroit où on a égaré un objet dans une fausse direction, il peut arriver qu'on ne découvre son erreur que pour lui substituer non pas la vérité, mais une autre erreur. (Marcel 1919 : 349).

La prose se brise aussi par le théâtre, un autre genre majeur qui colonise, explicitement, et, implicitement, le texte proustien. Passionné de théâtre, il en parle et même en raconte les déroulés comme celui de *Phèdre* de Racine. Le personnage de la Berma confirme la part importante du théâtre dans les romans de Marcel Proust. À cela, il faut ajouter l'apparition d'éléments de théâtralité qui confèrent aux romans une nature dramaturgique. Le roman proustien se fait théâtre. Mais, le sens inverse est également significatif. La thèse est que Marcel Proust a souvent écrit du théâtre en filigrane de son récit romanesque. *A la recherche du temps perdu* est un vaste monde de théâtre. Les éléments de théâtralité sont légion puisque le narrateur voit le monde comme une vaste scène où les personnages jouent leurs rôles sous le couvert des masques. Toutes les œuvres en présentent les valeurs à travers les instances et les instants dialogiques entre personnages. Le contenu des conversations est raconté par le narrateur. Il fait le choix de parler du metteur en scène qui dirige les acteurs, en l'occurrence le déterminisme de l'appartenance qui oriente toutes les actions. Les personnages de Marcel Proust sont dans un système de représentation scénique. Considérant *Sodome et Gomorrhe*, la théâtralité y est structurelle et fondamentale. L'œuvre commence par ce qui semble être une didascalie introductive :

> M. de Charlus dans le monde.- Un médecin. – Face caractéristique de Mme de Vaugoubert. – Mme d'Arpajon, le jet d'eau d'Hubert Robert et la gaieté du Grand-Duc Vladimir. – Mme d'Amoncourt, Mme de Citri, Mme de Sainte-Euverte, etc. – Curieuse conversation entre Swann et le Prince de Guermantes. – Albertine au téléphone. – Visites en attendant mon deuxième et dernier séjour à Balbec. – Arrivée à Balbec. – Les intermittences du cœur. (Marcel 1921 : 99)

Cet indice est riche de possibilités explicatives. Il permet de changer la nature de ce roman qui est écrit en chapitres comme un théâtre pourrait être fait. Cette didascalie présente des informations susceptibles de comprendre le cadre spatial et les acteurs qui vont bientôt réaliser leur performance. Marcel Proust raconte ce théâtre sous forme romanesque. La condition du texte est floutée par cette description de départ qui annonce les acteurs sur la scène, les postures, les mimes. La didascalie est un bref résumé qui donne les conditions de réalisation de l'intrigue de cette œuvre qui n'est pas la seule à faire montre de cette interaction générique. Dans *Le côté de Guermantes*, une autre didascalie intervient : « *Maladie de ma grand-mère. – Maladie de Bergotte. – Le duc et le médecin. Déclin de ma grand-mère. Sa mort* » (1920 [1988] : 303). À ces modèles de didascalies d'introduction, s'ajoutent les versions intégrées qui donnent le jeu et rendent claires des actions dans l'esprit du lecteur : « Monsieur de Guermantes-Bouillon, prince des Laumes : "Ceci est grave !" (*Très bien ! Très bien ! au centre et sur quelques bancs à droite, vives exclamations à l'extrême gauche*) » (Marcel 1920 [1988] : 458).

La didascalie intégrée qui apparait à plusieurs endroits (dont un modèle a été choisi) fait de la présentification. Dans les parties narratives, les indicateurs sont pris en charge par le narrateur qui en assure la coordination. La mesure dramaturgique donne au roman proustien une autre énergie, une énergie qui sort de ces interrelations génériques. Le texte proustien est transitoire. Il permet le passage du poétique au dramaturgique dans le champ romanesque. Et cela donne une liberté conforme à l'esprit de la recherche active de l'innovation littéraire. Selon Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini (2012 : 422), « le roman assimile les autres modes de fiction et les savoirs,

en un processus créateur […]. On est à l'ère de l'hyperroman, celui des liens ou […] des hyperliens ». L'hétérotextualité résume ces hyperliens dans la réalité romanesque. L'écrivain, en manifestant son envie de donner une multiforme à son roman, agit comme le « bibliographe » (Jeandillou 1999 : 58) qui mobilise sa culture générale pour se repérer dans son univers et produire des œuvres dans lesquelles les écrits antérieurs sont indexés en signe de créativité et de polyvalence. Au constat de l'hétérotextualité, « la *Recherche* est un roman mixte, où plusieurs formes sont combinées » (Descombes 1987 : 78). Marcel Proust sollicite de manière intéressante l'attention de son lecteur. Il n'hésite pas à lui expliquer son processus de création en procédant par la métatextualité.

2.3. La métatextualité

Selon Vincent Jouve (2001 : 140), « la *métatextualité* renvoie aux relations de commentaire entre les textes ». En précisant ce point de vue, Jean-François Jeandillou (2010 : 207) explique que « la métatextualité correspond au rapport qu'entretient un texte avec un autre qu'il commente, explique ou critique, en le citant ou non. Le discours second est alors entièrement dépendant de son objet, dont il entend expliciter le sens ou décrire la forme ». Lieu de cohésion et de collision, le texte est un espace de contact entre plusieurs textes. Il acquiert sa fonction métalinguistique lorsque le texte explique l'intertexte. Cela dit, la perspective métatextuelle peut être élargie dans le sens contraire à celui de Jean-François Jeandillou. Ainsi, le texte est plutôt dépendant de ses intertextes, car ces textes étrangers servent à expliquer certaines dimensions textuelles. Le sujet, l'objet, la dimension historique, le style d'un texte sont souvent explicités par les textes-invités servants de sources idéologiques.

Marcel Proust permet de comprendre un peu mieux ce rapport de la métatextualité. Cet écrivain établit des concordances entre son œuvre et les œuvres précédentes. Il est un commentateur, voire un critique. Il développe le concept en mettant en évidence des correspondances thématiques. En effet, la métatextualité proustienne est un collage de thèmes en situation de critique, d'analyse ou d'étude. Marcel Proust rend alors plus productifs ses romans à travers des allusions portées sur des thèmes enfouis dans la pensée de certains hommes d'idées (littéraires, philosophes, musiciens). Cette technique de correspondance textuelle actualise quelque part la notion d'amour passionnel perceptible dans l'œuvre *Manon Lescaut* de L'Abbé Prévost. Le personnage Marcel fait cas de cette œuvre pour parler de la condition de sa relation avec Albertine. Avec plus de souffrance que de joie, cet amour est à l'image de celui des personnages. Marcel est, en effet, dans la posture de Des Grieux et Albertine se comporte comme Manon. Pendant que Marcel veut se sentir le seul aimé par Albertine, son cœur lui impose un sentiment tout autre en imaginant les aventures amoureuses de son amante :

> La situation que nous espérions changer parce qu'elle nous était insupportable nous devient indifférente. Nous n'avons pas pu surmonter l'obstacle, comme nous le voulions absolument, mais la vie nous l'a fait tourner, dépasser, et c'est à peine alors si en nous retournant vers le lointain du passé nous pouvons l'apercevoir, tant il est devenu imperceptible. J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs joués par une voisine. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi et je fus rempli d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer. C'était : *Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage, D'un vol désespéré revient battre au vitrage* et la mort de Manon : *Manon, réponds-moi donc, seul amour de mon âme, Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur.* Puisque Manon revenait à Des Grieux, il me semblait que j'étais pour Albertine le seul amour de sa vie. (Marcel 1925 : 79-80).

Parler de sa condition à travers le prisme d'un roman préromantique avec des soupçons de libertinage n'est pas sans signification. La métatextualité est cette forme de recours au roman sentimental pour comprendre sa propre vie. Chez Marcel, il s'agit d'une situation de distance amoureuse aux sens propre et figuré. Albertine est son amoureuse dont les sentiments semblent distants de ceux qu'il ressent pour elle. Celle-ci est dans une distance géographique vis-à-vis de ce dernier. Il fait de Saint-Loup son détective privé pour retrouver sa belle disparue. Dans leur relation, Albertine et Marcel, au lieu de régler leurs problèmes, ils passent le temps à les éluder. Or, les problèmes non résolus du passé, lorsqu'ils refont surface, créent, facilement, la séparation

des corps et des esprits. Marcel est émotif. Il ne supporte pas cette sensation de vide intérieur que l'absence d'Albertine lui impose. Cette souffrance est passée sous silence dans certains romans à l'eau de rose qu'il lit. Ces romans font de la vie amoureuse une totalité idyllique. Mais, Marcel se rend bien compte, intuitivement, qu'Albertine, au même titre que Manon, ne reviendra plus et que la mort sanctionnera l'ultime séparation. Marcel Proust réussit à narrer les dimensions de l'amour passionnel teinté de souffrance, d'attachement, de doute en prenant appui sur L'Abbé Prévost. En faisant ce rapprochement, Marcel Proust motive une nouvelle « organisation de l'attention » (Cudicio 2010 : 187) auprès de son lecteur. En fait, les références métatextuelles interviennent comme des relances de lecture en raison du décodage qu'elles obligent le lecteur à réaliser pour apprécier les analogies explicatives.

La métatextualité est, également, une mise en abyme de citations intertextuelles. Ce sont des textes dans le texte. Ils s'abordent à travers le « déplacement des références » (Cudicio 2010 : 194) que promeut Marcel Proust. Les intertextes attirent l'attention sur d'autres discours et sont mis en valeur par le narrateur pour décentrer la lecture de sa personne. Intégrés au texte, ils sont des moyens de créativité, d'apport de connaissance ou de confrontation idéologique. Leur présence est un jeu proustien. Il faut être informé de la dialectique des intertextes, de leur démonstration, de leur force de persuasion, car certains sont les enjeux rhétoriques de la littérarité proustienne :

> le long de la route, je ne me faisais plus d'ailleurs un écran de mes mains comme dans ces jours où concevant la nature comme animée d'une vie antérieure à l'apparition de l'homme, et en opposition avec tous ces fastidieux perfectionnements de l'industrie qui m'avaient fait jusqu'ici bâiller d'ennui dans les expositions universelles ou chez les modistes, j'essayais de ne voir de la mer que la section où il n'y avait pas de bateau à vapeur, de façon à me la représenter comme immémoriale, encore contemporaine des âges où elle avait été séparée de la terre, à tout le moins contemporaine des premiers siècles de la Grèce, ce qui me permettait de me redire en toute vérité les vers du « père Leconte » chers à Bloch :
>
> Ils sont partis les rois des nefs éperonnées
> Emmenant sur la mer tempétueuse, hélas !
> Les hommes chevelus de l'héroïque Hellas. (Marcel 1919 : 298)

L'intertexte versifié a un impact sur le texte. Celui-ci se métamorphose en prose poétique. De la sorte, le maniement des mots de Marcel devient rhétorique du fait de la circularité expressive. Les observations du locuteur sont portées en écriture avec délicatesse. L'excellence de l'alexandrin des vers intertextuels est chantée. La forme du discours est travaillée et le sens semble hermétique en respectant le modèle savant grec. Le fragment devient un micro-centre de la globalisation des discours à travers la présence mythologique célébré par Le père Leconte. Il est indéniable que « Proust fait toujours plus que simplement [se] référer à une source étrangère : il adapte et transforme » (Houppermans 2005 : 215). Leconte de Lisle est cité et adapté dans le propre langage proustien.

Dans le cadre de la métatextualité, il est possible de parler, en général, de la notion d'affluence intertextuelle. Elle permet de voir la traçabilité des reprises proustiennes selon le modèle d'un écrivain impacté par d'autres. Marcel Proust convoque d'autres textes dans un vaste réseau d'affluence. Ce réseau marque la présence effective d'intertextes explicatifs dans l'univers de la *Recherche*. Il est possible d'analyser la similitude entre Mme de Sévigné et Dostoïevski que Marcel établit :

> il ne faut pas se laisser tromper par des particularités purement formelles qui tiennent à l'époque, à la vie de salon et qui font que certaines personnes croient qu'elles ont fait leur Sévigné quand elles ont dit : « Mandez-moi, ma bonne » ou « Ce comte me parut avoir bien de l'esprit », ou « faner est la plus jolie chose du monde ». Déjà Mme de Simiane s'imagine ressembler à sa grand'mère parce qu'elle écrit : « M. de la Boulie se porte à merveille, monsieur, et il est fort en état d'entendre des nouvelles de sa mort » […]. Mais déjà cet après-midi-là, dans ce wagon, en relisant la lettre où apparaît le clair de lune : « Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casques qui n'étaient pas nécessaires, je vais dans ce mail dont l'air est bon comme celui de ma chambre, je trouve mille coquecigrues, *des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres*, etc. », je fus ravi par ce que j'eusse appelé un peu plus tard (ne peint-elle pas les paysages de la même façon que lui les caractères ?) le côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné*. (Marcel 1919 : 19-20)

En parlant de ces auteurs, Marcel configure la singularité de son propre style. Selon lui, l'écriture fonctionne selon les réalités de l'époque. Dans ce cas, les mots et les expressions véhiculent des modes de pensée inscrits dans le livre et qui sont copiés par les lecteurs. La lectrice, ici, est Mme de Sémiane. Elle semble imiter Mme de Sévigné dans son langage quotidien en se croyant dotée d'une culture littéraire. Selon Marcel, cette tendance à l'imitation des expressions démodées que Mme de Sémiane fait est artificielle et ne reflète pas la vraie beauté des Lettres. Elle est plutôt dans une appréciation littéraire de consommation en se focalisant sur les citations étudiées pour être citées en groupe. Les mots et les expressions sont consommés mais ne sont pas analysés. En procédant ainsi, Mme de Sémiane ne découvre que la surface de l'écriture sans y pénétrer les profondeurs du style. C'est bien cela que Marcel apprend en questionnant le style de Mme de Sévigné. Il se rend compte qu'elle a un style impressionniste dans la présentation des choses, dans la description des personnages et dans l'analyse de leurs caractères. Par effet de comparaison, elle a le même trait de style que le russe Dostoïevski a développé et promulgué.

Au même titre que Mikhaïl Bakhtine, Marcel Proust ([1923] 1984 : 490) s'intéresse à donner son point de vue critique sur Dostoïevski à travers les propos d'Albertine :

> Chez Dostoïevski je trouve des puits excessivement profonds, mais sur quelques points isolés de l'âme humaine. Mais c'est un grand créateur. D'abord, le monde qu'il peint a vraiment l'air d'avoir été créé par lui. Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedev, Karamazoff, Ivolguine, Segreff, cet incroyable cortège, c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple la Ronde de Nuit de Rembrandt. Et peut-être n'est-elle fantastique que de la même manière, par l'éclairage et le costume, et est-elle, au fond, courante. En tous cas elle est à la fois pleine de vérités profondes et uniques, n'appartenant qu'à Dostoïevski. Cela a presque l'air, ces bouffons, d'un emploi qui n'existe plus comme certains personnages de la comédie antique, et pourtant comme ils révèlent des aspects vrais de l'âme humaine !

Interrogatif de l'écriture Dostoïevskienne, le discours fait ressortir un aspect des plus inavoués chez cet écrivain. En effet, la représentation humaine de l'âme donne à voir la bouffonnerie. Elle sommeille en chacun de ses personnages. Ce russe propose une sorte de présentation des différentes facettes de l'homme. Chez Dostoïevski, la vie est un théâtre. Déguisé de son costume, le personnage Dostoïevskien reste convaincu de son déterminisme. Mais la société ne peut enlever la part instinctive de son humanisme. Les attitudes de l'Homme prouvent qu'il n'est pas totalement sorti de la nature primitive, voire de sa nature tragique. Il fait apprécier différemment la tragédie en la positionnant dans le roman à travers la destinée brisée des Karamazoff :

> ce qui m'assomme, c'est la manière solennelle dont on parle et dont on écrit sur Dostoïevski. Avez-vous remarqué le rôle que l'amour-propre et l'orgueil jouent chez ses personnages ? On dirait que pour lui l'amour et la haine la plus éperdue, la bonté et la traîtrise, la timidité et l'insolence, ne sont que deux états d'une même nature, l'amour-propre, l'orgueil empêchant Aglaé, Nastasia, le Capitaine dont Mitia tire la barbe, Krassotkine, l'ennemi-ami d'Alioscha, de se montrer tels qu'ils sont en réalité. Mais il y a encore bien d'autres grandeurs. Je connais très peu de ses livres. Mais n'est-ce pas un motif sculptural et simple, digne de l'art le plus antique, une frise interrompue et reprise où se dérouleraient la Vengeance et l'Expiation […] (Marcel, [1923] 1984 : 490).

La lecture critique de Dostoïevski est subjective. Mais le degré d'objectivité se perçoit dans l'élaboration de l'idée selon laquelle l'homme est subjugué par son instinct, le véritable symbole de son être profond. L'homme se forme alors au gré de ses expériences. Les personnages dans *Les Frères Karamazov* arrivent à montrer cet univers « démesuré, hallucinatoire, de toutes les tentations […], violente nature et complexe, également sollicitée vers l'abjection et la pureté » (Préface de René Étiemble 1952 : 9-10). En faisant parler Albertine sur l'esthétique de Dostoïevski, Marcel Proust ne refuse pas le contrat de la polyphonie découverte postérieurement par Mikhaïl Bakhtine. Ce critique a éclairci l'écriture Dostoïevskienne. Prise à rebours, son étude permet de postuler que le héros proustien s'incarne dans le roman familial ou biographique en étant porteur d'un sujet d'aventure esthétique. À l'image de Dostoïevski, Marcel, personnage-écrivain, cherche à faire transparaître toutes les émotions de la comédie humaine et la profondeur de l'âme. L'individualité que chaque personnage semble refléter n'est qu'un mythe. La vraie

personnalité se construit dans la pensée des autres. Une personnalité est donc multiple selon les visions dithyrambique et critique.

Conclusion

Marcel Proust a été un acteur majeur dans la réinvention du roman dans sa forme et dans son contenu. Il l'a fait pour le bonheur des lecteurs patients dans la lecture et l'apprentissage. Lire à cadence réduite son œuvre est le meilleur moyen d'en apprécier la sociotextualité. Il fait du grand art en partant de l'imitation créatrice. Et cela suppose que cet écrivain s'est donné le temps nécessaire pour mettre au point un style unique, lequel fonde son charme et son intrigue sur la société qu'il observe et le patrimoine littéraire qu'il modifie et adapte. La sociotextualité proustienne est alors l'ensemble des fils narratifs élaborés pour détecter l'homotextualité, l'hétérotextualité et la métatextualité. Lorsque ces concepts sont utilisés comme méthodes d'approche, ils permettent de lire l'imitation, l'hétérogène et la glose dans le texte. Celui-ci revêt une textualité fortement sous influence. Les mots, les phrases, les paragraphes semblent appartenir à des auteurs dont les noms ne sont pas en signature du texte. Ainsi, il y a souventefois une impression de *déjà-vu*. Cependant, la lecture répétitive certifie que le texte est de l'ordre du *jamais-vu*. Il part de la conformité pour aboutir à la marginalité. De la sorte, se révèle son génie de rédaction qui actualise « une textualité du kitsch » (Eba 2019 : 259). Le langage bourgeois, la rhétorique romantique et les objets du quotidien investissent le texte proustien dans son élaboration.

Bibliographie :

Adam J.-M., 2012, « Analyse textuelle des discours : niveaux ou plans d´analyse », *Filol. linguíst. port.*, vol. 14, n° 2, pp.191-202.

Bayard P., 1996, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Bergez D., Barbéris P., Biasi P.-M., Marini de M. et Valency G., 1998, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod.

Cudicio C., 2010, *La PNL*, Paris, Eyrolles.

Derrida J., 1972, *La dissémination*, Paris, Seuil.

Descombes V., 1987, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Dostoïevski M., 1952, *Les Frères Karamazov,*Tome I, Paris, Gallimard.

Eba A. R., 2019, « Le kitsch au centre des souvenirs de chambres 'insulaires' dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust », in Albertini A. W. et Isolery J. (dirs), *Île, Mémoire, Enfance*, Paris, Éditions PÉTRA, pp. 259-274.

Girod A., 2017, *Découvrir la PNL*, Paris, InterEditions.

Gómez-Moriana A., 1993, « Sociocritique et analyse du discours », in Duchet C. et Vachon S. (dirs), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, pp. 192-208.

Greimas A. J., 1976, *Maupassant. La Sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil.

Jeandillou J.-F., 1999, « Nodier et les Questions de littérature légale », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, pp. 57-74, http://www.jstor.org/stable/40533694.

Jeandillou J.-F., 1999, « Poétique du 'paralloïdre' ou les défis linguistiques d'André Martel », *Passage et Langage, Littérature*, n° 116, pp. 3-16, http://www.jstor.org/stable/41704741.

Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.

Jeandillou J.-F., 2010, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.

Jeandillou J.-F., 2015, « Du pareil au même. Retours sur la généricité du pastiche », in Ablali D., Bouhouhou A. et Tebbaa O. (dirs), *Les genres textuels, une question d'interprétation ?,* Limoges, Lambert-Lucas, pp.25-33.

Jouve V., 2001, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF.

Kristeva J., 1969, *Sémiôtikê, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Kristeva J., 1994, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.

Kundera M., 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.

Mindié P. M., 2014, « *Un grand pas vers le Bon Dieu* de Jean Vautrin, un monstre littéraire ? Un récit postmoderne ? Le parti pris de l'hétérogénéité, de l'hybridité », *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, n°21, pp. 15-32.

Nony D. et André A., 1987, *Littérature française : histoire et anthologie*, Paris, Hatier.

Proust M., 1919, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard.

Proust M., 1920 [1988], *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard.

Proust M., 1921, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard.

Proust M., 1925, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard.

Proust M., 1927, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard.

Proust M., 1954 [1913], *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard.
Proust M., 1984 [1923], *La Prisonnière*, Paris, Flammarion.
Scarpetta G., 1985, *L'Impureté*, Paris, Grasset.
Sjef H., 2005, *Marcel Proust Aujourd'hui 3*, Amsterdam, Rodopi.
Spitzer L., 1970, *Études de style*, Paris, Gallimard.
Tadié J.-Y. et Cerquiglini B., 2012, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.
Tadié J.-Y., 2003 [1971], *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.
Zonabend F., 2003, *Mœurs normandes. Ethnologie du roman de Raoul Gain, À chacun sa volupté*, Paris, Christian Bourgois

II. TEXTUALITÉS TRANSLINGUISTIQUES

Comment les rétrotraductions éclairent le style d'un poème

Michèle Monte et Pascale Roux
Université de Toulon, Babel / Université Lumière-Lyon 2, Passages Arts & Littératures XX-XXI

Les différentes traductions d'un texte constituent autant d'interprétations du texte initial dont elles font ressortir telle ou telle caractéristique[1], mais il est parfois difficile de les intégrer dans toute leur pluralité à l'intertexte du texte original, faute de maitriser suffisamment une large panoplie de langues cibles. Dans le cadre d'une expérimentation que nous décrivons ci-après, nous avons eu la chance de disposer de rétrotraductions (RT) en français de quatre poèmes de Gérard Macé. Nous avons ainsi pu comparer 17 ensembles de textes dotés de traits communs mais présentant aussi des différences plus ou moins fortes. L'hypothèse que nous souhaiterions ici mettre à l'épreuve est que le style de la version originale (VO), envisagé comme un ensemble complexe de traits formels suscitant une pluralité d'interprétations, se trouve éclairé par les RT conçues comme autant de lectures possibles de cette VO, des lectures consistant non pas, comme il est coutume dans les études littéraires, en analyses ou gloses, mais en récritures, ce qui ne sera pas pour déplaire à Jean-François Jeandillou qui a été un artisan infatigable d'une pratique des textes littéraires faisant une large place à leurs différents avatars que sont les plagiats, pastiches et autres parodies.

Notre étude sera résolument et exclusivement stylistique, ce qui ne veut pas dire que nous réduisons la textualité au style, mais que nous nous limitons à cet aspect dans le cadre de cette contribution. Selon nous, la textualité peut être définie comme un ensemble de variables en interaction, ensemble constitué de quatre éléments principaux : les manifestations matérielles du texte[2], les contexte(s) de lecture[3], le style et les interprétations dont le texte fait l'objet au fil du temps et qui se sédimentent dans la culture. Le style est ici conçu comme un ensemble thématico-formel qui contraint partiellement les interprétations. Nous allons préciser dans un premier temps le cadre qui a rendu possible notre travail et l'angle sous lequel nous observerons le corpus, puis nous montrerons comment certaines caractéristiques des textes de Macé ont pu être mises en relief par l'analyse des RT.

1. Le cadre expérimental et le point de vue sur le corpus

Cette étude s'appuie sur un corpus expérimental de textes littéraires rétrotraduits, généré à partir d'un court essai en prose (« Proche Afrique ») et de quatre poèmes de Gérard Macé[4], dans le cadre d'un projet mené à l'Université Grenoble Alpes. Chacun de ces textes a été traduit vers huit langues, typologiquement et diachroniquement proches ou éloignées du français : l'italien, l'allemand, l'arabe, le farsi, le japonais, le coréen, le latin et le grec ancien. Pour chacune d'entre elles, deux traducteurs ou traductrices[5] ont été sollicités, afin que puissent apparaître les

[1] On trouvera dans Monte (2017) un exemple de l'éclairage que fournit la traduction sur le texte orignal qu'elle met en quelque sorte à l'épreuve.

[2] Cette expression fait allusion aux différents supports (papier, écran, enregistrement sonore, multimédia) grâce auxquels le lecteur entrera en contact avec le texte, et aux péritexte et paratexte qui sont susceptibles de l'accompagner.

[3] Par contextes de lecture, nous entendons les différents paramètres culturels et socio-historiques qui circonscrivent la réception du texte par un lecteur. En font partie par exemple le fait que le texte soit lu pour l'étude ou pour le loisir, isolé ou intégré à un ensemble de textes, dans sa version originale ou dans une version traduite, à l'époque où il a été écrit ou longtemps après.

[4] Les quatre poèmes font partie d'un ensemble d'abord publié, avec un tirage limité à 30 exemplaires (Macé 2016), repris ensuite avec des changements (Macé 2018). On trouvera l'essai dans Macé 2018. Le corpus traduit et rétrotraduit est consultable en ligne (Roux 2017) ; les poèmes et leurs traductions ont en outre été publiés sous une forme papier (Macé 2017).

[5] Ce sont pour la plupart des professeurs et professeures ou universitaires spécialistes dans le domaine des langues. Quelques-uns sont traducteurs ou traductrices à plein temps. Quelques rétroversions résultent d'une cotraduction. Aucune version traduite ou rétrotraduite n'a été produite, à notre connaissance, en contexte pédagogique. La liste des traducteurs et traductrices est consultable à l'adresse suivante : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/418-le-projet-epreuves-de-l-etranger.

différences résultant de la créativité propre de chacun d'entre eux, à l'épreuve de la langue traduisante. Les 16 versions obtenues ont ensuite été rétrotraduites en français, par d'autres, qui n'avaient pas connaissance des textes de départ. Pour ces deux étapes, les seules instructions données étaient peu contraignantes mais, dans leur concision, exigeantes : « produire une traduction visant une autonomie et une valeur textuelle qui corresponde dans tous ses aspects à celle du texte de départ, en ne recourant à aucune note explicative ». Le corpus est ainsi constitué, pour chaque texte (la série de poèmes et la prose) de 16 versions traduites et 16 rétroversions. Les objectifs de cette expérimentation étaient avant tout méthodologiques. Il s'agissait d'une part de mettre à l'épreuve la productivité de la rétrotraduction dans le champ de la recherche littéraire[6], d'autre part d'expérimenter des procédures pour l'étude de corpus multitextes traduits, unilingues ou multilingues, alignés ou pouvant l'être, dans une perspective stylistique, traductologique et d'humanités numériques (édition et TAL). Un certain nombre d'hypothèses ont été mises à l'épreuve, certains résultats ont été publiés[7], parmi lesquels une étude explorant, sur la base d'observations textométriques, la possibilité d'utiliser le corpus rétrotraduit en français afin de caractériser des séquences textuelles en fonction du critère de la stabilité ou de la distorsion traductionnelle, c'est-à-dire de la convergence ou de la divergence des rétroversions par rapport au texte de départ (Roux et Kraif 2022).

Nous souhaitons dans cette contribution éclairer le style des quatre poèmes de Gérard Macé à la lumière des 16 RT réalisées à partir des versions en 8 langues – allemand, arabe, coréen, farsi, grec ancien, italien, japonais, latin[8] –. Les travaux de Kraif et Roux sur ce corpus ont montré que « toutes les rétroversions divergent de l'original dans des directions différentes » (2022 : 200), le texte original se distinguant au sein des 17 versions disponibles par sa centralité. Les 16 traductions ont été autant d'interprétations du texte initial que les RT ont ensuite été interprétées à leur tour. Les RT sont donc des variations par rapport à la version originale (VO) que nous avons utilisées pour leur valeur herméneutique. Notre hypothèse était en effet que les écarts et convergences de ces RT nous guideraient vers la spécificité stylistique des poèmes de Macé en vertu de deux principes :

- Les écarts les plus marqués entre les RT et la VO coïncident à notre avis avec des zones du texte original qui se révèlent propices à une telle instabilité traductionnelle en raison de particularités syntaxiques et/ou sémantiques ;
- Les traits des poèmes de Macé apparaitront d'autant mieux qu'ils contrasteront avec d'autres traits observables dans les RT. C'est ainsi que l'allongement, au demeurant assez modeste (Kraif et Roux 2022 : 205), des traductions éclaire sur l'aspect elliptique des VO, et qu'au contraire, le raccourcissement de certaines phrases dans les RT (*ibid.* : 206) alerte sur des propriétés inhérentes à ces phrases dans les VO.

Autrement dit, les traductions et les RT qui en sont issues, par les écarts et les convergences qu'elles manifestent, nous éclairent sur les différentes façons dont ces poèmes peuvent être lus et mettent en lumière des éléments constitutifs du style des VO. Précisons, pour éviter toute méprise, que nous ne nous intéresserons pas au style des RT dans la mesure où le travail qui a été demandé aux rétrotraducteurs les a placés dans une situation expérimentale qui n'est pas celle des traductions ordinaires : ils ne disposaient que de quatre textes brefs produits par des traducteurs qui n'étaient pas familiers de l'œuvre de Macé et ne pouvaient s'appuyer sur une œuvre plus vaste pour résoudre les questions qu'ils se posaient. D'autre part, les rétrotraducteurs savaient qu'ils

[6] La pratique de la rétrotraduction est cantonnée pour l'essentiel dans les domaines pédagogique (où elle constitue une manière d'entraîner au thème et à la version, de repérer des erreurs de traduction et d'y remédier) et technique ou scientifique (où elle sert à améliorer et valider une traduction). La rétrotraduction révèle en effet efficacement des erreurs, en raison de la réduplication du processus traductionnel, et se présente donc ordinairement comme un outil pour la validation et l'amélioration d'une traduction.

[7] Voir Roux 2018, Kraif et Roux 2022, Dell'Oro 2022.

[8] Nous nous réfèrerons aux RT en indiquant la langue dont elle provient suivie de 1 ou 2, puisque pour chaque langue il y a eu 2 traductions : on aura donc AL1, AL2, AR1, AR2, FA1, FA2, GR1, GR2, IT1, IT2, JA1, JA2, KO1, KO2, LA1, LA2.

traduisaient non pas à partir d'une VO mais d'une traduction : ils ne pouvaient donc pas non plus s'appuyer sur les culturèmes et l'interdiscours des textes en langue étrangère pour les acclimater au français, et ils pouvaient être tentés soit d'essayer de rester au plus près de la lettre dans l'espoir que la RT retrouve le texte de la VO, soit au contraire de s'amuser à s'écarter du texte en langue cible pour offrir une recréation n'ayant plus que de lointains rapports avec la VO. De fait nous observons ces deux tendances dans le corpus.

Mais, indépendamment de ces biais que nous n'aborderons pas dans cet article, l'examen de ces 16 RT dans leur rapport avec la VO nous a conduites à identifier trois caractéristiques essentielles des poèmes de Macé (qu'on pourra lire en annexe) : une poéticité peu voyante, une densité textuelle inégale et une forte implicitation[9].

2. Une poéticité peu voyante

Macé se méfie des mots traditionnellement conçus comme poétiques et, s'il travaille le rythme des poèmes, il ne les soumet pas à une rythmique homogène, ce qui rend ce travail rythmique peu visible en première approche. Ces deux traits sont particulièrement sensibles lorsqu'on confronte la VO aux RT.

2.1. Un lexique simple

La forte convergence qui s'observe au niveau des noms[10] dans les RT indique que la plupart d'entre eux n'ont pas posé de problème particulier aux traducteurs vers les L2. Cela est dû tout d'abord au fait que de nombreux noms sont monosémiques, historiques ou techniques, comme prophète (16[11]), pharaon (16), cuiller (14[12]), Aztèques (16), barbelés (14[13]), enclume (15), forge (14), marteau (15), œillères (16). Beaucoup d'autres sont des mots du vocabulaire courant :

- poème 1 : caverne (11), flaques d'eau (10), lacs (12, et 2 au singulier), horizon (13) ;
- poème 2 : neige (15[14]), ciel (15 et une fois au pluriel), argent (13), goutte de sang (11 et 4 pluriels), serpent (13 et un au pluriel)
- poème 3 : noms (15), beaux jours (12), or (15), guerre (11)
- poème 4 : montagnes (13 et un au singulier), étincelles (14), chevaux au vers 5 (13), odeur (12).

Certains choix lexicaux minoritaires dans les RT détonent justement parce qu'ils relèvent d'un langage plus soutenu ou périphrastique là où la VO préfère la simplicité : « les jours où le soleil rit » au lieu des « beaux jours », « les exhalaisons de corne » au lieu de « l'odeur de corne ». Lorsqu'il parle de « morts à la guerre » (poème 3), Macé évite les périphrases plus nobles de la phraséologie patriotique que l'on retrouve dans certaines RT : « les hommes tombés au combat », les « morts au champ d'honneur », « tombés au front »[15]. On retrouve aussi cette simplicité dans le choix du participe « battus » (poème 4) là où des RT présentent « fouettés », « vaincus », « terrassés ». Parfois les traductions sont moins homogènes mais offrent des synonymes qui modifient peu l'interprétation : dans le poème 2, « prés » (9) voisine avec « prairie(s) », « pâturages », et « herbe ».

[9] Ces trois caractéristiques résultent de la mise en convergence de traits observés aux niveaux sémantique (lexique, isotopies, syntaxe), esthésique (parallélismes, rythme) et énonciatif (subjectivité déictique et modale, interdiscours). Sur ces trois dimensions du texte, voir Monte (2022).

[10] Elle est de 73,2 % pour les noms, le pourcentage correspondant à la proportion de versions où le lemme de la VO est conservé, soit presque 3 versions sur 4.

[11] Le nombre entre parenthèses indique le nombre de RT où figure telle occurrence. Rappelons que nous avons au total 16 RT.

[12] Nous avons regroupé les deux graphies « cuiller » et « cuillère ».

[13] Parfois expansés en « fils de fer barbelés ».

[14] Dans une des 16 RT, on a le verbe « neiger ».

[15] Le syntagme « le lieu du crime » du poème 2 témoigne aussi d'un désir de s'en tenir au mot le plus simple en évitant la phraséologie, que certaines RT retrouvent en optant pour « la scène du crime ».

Les verbes n'ont une stabilité que de 52,08 % mais cela tient plus à la syntaxe qu'au lexique. Lorsque les RT suivent la même syntaxe que la VO, on retrouve aussi une belle homogénéité des verbes[16] :

- poème 1 : traverser (11) s'évaporent (11), s'ouvrir (12, avec des variations temporelles)
- poème 2 : éclaire (10)
- poème 3 : attendent (15), briller (14)
- poème 4 : abandonnée (14), regardaient (10, dont 3 infinitifs)

Les variations mettent là aussi en relief la simplicité de la VO, par exemple pour le verbe « taper » (poème 4) qui a été remplacé par « frapper », « briser », « pilonner », « battre », « marteler » qui sont tous moins familiers. Il en va de même pour « tenir » (poème 2), parfois glosé par un verbe tel que « se concentrer » ou « s'est contracté » qui explicite l'idée contenue dans le vers 3.

Mais un petit nombre de syntagmes nominaux suscitent de fortes divergences révélatrices d'une complexité sous-jacente à la VO. Nous y reviendrons plus bas.

3. Une densité textuelle inégale

3.1. Parallélismes et complexité syntaxique

Les poèmes 1 et 3 se caractérisent par de très forts parallélismes, qui, d'une part, contribuent à la valeur esthésique[17] du poème, et d'autre part, guident la compréhension. Dans le poème 1, la première laisse comprend trois SN où le nom est développé par une relative : le premier (« les mirages que l'on rêve de traverser ») est précisé par les deux autres (« des flaques d'eau qui s'évaporent », « des nappes de lumière dans lesquelles on voit des lacs ») qui en constituent des appositions, introduites par un deux-points. 11 RT gardent la construction à l'identique, mais seulement 5 gardent la même ponctuation. Deux suppriment toute ponctuation, trois remplacent le deux-points par des virgules, ce qui peut donner l'impression d'une énumération plus que d'une reformulation, et une met un point après le vers 2. Deux RT font des vers 3 et 4 des phrases indépendantes et trois changent complètement la construction et le sens. Ces modifications ont une valeur herméneutique en ce qu'elles mettent en relief *a contrario* la subtilité de l'écriture de Macé qui utilise trois fois l'expansion avec relative, mais qui subordonne les deuxième et troisième syntagmes nominaux au premier, en passant de l'hyperonyme relativement abstrait « les mirages » aux hyponymes plus concrets « des flaques d'eau » et « des nappes de lumière ».

Dans le poème 3, s'il n'y avait pas « autant de morts à la guerre » après « tant de noms sous la neige », l'évocation des pierres tombales serait plus difficile à reconstruire, et le parallélisme des deux relatives fait ressortir le contraste entre la tonalité plutôt heureuse de la première laisse et la tonalité désespérée de la seconde. C'est sans doute ce qui facilite la compréhension du poème et la proximité des RT avec la VO, plus forte pour celui-ci que pour les trois autres[18]. Malgré tout, 5 RT ne conservent pas ces parallélismes, ce qui modifie fortement la réception du poème sur le plan à la fois esthésique et sémantique.

Les poèmes 2 et 4, à l'inverse, comportent peu de parallélismes en dehors de ceux qui sont créés par les récurrences rythmiques mais ils s'opposent sous l'angle de la syntaxe. Le poème 2 présente une syntaxe simple, que les RT vont retrouver de façon étonnamment proche[19]. Le poème 4, lui, présente deux difficultés syntaxiques : aux vers 3-4, on trouve le détachement du syntagme nominal « les étincelles » et la construction clivée « c'est le marteau du philosophe qui », et, à la fin du poème, un renversement inattendu des rôles actantiels au sujet des « œillères que

[16] Ou des synonymes qui ne modifient guère l'interprétation, par exemple pour « marcher devant nous/ précéder/ ouvrir la marche », ou « reculer/ s'éloigner ».

[17] Sur cette notion, qui désigne ce qui fait sens en vertu des propriétés sensibles ou matérielles du langage indépendamment de la valeur référentielle, voir Monte 2022 (85-90).

[18] La première laisse figure mot pour mot dans 3 RT, et IT2, AR2, FA1, KO2 sont très proches de la VO.

[19] Seul KO1 n'a pas bien interprété la question finale où l'on passe des indices à leur possible interprétation.

n'osaient pas porter les hommes ». Détachement et clivée ne se retrouvent peu ou prou que dans 5 RT, ce qui amoindrit le dialogisme du texte (nous y reviendrons dans la partie sur l'énonciation). Et 3 RT (AL1, AR1, FA2) font un contresens sur la fin du texte en pensant que ce sont les chevaux qui n'osent pas porter les hommes. Ces erreurs, peut-être dues à une mauvaise identification des pronoms relatifs et de leurs antécédents dans les versions en langue cible, nous permettent de mieux prendre la mesure du renversement actantiel opéré par le dernier vers de la VO : alors que les hommes dominaient les chevaux, ils sont ici présentés en position de faiblesse, « n'osant pas porter » ce qui permet aux chevaux d'aller de l'avant.

Le fait que les parallélismes échappent dans une RT sur 3, que la syntaxe soit simple (poème 3) ou complexe (poème 1), nous indique que ce facteur reconnu comme un trait essentiel de poéticité depuis Jakobson et Ruwet, et défini avec précision par Dominicy (2011), est beaucoup moins perceptible dans la poésie non métrique et doit donc faire l'objet d'une recherche systématique. Nous avons vu d'autre part que la complexité syntaxique suscite des difficultés interprétatives lorsqu'elle s'allie à un renversement sémantique. Cela permet de repérer dans un poème des lieux potentiels d'incertitude pour le lecteur et cela enrichit notre compréhension de la textualité comme articulation complexe entre des facteurs rythmiques, syntaxiques et sémantiques.

3.2. Réseaux d'images et dérive sémantique

Un des facteurs de la textualité est sans conteste l'évolution des isotopies au fil du texte : par exemple, dans le premier poème, se mettent en place dans la laisse 1 les isotopies de l'eau (mirages, flaques d'eau, nappes de lumière qui évoquent les nappes d'eau, lacs), de la vision, du déplacement. On les retrouve dans la laisse 2, de façon plus ou moins affirmée : l'au-delà et l'horizon supposent la vision, l'eau est présente dans la « mer rouge », le déplacement (vers l'avant puis vers l'arrière) reste très prégnant. Mais apparait l'isotopie de la libération (par l'évocation de l'exode des Hébreux), qui pourrait sembler a priori surprenante mais qui est très solide car les trois mots « prophète, pharaon, mer rouge » convoquent immédiatement un imaginaire biblique censé appartenir à la culture commune. Qui plus est, cette isotopie est préparée en amont : « marcher à pied sec » est une expression qu'on trouve fréquemment dans les traductions du passage de la mer Rouge dans l'Exode (14, 22 ; 29) et, dans le mythe platonicien, la sortie de la caverne est une libération des illusions. D'autre part, la triple négation ne laisse aucun doute sur le fait que cette libération est présentée ici comme impossible. Plus surprenante est la comparaison de la mer aux grandes lèvres des femmes, qui contient une ambigüité : on peut lire « grandes lèvres » comme un syntagme libre, référant aux lèvres de la bouche, ou une lexie référant à une partie de la vulve. En tous les cas, cette comparaison introduit un érotisme que rien n'annonçait, mais qui, restant purement virtuel, contribue à renforcer l'isotopie transversale de la déception qui parcourt tout le texte : la sortie de la caverne n'est que traversée des mirages, puis poursuite d'un au-delà qui ne cesse de fuir. On a donc un texte qui présente une forte cohérence même s'il contient des éléments quelque peu hétérogènes. En tout cas, les RT sont restées fidèles à ce mouvement global autant qu'aux changements d'isotopies. Là où elles ont achoppé, c'est sur la métaphore des « nappes de lumière », qui ne figure que dans deux versions : ce syntagme activait en sous-main la lexie « nappe d'eau », ce que deux autres RT ont maintenu en choisissant « puits de lumière » et « sources de lumière » mais en perdant l'idée de surface plane (voir Kraif et Roux 2022 : 209-210). Les autres RT ont opté pour « étendues, strates, couches, plaines » ou ont modifié plus profondément le texte. Les RT soulignent ici par leur extrême divergence la duplicité du syntagme, mais sans que soit mise en péril la cohérence globale du texte, en raison notamment de la remarquable stabilité de la plupart des noms (voir 1.1.).

Dans le poème 3, où les isotopies sont nombreuses et beaucoup moins denses, la cohérence est assurée par les parallélismes que nous avons étudiés, de sorte que les différentes images visuelles convoquées (les noms sous la neige, les noms qui brillent comme de l'or, les morts à la guerre, les yeux hagards, le contraste des barbelés et de la campagne en fleurs), bien que se

succédant à un rythme rapide, s'intègrent dans un réseau global d'oppositions. La proximité des RT et de la VO témoigne de cette accessibilité du sens, qui ne repose pourtant pas sur des liens logiques explicites.

Les poèmes 2 et 4 se caractérisent, eux, par une métaphore filée qui se met en place dès le premier vers. Mais elle s'exprime de façon plus évidente dans le poème 4 par la comparaison simple « ressemblent à des enclumes », puis par le syntagme anaphorique « cette forge abandonnée » : ces deux premiers vers ne posent pas de problème dans 15 des 16 RT. La deuxième laisse poursuit la métaphore avec le « marteau du philosophe », et l'homogénéité du texte se trouve renforcée par l'évocation aux vers 5-6 d'une forge qui n'a plus rien de métaphorique. Plusieurs RT, cependant, perdent le lien assuré par la reprise anaphorique « un monde » après « le vieux monde », de sorte que la troisième laisse parait quelque peu isolée. Mais, si l'on y réfléchit bien, la métaphore filée de la forge et la reprise lexicale sur « monde » assurent une continuité plus illusoire que réelle : on passe de l'évocation d'un paysage (v. 1-2) à celle du philosophe[20] qui cherche à détruire le vieux monde, puis au rapport hommes/chevaux, que nous avons évoqué plus haut, sans que ces trois aspects soient réellement reliés. Les RT, en juxtaposant parfois les laisses de façon maladroite, ne font que mettre en lumière une hétérogénéité du poème masquée par des liens de surface[21].

Le poème 2 présente, selon nous, une cohérence plus forte mais qui n'a pas toujours été clairement perçue par les RT. La métaphore initiale est complexe (double relation métaphorique : neige :: nappe, et prés :: table) et suppose connue une coutume (recouvrir la table d'une nappe pour les repas) qui n'a rien d'universel. Elle est malgré tout conservée dans un peu plus de la moitié des RT, les autres proposant *drap, toile, tulle, couche, couverture, source, strates de lumière*[22]. Macé file ensuite la métaphore du repas avec le mot « cuiller » qui, on l'a vu, est maintenu dans toutes les versions, puis, dans les vers 9 et 10, évoque littéralement un repas. On aurait pu penser que cette insistance allait assurer dans toutes les RT la présence du mot « nappe » dans le premier vers, mais le poids de la version en langue cible s'est révélé déterminant : on observe en effet que les mots traduisant « nappe » sont parfois polysémiques ou plus généraux (ainsi, en grec ancien, *stroma* veut dire « nappe », mais aussi « couverture » ou « tapis » et *othonê* désigne une toile fine), de sorte qu'une partie des RT suppriment ou atténuent la métaphore. Si l'on examine l'enchainement de la VO, on constate une fois de plus que le passage d'une laisse à l'autre, malgré cette isotopie du repas, se fait plus par association d'idées que par une cohérence référentielle forte : on passe de l'éclat du soleil sur la neige à la contemplation d'un oiseau mort qui amène une question nous faisant basculer dans un univers mythique[23]. Les RT gardent ces mêmes caractéristiques car la représentation que l'on se fait de la poésie a sans doute pour conséquence qu'on traduit plus littéralement et de façon plus locale, sans chercher à reconstruire une cohérence logique[24]. Nous allons voir dans la dernière partie qu'une des difficultés de ces poèmes mise en lumière par les RT réside dans leur degré élevé d'implicitation.

[20] L'article défini peut être générique ou spécifique. Nous y reviendrons.

[21] Là où le lecteur ordinaire peut se contenter de liens de surface et renoncer à comprendre ce qui est lié, le traducteur ne le peut pas : schématiquement, soit il maintient l'hétérogénéité au risque de produire un texte incohérent, soit il l'efface pour rendre une cohérence.

[22] Il faut noter que *source* et *strates* réutilisent le même mot que pour les « nappes de lumière » du poème 1, privilégiant la continuité entre les poèmes plutôt que la structure interne de chacun d'eux, au prix d'ailleurs d'une image peu compréhensible dans AR1 (« Avec la neige se posa la source sur les prés »). La présentation des poèmes, dépourvus de titre, pouvait laisser penser qu'il s'agissait d'un poème en quatre parties.

[23] Il y a là sans nul doute la réminiscence de la rêverie de Perceval dans le conte du Graal, mais avec une réorientation vers d'autres mythologies.

[24] D'où sans doute le fait qu'au bout du compte, la divergence ne soit pas plus forte pour ces poèmes que pour la prose de Macé. (voir Kraif et Roux 2022 : 516)

3.3. Une recherche rythmique discrète

Les poèmes de Macé sont écrits en vers libres regroupés en laisses – toutes terminées par des points, ce qui n'est pas toujours le cas dans les RT – qui possèdent une unité sémantique et sont reliées aux autres par des liens sémantiques : opposition entre les mirages et la mer rouge dans le premier poème, entre les soleils aztèques et « le nôtre », dans le deuxième, parallélisme des noms sur les tombes et des morts à la guerre dans le troisième, passage du présent au passé autour de la répétition du mot « monde » dans le quatrième.

Sur le plan rythmique, les vers ne sont pas isosyllabiques mais s'organisent autour de discrètes récurrences. Dans le poème 1, les vers ont 12, 13 ou 14 syllabes[25], et sont composés de 2 ensembles : 7-6, 7-7, 8-4, 6-7 // 9-6, 4-7, 9-5, 7-4. On note des parallélismes assez marqués aux vers 1-2-4 d'une part, 5 et 7 d'autre part, et la présence de nombreux modules de 7 syllabes. Certaines versions restent très proches de ce rythme (AL1, AL2, KO1, JA2), avec parfois plus de groupes pairs[26], mais d'autres (JA1, KO2), en distribuant autrement les groupes syntaxiques, allongent considérablement certains vers et en raccourcissent d'autres, ce qui bouleverse le rythme de la deuxième laisse et crée un fort hétérosyllabisme qui n'était pas présent dans la VO.

Dans le poème 2, c'est l'hétérogénéité qui prévaut dans la VO : sur les 10 vers du poème, 3 sont composés (v.3, 5 et 8, qui ont 12, 10 et 10 syllabes), les autres ayant 8 syllabes[27] sauf l'heptasyllabe final. Mais ces variations sont compensées par les nombreuses allitérations (en /t/, /k/, /p/), quelques assonances (*lieu/dieux*, *sang/serpent*) et la paronomase *ciel/soleils* (où /j/ et /l/ inversent leurs positions de part et d'autre du /ɛ/). Bien évidemment, ce travail sur les sons ne se retrouve que partiellement dans les RT, mais on observe aussi que seules 8 RT gardent la disposition en deux laisses de 5 vers, 5 ramènent la première laisse à 4 vers, et 2 font de même pour la deuxième, une RT est en prose et une compte 13 vers. Les RT suivent en cela (sauf deux) le choix des traducteurs vers les langues cibles, mais ces divergences sont intéressantes en ce qu'elles mettent en relief contrastivement le caractère concerté de la VO, et son rétrécissement final.

Le poème 3 se scande ainsi : 6 -7-7 // 7- 6+4 - 5+7 : les deux derniers vers sont plus longs mais on y retrouve les mesures de 6 et 7 syllabes. Le parallélisme strophique et le changement rythmique se retrouve dans 8 versions, mais d'autres fractionnent le dernier vers pour homogénéiser le rythme ou affaiblissent le changement par allongement des vers 1 à 4.

Le poème 4 se caractérise, contrairement aux autres, par des enjambements marqués du v.3 au v.4, du v.5 au v. 6 et du v.7 au v.8, ce qui crée une discordance forte entre syntaxe et rythme. Alors que, dans les autres poèmes, la phrase va de l'avant sans à-coup, les enjambements complétant le vers précédent sans obliger à une rétrolecture, ici le v.3 lu isolément entraine une incompréhension[28] ; quant au vers 6, les deux groupes qui le composent se relient, l'un à l'amont, l'autre à l'aval. Ces tensions ne sont pas toujours préservées dans les RT : 7 RT réharmonisent vers et syntaxe dans la deuxième laisse, et 5 réarrangent les groupes syntaxiques dans la troisième[29]. Travailler sur les RT s'avère ici précieux d'un point de vue pédagogique pour attirer l'attention des étudiant·es sur les facteurs rythmiques auxquels ils et elles sont rarement sensibles d'emblée.

---

[25] Il existe quelques flottements dus au e atone, nous optons pour amuïr l'e à la césure et pour enchainer « lesquel(les) on voit », comme le fait Macé dans sa lecture disponible sur http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/montage-sonore-mise-en-voix-dun-po%C3%A8me-de-g%C3%A9rard-mac%C3%A9-et-de-ses-traductions.

[26] On note dans GR1 l'emploi de l'alexandrin 6-6 ou 4-8 dans 6 vers sur 8, ce qui tire le poème vers un rythme plus classique.

[27] Dans le vers 1, j'apocope le e de neige.3.

[28] On le voit dans FA2.

[29] Soit elles consacrent un vers entier à l'évocation de l'odeur de la corne et repoussent la mention des chevaux battus au vers 7 soit elles rallongent le vers 5 pour centrer le 6 sur les seuls chevaux.

La confrontation RT/VO sur le plan du lexique et du rythme met bien en évidence le choix par Macé d'une poésie qui ne cherche pas le mot rare ou poétique, ni les rythmes traditionnels, fussent-ils assouplis (comme c'est le cas chez Bonnefoy par exemple), mais qui accorde une attention certaine aux équilibres et aux variations rythmiques au sein d'un seul poème. Un autre aspect du style de Macé consiste en un tissage inégal du texte, qui amène le lecteur à revoir sa posture de lecture lorsqu'il change de poème.

4. Une forte implicitation

4.1. Les références culturelles

Au fil des parties précédentes, nous avons déjà mentionné un certain nombre de ces références. Certaines sont explicites (le passage de la mer Rouge, les croyances des Aztèques) et leur traduction ne pose pas de problème. D'autres sont plus discrètes mais les RT s'en font toujours l'écho dans la mesure où elles restent proches de l'expression initiale : ainsi, l'évocation du « festin des dieux » et du « repas du serpent », qui fait sans doute référence à des récits mythologiques[30] mais peut aussi conjoindre le mythe et la réalité biologique du serpent avaleur d'oiseaux, se retrouve-t-elle dans toutes les versions. De même, le mot « barbelés » associé à la guerre dans le poème 3 fait-il penser aux camps de concentration plus qu'aux tranchées et complexifie-t-il la représentation, sans que cela soit un problème pour la traduction.

Il en va de même dans la deuxième strophe du poème 4 qui, à notre avis, superpose plusieurs évocations : « le marteau du philosophe » fait tout d'abord référence au sous-titre du *Crépuscule des idoles* de Nietzsche, « Comment philosopher avec un marteau » où il s'agit du marteau du médecin sondant les réflexes du patient, Nietzsche se proposant d'identifier les croyances saines et celles qui conduisent à l'affaiblissement moral. Mais, inséré dans la métaphore filée de la forge, ce marteau devient un marteau métallique frappant sur un « vieux monde » assimilé à une enclume ou à un objet façonné par un forgeron. On peut alors penser, dans cette évocation d'un philosophe-forgeron s'attaquant au vieux monde, à Marx voulant élaborer une philosophie qui ne se contente pas d'interpréter le monde mais cherche à le changer, ou à Gramsci, un de ses disciples, affirmant « Le *vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres ». La strophe est ainsi chargée de références culturelles* qui peuvent parfaitement échapper au lecteur sans que disparaisse pour autant l'opposition du vieux monde et du monde nouveau souhaité par le philosophe. Le mode d'évocation de ces références, qui reste très allusif et laisse au lecteur en déplier les conséquences, se retrouve dans les RT qui conservent toutes (sauf une) l'image du marteau du philosophe. Mais la relation au vieux monde n'y est pas toujours claire. Les plus explicites sont AL1 et LA2 : « Les étincelles jaillissent du marteau du philosophe / Tandis qu'il brise l'ancien monde. », « Le philosophe, comme s'il usait d'un marteau, fait jaillir / des étincelles, en détruisant les vestiges d'un autre temps. » Le choix du verbe « détruire » ou « briser » facilite l'appréhension de la portée de l'image. La plupart des RT sont plus ambigües que la VO où le verbe familier « taper sur » indiquait clairement une orientation hostile : « frapper/marteler l'ancien monde », version majoritaire, ne sous-entend pas nécessairement l'intention de le détruire. Certaines (JA2, GR1, GR2) qui décrivent le marteau en train de façonner/forger l'ancien monde sont encore plus problématiques. On voit ainsi comment un choix local, en l'occurrence celui du verbe d'action, influence parfois fortement l'interprétation finale et on mesure l'implicitation opérée par Macé.

[30] On peut notamment penser au festin des dieux dans les poèmes homériques ou au cœur des victimes offert aux dieux par les Aztèques, et, à l'inverse, au mythe de l'Oiseau-Serpent (Quetzalcoatl) qui se sacrifie pour les humains chez les Amérindiens. Dans de nombreuses civilisations, les serpents ou dragons sont les représentants, par leur lien avec la terre, de « l'indifférencié primordial » (Chevalier et Gheerbrant 1982 : 867), à la fois fécond et mystérieux.

4.2. Un énonciateur textuel discret

Ces quatre poèmes ne comportent aucune marque de première personne du singulier et s'inscrivent dans un courant de poésie non lyrique, à dominante descriptive. Résumons cela dans un tableau :

	poème 1	poème 2	poème 3	poème 4
personne	« nous » (2) « on » inclusif (3)	« le nôtre »	pas de marque	« on » exclusif
lieu	défini de notoriété puis indéfini (« un au-delà »), pas de déictiques	connu du locuteur (« les prés », « le lieu du crime »), pas de déictiques	expressions génériques (« sous la neige », « la campagne »), pas de déictiques	expression générique (« les montagnes »), pas de déictiques
temps	futur et présent omnitemporel	présent d'énonciation, imparfait	présent d'énonciation, passé composé	présent d'énonciation, imparfait
modalités	négation polémique	hypothèse (« pourrait tenir ») interrogation	insistance sur « leurs yeux », lexème affectif (« hagards »)	dialogisme interlocutif (dislocation gauche et clivée), jugement de valeur (« n'osaient pas »)

Figure 1 Marques énonciatives dans les poèmes de Gérard Macé

On constate que les marques déictiques sont rares, particulièrement dans les deux derniers poèmes. Contrairement à ce qu'on observe souvent en poésie contemporaine, aucun démonstratif n'inclut le lecteur dans l'espace du poème, et l'activité perceptive laisse très vite la place à un accès épistémique au réel[31], avec un élargissement temporel vers un présent de type sentencieux. Un énoncé tel que « Le nôtre est un soleil d'hiver/ qui éclaire le lieu du crime » peut ainsi s'entendre comme décrivant une réalité concomitante à l'énonciation ou la débordant dans un présent beaucoup plus étendu. Il en va de même dans le poème 3 et la deuxième strophe du poème 4, où, en outre, les marques de personne incluant le locuteur sont absentes. L'emploi du « nous », vite relayé par le « on », plutôt que du « je » dans les poèmes 1 et 2, puis l'absence de toute marque personnelle vont aussi dans le sens d'une généralisation. Celle-ci est renforcée par le recours à des noms qui particularisent peu les scènes décrites : « la neige », « la campagne en fleurs », « les prés », « les montagnes », « les chevaux » désignent des entités connues de tous, et saisies dans la totalité de leur extension. Sur le plan temporel, l'opposition présent/ imparfait ou passé composé ne renvoie pas à un passé spécifique de l'énonciateur, mais à un contraste maintenant/avant accessible à chacun. On note également la rareté des lexèmes affectifs ou axiologiques, « hagards » faisant exception. Même si les poèmes partent d'un constat ou d'une anticipation que l'on peut rattacher aux pensées ou aux perceptions du sujet au moment de l'énonciation, tous les choix que nous venons de décrire concourent à un effacement de l'énonciateur textuel qui donne aux propos une valeur générale, en accord avec la teneur philosophico-morale de ces textes.

[31] Dominicy (2009) distingue les accès perceptuels et les accès épistémiques au réel et montre qu'en poésie ils sont souvent brouillés.

En revanche, les marques modales témoignent d'une prise de parti certes discrète mais nette : dans le poème 1, le locuteur récuse par la négation « aucune… aucun… pas de… » la possibilité d'une avancée libératrice ; dans le poème 2, il émet une hypothèse à valeur hyperbolique puis pose une question ; dans le poème 3, le parallélisme « tant de… /autant de… » asserte fortement une équivalence, ne laissant pas de place au doute, et il en va de même dans le poème 4, où la dislocation gauche du groupe « les étincelles » et la clivée « c'est le marteau qui… » anticipent sur une question que le lecteur aurait pu poser en lisant la comparaison des montagnes avec la forge[32]. Quant au vers final, il exprime un jugement de valeur dépréciatif à l'égard des hommes. Ces marques modales construisent l'éthos d'un énonciateur textuel qui ne montre guère ses affects mais qui tient à affirmer nettement certains points de vue en anticipant sur des objections ou des questions que pourrait lui faire le lecteur, et qui, par ailleurs, est susceptible de l'interpeler.

On observe parfois dans les RT une tendance à accentuer cette subjectivité modale, résultant du travail interprétatif qui s'est efforcé de donner du sens à des marques ténues[33]. Dans le poème 1, 7 RT renforcent l'opposition « mais un au-delà » par l'ajout de « tout de même », « au contraire », « juste », « rien que » après « mais » : si « tout de même » (1) minimise l'opposition, « juste » (3) et « rien que » (2) la renforcent, en accord avec l'orientation argumentative du texte. Dans le poème 4, le dernier vers est traduit deux fois par « des œillères que les hommes n'avaient pas le courage de porter », ce qui souligne le jugement dépréciatif.

À l'inverse, le fait que, dans le poème 2, la moitié des RT ne conservent pas la nuance hypothétique contenue dans « pourrait tenir » et écrivent « peut tenir/ rentrer », « tient » ou « s'est contracté » sans que le sens en soit profondément modifié, indique que ce conditionnel a pour rôle d'atténuer la métaphore nettement hyperbolique et que sa valeur d'éventualité passe au second plan, ce dont les versions en langue cible ont pu tenir compte. Le traitement des modalités dans les RT peut ainsi éclairer en retour des valeurs latentes en VO.

Le sort réservé dans les RT aux tours idiomatiques que sont la dislocation et la clivée souligne cependant que, lorsque certains traits modaux sont portés uniquement par des structures syntaxiques, ils risquent fort de disparaitre dans le passage à une autre langue. Sans doute les traductions en langue cible ont-elles réarrangé la syntaxe et brouillé ces marques énonciatives. Peut-être ces constructions ont-elles aussi été jugées trop familières[34] pour des poèmes qui, par ailleurs, manifestaient un registre de langue plutôt soutenu. On ne trouve que trois dislocations à gauche pour « les étincelles » et trois clivées focalisant « le marteau » comme réponse à une question latente, et seul AR1 offre le cumul des constructions[35]. Le dialogisme interlocutif discret de la VO est ainsi bien souvent effacé.

En ce qui concerne les marques déictiques, la présence discrète de l'énonciateur textuel se retrouve dans les RT même si 7 d'entre elles accentuent le nombre de « nous » dans le poème 1[36]. LA1 se distingue de toutes les autres RT en remplaçant à deux reprises les assertions qui tiennent à distance la subjectivité par deux impératifs qui unissent fortement locuteur et allocutaire : « admirons les spectres », « vois ces monts »[37]. Sur le plan temporel, l'opposition passé/présent qui, dans le poème 2, permet de remonter des indices (« gouttes de sang », « plumes d'oiseau ») à la cause disparait dans près de la moitié des versions : un conditionnel (« seraient-ce ») ou un présent (à trois reprises) se substituent à l'imparfait, et dans trois cas il n'y a pas de verbes. Il y a

[32] Pour une analyse détaillée du fonctionnement dialogique de la thématisation (dont la dislocation est un des outils) et de la rhématisation (dont la clivée est un des outils), voir Bres, Nowakowska et Sarale, 61-67 ; 191-197 ; 393).

[33] La divergence des traductions dans des directions différentes tient sans doute au fait que le geste traductif radicalise certains phénomènes du texte et en occulte d'autres.

[34] Cette appréciation erronée sur ces constructions de mise en relief se retrouve dans maintes grammaires, alors que les corpus les attestent dans n'importe quel registre de langue.

[35] « Les étincelles, c'est le marteau du philosophe / Qui les fait jaillir en martelant le monde ancien. »

[36] Cela peut tenir au fait que « on » a dû être traduit autrement dans la langue cible. On note également le choix de la deuxième personne du singulier dans KO2, mais uniquement dans la première strophe.

[37] Il y a sans doute dans cette RT des réminiscences de la poésie latine où ces impératifs étaient fréquents, chez Horace par exemple. Le traducteur a créé pour sa version un nouvel intertexte, propre à la langue latine.

là peut-être un effet d'une représentation de la poésie comme négligeant la discursivité et préférant l'ellipse au raisonnement. De même, on peut observer la présence de démonstratifs invitant l'allocutaire à partager les perceptions du locuteur, alors qu'il n'y a rien de tel chez Macé[38]. Là encore, la dimension volontiers participative de la poésie a pu peser sur les RT. Mais globalement, on constate une stabilité énonciative et une forte proximité des RT et de la VO. L'éthos de l'énonciateur textuel ne semble pas fortement modifié par l'opération de traduction puis de rétrotraduction, hormis dans la deuxième strophe du dernier poème. Ceci indique peut-être que la dimension énonciative, lorsqu'elle est portée par des marques essentiellement grammaticales (personnes, modes et temps), est moins soumise à un imaginaire de la traduction que la dimension sémantique portée par le lexique et les isotopies et la dimension esthésique portée par le rythme et les parallélismes, et de ce fait moins sujette à variation. Cependant, les stéréotypes de l'écriture poétique telle qu'elle est perçue par les traducteurs substituent parfois à la relative impersonnalité de la VO et à sa discursivité une dimension plus participative et une écriture plus nominale.

Conclusion

Nous souhaitions montrer dans cette contribution comment le style d'un poème, conçu comme un positionnement au sein d'un ensemble de possibles, pouvait être mieux perçu grâce à une comparaison entre le texte original et ses rétrotraductions qui en constituent comme des variantes. La comparaison peut aussi s'effectuer entre le texte original et ses traductions dans différentes langues-cibles ou dans la même langue cible à différentes époques (Roux 2022). Pour notre part, nous confirmons que les RT nous ont mises sur la voie de traits des textes originaux que nous n'aurions pas perçus aussi vite sans cette confrontation, qu'il s'agisse d'un rapport à la poéticité qui se démarque de tout ce qui serait trop poétique tout en donnant une grande attention au rythme, du travail sur les images et les parallélismes et de son impact sur la cohésion et la cohérence textuelles, ou encore du contraste entre des poèmes apparemment simples à la lecture et une relative opacité globale, que nous avons pu identifier comme étant due à la discrétion de l'énonciateur, aux implicites culturels et à certains choix syntaxiques, trois facteurs sources d'instabilité traductionnelle. Chaque RT, du fait de la version en langue cible dont elle partait et de la sensibilité propre du traducteur, a sélectionné certains traits de la VO et en a abandonné ou en modifié d'autres, ce qui confère à leur comparaison une forte valeur heuristique. Les implications pédagogiques de ce travail nous paraissent importantes : souvent les étudiant·es se trouvent quelque peu démuni·es pour analyser l'écriture d'un texte *in abstracto* et il n'est pas toujours facile de constituer un corpus pertinent de poèmes originaux facilitant la comparaison. La confrontation avec des traductions ou, dans un dispositif expérimental tel que le nôtre, avec des rétrotraductions, leur permettrait de se rendre compte concrètement des différents niveaux sur lesquels se déploie le style.

Bibliographie :

Bres J., Nowakowska A. et Sarale J.-M., 2019, *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*, Paris, Classiques Garnier.

Chevalier J. et Gheerbrant A., 1982, *Dictionnaire des symboles*, Québec, Robert Laffont, coll. Bouquins.

Dell'Oro F., 2022, « 'Écritures d'Afrique, écritures en Afrique : Proche Afrique' de Gérard Macé, sa traduction en arabe et sa rétrotraduction en français », *Études littéraires africaines*, n° 53, pp. 45–56, https://doi.org/10.7202/1091413ar.

Dominicy M., 2009, « La théorie des actes de langage et la poésie », *L'Information grammaticale*, n° 121, pp. 40–45.

Kraif O. et Roux P., 2022, « Comparaison d'un texte original et de ses rétrotraductions : que disent les mesures textométriques ? », *Meta*, vol. 67, n°1, pp. 191-217.

Monte M., 2017, « Un texte hors normes à l'épreuve de la traduction. Le cas des *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa » en collaboration avec I. Oseki-Depré, in Gaudin-Bordes L. et Monte M. (dirs), *Normes textuelles et discursives : émergence, variations et conflits*, Besançon, PUFC, pp. 55-72.

[38] On lit par exemple dans GR2 « ce sang qui s'égoutte et ces ailes de l'oiseau – s'agit-il d'un festin des dieux ou de la nourriture du serpent ? ». Quant à la reprise « le vieux monde… un monde », elle se fait dans 4 RT avec « ce monde ».

Monte M., 2022, *La parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier.

Roux P. (éd.), 2017, *Épreuves de l'étranger* [« Proche Afrique » et 4 poèmes de G. Macé, avec leurs 16 traductions en allemand, arabe, coréen, farsi, grec ancien, italien, japonais, latin et les rétrotraductions, avec une présentation et un montage sonore de N. Thévenet], *Acta Litt&Arts*, n° 5, http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/224-l-epreuve-de-l-etranger.

Roux P., 2018, « L'analyse stylistique du corpus en français : cadres de l'étude et hypothèses », *Acta Litt&Arts*, n°5, http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/420-l-analyse-stylistique-du-corpus-en-francais-cadres-de-l-etude-et-hypotheses.

Roux P., 2022, « Éthos et style chez les traducteurs de poésie. Approche comparative sur un corpus de traductions de Heine, Leopardi et Keats », inédit de l'HDR soutenue le 16 décembre 2022 à l'Université de Toulon.

Corpus :

Macé G., 2016, *Images de la caverne*, avec des peintures originales de J.-G. Badaire, tirage limité à 30 exemplaires, Mazères, Le Temps qu'il fait.

Macé G., 2017, *Chenilles et papillons* [4 poèmes et leurs 16 traductions en allemand, arabe, coréen, farsi, grec ancien, italien, japonais, latin, avec une préface de G. Macé et une introduction de E. Nanni, F. Fonio, P. Roux], in Nanni E., Fonio F., Roux P. (éds), Droue-sur-Drouette, La Pionnière.

Macé G., 2018. « Images de la caverne », in Boulaabi R. et Coste C. (dirs), *Les Mondes de Gérard Macé*, Mazères, Le Temps qu'il fait, pp. 15-25.

Macé G., 2018. « Proche Afrique », in Boulaabi R. et Coste C. (dirs), *Les Mondes de Gérard Macé*, Mazères, Le Temps qu'il fait, pp. et 109-110.

Appendice : Poèmes de Gérard Macé

En sortant de la caverne, nous verrons les mirages
qu'on rêve depuis toujours de traverser à pied sec :
des flaques d'eau qui s'évaporent quand on avance,
des nappes de lumière dans lesquelles on voit des lacs.

Aucun prophète, aucun pharaon pour marcher devant nous.
Pas de mer rouge qui s'ouvrirait d'elle-même
comme les grandes lèvres des femmes, mais un au-delà
qui recule en même temps que l'horizon.

*

Avec la neige la nappe est mise
sur les prés. Le ciel tout entier
pourrait tenir dans une cuiller en argent,
le ciel et deux ou trois soleils
sur les quatre que comptaient les Aztèques.

Le nôtre est un soleil d'hiver
qui éclaire le lieu du crime :
la goutte de sang, les plumes d'oiseau,
était-ce le festin des dieux
ou le repas du serpent ?

*

Tant de noms sous la neige
qui attendent les beaux jours
pour briller comme de l'or.

Autant de morts à la guerre
qui ont vu dans leurs yeux, leurs yeux hagards,
la campagne en fleurs derrière les barbelés.

*

Les montagnes à contrejour ressemblent à des enclumes,
et le soleil éclaire cette forge abandonnée.

Les étincelles, c'est le marteau du philosophe
qui les fait jaillir en tapant sur le vieux monde.

Un monde où l'on ferrait les chevaux
dans l'odeur de la corne, des chevaux battus
qui regardaient droit devant eux, à cause des œillères
que n'osaient pas porter les hommes.

La textualité des actes judiciaires influence-t-elle la traduction ?

Dorina Irimia
Expert traductrice près la Cour de cassation et la cour d'appel de Lyon, IDtrad organisme de formation professionnelle

La traduction des actes judiciaires est un cas à part dans la traduction juridique qui elle-même se revendique, si ce n'est pas trop téméraire, d'une branche du droit (voir Irimia 2016). Il est vrai que la traduction des actes judiciaires est parfois étudiée de manière plus générale. Cependant, cela ne signifie pas qu'elle ne mérite pas une analyse approfondie. Au contraire, en raison de sa nature spécifique et de ses conséquences juridiques, la traduction des actes judiciaires peut être un domaine de recherche important et nécessite une attention particulière pour garantir l'exactitude et la compréhension adéquate des documents juridiques traduits.

Les actes judiciaires émanant des tribunaux sont des actes d'application du droit. En effet, tout acte juridique est en même temps un acte de langage, qui réalise l'effet qu'il poursuit par cela seul qu'il l'énonce (1). Le style dans lequel ils sont rédigés (voir Lindon 1968), influe sur la traduction, un aspect qui sera traité dans cet article. Ce mécanisme rentre dans le champ d'intérêt de la linguistique, dans la mesure où la traduction ne se fonde pas uniquement sur une stricte analyse juridique du texte à traduire, mais aussi sur une perspective linguistique (la textualité). Elle peut faire découvrir aux linguistes des aspects inconnus de l'emploi du langage judiciaire.

Le style (voir Beaumatin 2007) est un élément essentiel de la textualité d'un texte, qui lui-même peut être vu comme un assemblage, organisé et non disparate, d'unités linguistiques interdépendantes dans un enchaînement cohérent en vue de former une unité sémantique. Le style et le texte ne peuvent s'envisager séparément, car « le texte est une forme-sens et donc le style ne relève pas du seul niveau de la texture microlinguistique […]. Le style est partout dans le texte, à tous les niveaux de construction de sens » (Adam 2005).

C'est dire que les actes juridiques présentent une double textualité : tout d'abord une textualité générique (les actes juridiques, le sens ou le contenu), puis une textualité linguistique (le français, contraint dans une langue d'arrivée, le contenant ou sa stylistique). Cette dernière, qui n'est pas moins importante (Gemar 1990) pourra être observée à partir des formulations spécifiques employées par une communauté de praticiens dans le domaine judiciaire.

Dans cette perspective, j'ai constitué un corpus à partir des actes qui m'ont été envoyés par les tribunaux pour les traduire en langue roumaine, ma langue de travail. Mon objectif était de mener une étude du point de vue linguistique (rédaction) [2] qui m'a amenée aux constatations suivantes :

chaque acte judiciaire suppose un langage spécifique, selon sa finalité et la fonction remplie par son rédacteur ;

l'acte est rédigé en des termes spécifiques qui ont une signification précise ;

il n'y a pas confusion entre le style législatif et le style judiciaire, que les juges respectent scrupuleusement ;

la structure syntaxique répond à des objectifs précis : la clarté, la simplification, la concision, la solennité et la dignité judiciaire ;

la clarté, la brièveté et la concision président à la narration ;

la lecture des décisions donne une impression de platitude et de froideur. La langue des décisions de justice, particulièrement dense et austère (sobriété), ne montre pas d'élégance soutenue ;

---

[1] La langue, le discours et la culture en anglais du droit. Langues et langages. *Éditions de la Sorbonne.* Ouvrage collectif sous la direction de Rosalind Greenstein, à la suite d'un colloque organisé à Paris en 2004 dans le cadre des activités du GERAS (Groupe d'étude et de recherche en anglais de spécialité), de l'Université Victor Segalen-Bordeaux 2, avec la collaboration du CERLAC (Centre de recherche en langues de spécialité et cultures) de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

[2] Une analyse contrastive des textes de décisions judiciaires en français, allemand et polonais afin de démontrer les difficultés de traduction et les conséquences qu'elles entraînent, et de proposer une stratégie pour les surmonter est proposée par Nowak-Korc Paulina, Flöter Durr Margarete et Schnier Claudia dans l'article : *Analyse contrastive des textes de décisions judiciaires en langue française, allemande et polonaise.* In : International Journal for the Semiotics of Law. S. l. : Springer.

la concision est respectée. Les juges font l'économie de mots dans un but affirmé d'efficacité et de sécurité des actes qu'ils rédigent ;

les juges sont, *a priori*, cantonnés à un style particulier qui ne leur permet pas de s'exprimer en termes personnels. Le style est officiel, pour asseoir l'autorité de la justice. L'écrit judiciaire est extrêmement formalisé.

Ces aspects sont d'un grand intérêt pour la traduction qui doit satisfaire non seulement aux objectifs de fidélité du contenu qui lui sont assignés, mais aussi à la clarté, à la précision, à la concision, à la mise en évidence du formalisme de l'acte. Ces traits de la traduction sont d'autant plus importants que, dés lors qu'elle est versée au dossier, elle devient un acte de procédure. En raison de son appartenance à l'ordre judiciaire, elle participe à la réalisation du droit et à la sécurité des actes judiciaires. Telle doit être sa mission.

La traduction juridique, voire judiciaire, est une affaire de langage, c'est ce qu'on dit principalement quand on veut parler d'elle (Gemar 2001). Les décisions judiciaires, en particulier, sont des textes hybrides qui rassemblent à la fois les faits de l'affaire et la règle de droit applicable. L'énoncé des faits nécessite l'utilisation d'un langage commun, certes soigné et précis pour rendre compte des circonstances de l'affaire. En revanche, la règle de droit qui établit le fondement juridique de la décision exige l'emploi d'un langage à la fois législatif (issu de lois, codes, etc.) et procédural (lié au règles de procédure) (Wroblewski 1988 : 17-18)[3].

Les actes judiciaires se distinguent par leur rédaction spécifique. Quels moyens stylistiques sont utilisés pour leur rédaction ? Sont-ils susceptibles d'affecter leur traduction vers d'autres langues, dans lesquelles certaines formulations ne sont pas aisées à transposer ? Certains aspects rédactionnels peuvent poser des difficultés au traducteur. Dans cette étude, je présenterai des propositions de traduction qui illustrent comment le traducteur, selon ses objectifs ou les contraintes formelles d'une langue d'arrivée, fait face à ces difficultés et, éventuellement, comment les contourner, soit à dévier, soit à altérer cette textualité juridique française.

1. Corpus et objet de recherche

J'ai examiné un grand nombre d'actes judiciaires : en matière civile (jugements, arrêts et ordonnances du juge de mise en état, conclusions des avocats, assignations et significations) et en matière pénale (jugements ou arrêts de condamnation, ordonnances du juge d'instruction et du juge des libertés et de la détention, demandes de commission rogatoires internationales, mandements à citation, actes du parquet - mandats d'arrêt européen/extradition, actes envoyés aux autorités étrangères -, décisions du juge de l'application des peines, etc.). L'identité des affaires d'où sont extraits les textes soumis en exemple ne pourra être donnée, puisque les actes venant des tribunaux sont strictement confidentiels.

J'ai observé les moyens linguistiques spécifiques qui ont été utilisés pour leur rédaction et j'ai réfléchi à leur impact potentiel sur la traduction en général, sans faire référence à une langue précise. Comme la variété des formes grammaticales employées est vaste, je note ici celles qui me paraissent les plus usuelles et les plus éloquentes.

2. Textualité et formalisme des actes judiciraires

La textualité des actes judiciaires est empreinte de formalisme, notamment d'un point de vue syntaxique. Les éléments soulignant le caractère formel d'un acte judiciaire sont : le style officiel, impersonnel, concis et standardisé ; l'usage de tournures impersonnelles et de connecteurs logiques spécifiques. Ces formulations, qui font l'objet des développements ci-après, sont structurées selon des règles établies et sont introduites par des outils rédactionnels particuliers. Interrogeons-nous sur les difficultés linguistiques rencontrées par le traducteur pour parvenir à restituer le style de rédaction employé dans les actes français.

[3] Le langage législatif, jurisprudentiel et commun, selon la typologie établie par Wroblewski (1988-17-18).

2.1. Les tournures impersonnelles comme outils de mise à distance

Les tournures impersonnelles sont construites à l'aide de verbes qui peuvent s'accorder avec le pronom personnel neutre à la troisième personne du singulier : « il ». Ce pronom ne désigne ni un agent ni un objet, mais joue le rôle de sujet « apparent », le sujet « logique » étant parfois explicité par ce qui suit le verbe (cf. *Le Robert*). Les tournures impersonnelles conviennent parfaitement pour exprimer une action dont on ne peut pas ou on ne veut pas mentionner l'agent. En effaçant le sujet réel, elles permettent une mise à distance, puisque le rédacteur disparaît derrière son propos. À titre d'exemples, nous citerons les expressions suivantes : « il y a lieu », « il résulte », « il ressort », « il est demandé », « il est rappelé », « il a été indiqué », « il se déduit », « il appartient », « il incombe », « il importe », etc.

Donnons un aperçu plus précis de la manière dont ces formulations sont employées dans le contexte juridique par le biais de quelques exemples : « il y a lieu de statuer par jugement contradictoire », « il y a lieu par conséquent de », « il résulte des documents de la cause que », « il a été procédé à l'audition du prévenu », « il ressort des éléments du dossier et des débats que », « il y a lieu de faire application de la loi pénale », « il ne peut être prononcé qu'une seule peine ».

Dans le cadre d'une traduction, si l'emploi des tournures impersonnelles n'est pas usuel dans la langue d'arrivée, le traducteur sera contraint de reformuler la phrase, pour contourner la difficulté, en donnant un « véritable » sujet au verbe. Parfois, le sujet réel est exprimé sous forme de complément, et il suffira de donner à l'agent son rôle de sujet : par exemple, la phrase « Il a été fait application de la loi du 15 juin 2004 » sera transformée en « La loi du 15 juin 2004 a été appliquée ». Dans d'autres cas, le sujet logique n'est pas exprimé, et le traducteur devra se mettre à la recherche de l'auteur de l'action en analysant le contexte de l'acte, ce qui peut s'avérer un exercice périlleux. Dans l'exemple suivant : « Il a été procédé à l'audition du prévenu », il faudra se poser la question de savoir qui a auditionné le prévenu. Une fois que l'actant aura été déterminé, le traducteur l'introduira comme sujet : selon le contexte, ce pourra être « le tribunal », « l'instance », « la cour », « le juge », « l'officier de police judiciaire », etc.

Par ailleurs, interrogeons-nous sur l'enjeu linguistique réel des tournures impersonnelles : expliciter l'auteur de l'action ne ferait-il pas gagner en clarté et en compréhension ? Seraient envisageables des formulations comme : « le juge est amené à statuer sur », « le tribunal retient les éléments suivants ». En outre, une rédaction plus personnalisée des actes judiciaires, au lieu du langage neutre propre aux procédures françaises, faciliterait la tâche du traducteur qui serait ainsi en mesure de composer une traduction à la fois plus proche du texte d'origine et plus conforme aux habitudes des juges du système cible. Ainsi, j'ai reçu pour traduction une décision d'une cour d'appel roumaine. Le juge rédacteur utilisait, dans la partie dédiée aux arguments des parties, cette formulation : « il a été soutenu/affirmé/fait valoir ». Elle me mettait en difficulté dans la mesure où cette formulation impersonnelle ne permettait pas d'attribuer l'argument décrit au demandeur ou au défendeur, aspect qui était important pour le lecteur de la traduction. La difficulté était d'autant plus grande que les arguments avancés en première instance se mêlaient avec celles en deuxième instance. J'ai dû chercher dans le texte quelle était la logique de défense de chacun. Pour gagner en clarté dans ma traduction, j'ai attribué respectivement au demandeur et au défendeur les arguments évoqués par chacun dans le texte, sans passer par la formulation impersonnelle « il ».

Il s'en déduit qu'il revient au traducteur de faire l'interprétation globale du texte étranger pour identifier le sens envisagé par le rédacteur. Le traducteur cherche à saisir l'intention du rédacteur, ce qui ne peut être accompli qu'en lisant le texte dans son intégralité. Interpréter le texte dans son ensemble plutôt que se concentrer uniquement sur des parties isolées est également courant dans le processus de traduction, car cela peut aider à saisir le message global et l'intention de l'auteur. Le traducteur doit utiliser son jugement professionnel pour traduire le texte de manière à transmettre au mieux l'intention du rédacteur, même en présence d'incohérences apparentes. S'il subsiste des incertitudes malgré les efforts du traducteur, il peut être utile de signaler ces points d'interrogation dans la traduction finale, afin que le lecteur en soit informé. En résumé, lorsque

le rédacteur exprime des idées contradictoires ou ambiguës, le traducteur doit s'appuyer sur son expérience, son expertise linguistique et sa compréhension globale du texte pour produire une traduction fidèle à l'intention originale.

2.2. Les outils de motivation

Le juge est saisi par les parties au procès d'une ou plusieurs prétentions. Il introduit celles-ci dans sa décision par des termes précis qui sont placés en tête de phrase et qui permettent ainsi de construire l'argumentation et d'organiser les idées : « attendu que » (locution conjonctive qui ne s'emploie plus que dans le domaine juridique et dans la langue administrative - « considérant que » -), « vu que » ou « sur le premier moyen ». Le premier « attendu que » indique le moment où le juge commence à expliquer les raisons de sa décision (dans la partie « motifs » de la décision), et il est répété en principe au début de chaque paragraphe pour introduire une nouvelle étape du raisonnement. Il arrive parfois que soit utilisé un simple « que » ; bien que cela ne soit pas une règle absolue, le « que » exprime le plus souvent une conséquence de l'idée exprimée dans l'alinéa précédent. L'« attendu que » a un rôle de connecteur argumentatif ou d'organisateur textuel (Jean-Michel Adam, 1990 et 2005). Il n'appartient qu'au juge (le procureur, les avocats ne doivent pas l'employer) et est spécifique au droit français. Le traducteur est donc contraint de trouver, dans sa traduction vers une autre langue, un équivalent (par exemple, le « vu » semble plus facile à transposer). Et, lorsqu'il traduit vers le français, il est préférable qu'il s'abstienne d'utiliser l'« attendu que », puisque ce dernier n'a d'existence que pour le juge français. J'ai remarqué, en ma qualité de formatrice, la propension des traducteurs à le mettre à tout va, s'imaginant que cela donnera de la crédibilité à leurs traductions, mais c'est une erreur car, ce faisant, ils enfreignent les usages des systèmes judiciaires concernés.

Les juges de la Cour de cassation utilisent un autre outil : « alors que », qui a le même rôle d'ordonnateur. Prenons un exemple concret : « ALORS QUE seule la partie non comparante peut se prévaloir du défaut de notification d'un jugement réputé contradictoire » (n° de pourvoi : 17-17.409). Le juge administratif, utilise « considérant que ».

2.3 Les connecteurs logiques spécifiques

Les connecteurs logiques (marqueurs) jouent un rôle très important dans l'organisation du texte des décisions, car ils sont spécifiquement choisis pour exprimer : la finalité (« tendant à », « aux fins de », « à des fins de », « afin de », « à l'effet de », « à cette fin »), l'opposition (« a contrario », « alors que »), la dérogation (« sans préjudice de », « sans déroger à »), le constat (« en tout état de cause », « en l'espèce »), le contraire (« toutefois », « or », « néanmoins », « nonobstant »), la conséquence (« par conséquent », « en conséquence », « il en résulte »). Il existe d'autres outils spécifiques de rédaction comme : « sur », « sur ce », « en ce que », « en tant que », « de ce que », « dès lors que », « au motif de », « au moyen de », « avoir dit pour droit », « autant que », « sans pour autant », etc.

Étant donné la profusion de ces termes, je cite un exemple : « Mme C… et autres se pourvoient en cassation contre cet arrêt en tant qu'il rejette le surplus de leurs conclusions » (Cour de cassation). Avant de chercher l'équivalent du connecteur « en tant que », dans sa langue de travail, le traducteur cherche le sens commun en français : « Mme C… et autres se pourvoient en cassation contre cet arrêt qui a rejeté le surplus de leurs conclusions ».

Je donne l'exemple du connecteur « en ce que » utilisé systématiquement dans les décisions du juge de la chambre d'instruction (cour d'appel) et du juge des libertés et de la détention (tribunal judiciaire) pour introduire, selon le contexte, une explication ou une cause. Pour comprendre, il s'agirait de se situer dans le contexte dans lequel il a été utilisé :

- Juge de la chambre de l'instruction statuant en matière de détention provisoire : « La détention reste l'unique moyen de : - conserver les preuves ou les indices matériels nécessaires à la manifestation de la vérité, en ce que les investigations se poursuivent….».

- Juge des libertés et de la détention : « La détention provisoire de X est l'unique moyen […] de parvenir aux objectifs suivants : […] - de garantir le maintien du mis en examen à la disposition de la justice, en ce que, l'intéressé présente des garanties de représentions insuffisantes…».

On peut attribuer à ce connecteur un sens commun tel que « parce que », « du fait que », « dans la mesure où », « puisque », ou encore « vu que ». Il est utilisé pour introduire une explication concernant ce qui a été dit précédemment. On voit bien que les juges préfèrent un connecteur mieux adapté au contexte judiciaire pour s'écarter du langage commun, et ainsi renforcer le formalisme de l'acte.

Il existe d'autres formulations de « en ce que »**,** « en ce qu'il », « de ce que, « de ce qu'il », comme dans l'exemple : « Pour rejeter l'exception de nullité prise de ce que, ne parlant ni ne comprenant la langue de son client, de nationalité roumaine, l'avocat de M.I. n'a pu s'entretenir avec le prévenu à la maison d'arrêt. »

Le connecteur « tendant à » est fort intéressant. Il est fréquemment utilisé par les juges pour exprimer l'objectif ou le but d'une action, d'une mesure spécifique, ou l'effet d'une preuve comme dans l'exemple suivant : « Attendu que pour rejeter la demande de la société X... tendant à voir prononcer la nullité, en raison de son effet anticoncurrentiel, du pacte de préférence assortissant le contrat de franchise et ordonner la substitution de la société Casino dans les droits de la société Carrefour dans la cession du fonds de commerce..[..]. Cour de cassation, civile, Chambre commerciale, 4 novembre 2014, 12-25.419, Inédit, rectifié par un arrêt du 12 mai 2015»

Je cite un autre exemple : « Le tribunal constate que Maître B. s'est désisté à l'audience de l'exception de nullité tendant l'absence de demande écrite des titulaires de droit de propriété intellectuelle s'agissant de la société X ». L'usage du connecteur « tendant » (correctement « tendant à ») rend la phrase peu compréhensible. Le traducteur aurait préféré une formulation de ce genre : « Le tribunal constate que Maître B. s'est désisté à l'audience de l'exception de nullité tirée (portant sur) de l'absence de demande écrite des titulaires de droit de propriété intellectuelle concernant de la société X ». La deuxième version de la phrase est plus claire et compréhensible que la première. L'ajout de « tirée de (portant sur) » rend la phrase plus précise et fluide et facilite la compréhension de l'argument soulevé par Maître B. lors de l'audience. Je suis d'avis qu'en cas d'imprécision lexicale, il convient de s'écarter du sens littéral et chercher les intentions du rédacteur, ce qu'il aurait voulu dire, ce qui est un hors-texte. Cette méthode permet d'appréhender le message de manière plus précise et évite de tirer des conclusions erronées basées uniquement sur une interprétation littérale des mots.

Je cite également le connecteur « sur ce » comme locution adverbiale utilisée par le juge français de la cour d'appel pour marquer la transition, après un exposé des faits et des arguments des parties, vers la partie dite « motifs », obligatoire dans toute décision de justice. Remarquons l'usage d'une formulation très courte (le juge fait l'économie des mots). Cette locution se retrouve dans les jugements rendus par le juge roumain, mais sous une forme plus explicite : « Văzând elementele de fapt și de drept expuse mai sus » - « Vu les éléments de fait et de droit exposés ci-dessus » [notre traduction] qui introduit la partie « motifs », et ce, dans le but affirmé de rendre le jugement accessible aux parties en cause. En traduction vers le roumain, je transforme « Sur ce » en « Vu les éléments de fait et de droit exposés ci-dessus ».

Beaucoup de ces connecteurs ne sont pas usuels dans le langage courant, ce qui renforce le formalisme de l'acte. Pour les traducteurs, il s'agit de trouver les équivalents de ces termes dans leurs langues cibles. L'introduction de ces connecteurs apportera, certes, une valeur supplémentaire à la traduction vers le français, et plus elle s'approche de la culture du juge, meilleure sera sa qualité. Cependant, leur choix doit être fait en fonction du contexte et de l'objectif recherché par le rédacteur de l'acte.

2.4. Les temps verbaux

En français, des faits passés peuvent être signifiés par des temps à valeur inhabituelle :

2.4.1. Le futur de narration

Le futur simple marque, le plus souvent, un fait à venir par rapport au moment où l'on parle. Mais il peut aussi avoir une valeur de narration historique : le narrateur évoque alors des faits qui se sont déroulés antérieurement. L'emploi du futur de narration est fréquent en français, non seulement chez les historiens, mais également dans la presse, notamment sportive, pour narrer les événements passés. En matière juridique, le futur de narration est utilisé par la doctrine (par exemple : « Le tribunal dira qu'il résulte qu'aucune faute de nature délictuelle ou contractuelle de la Fnac n'est établie à l'égard de OQ Loisirs »). Il est également employé par les juges lors des audiences pénales pour relater les faits de l'enquête et par les avocats dans leurs conclusions écrites. J'ai constaté à plusieurs reprises l'utilisation de ce temps lors de nos missions d'interprétariat dans des audiences correctionnelles, pour décrire les faits retenus par le procureur. Cet usage ne tient qu'à la personnalité du juge d'audience car, il ne s'agit pas des faits futurs, mais des faits déjà accomplis pris en considération par le procureur et qui ont fondé sa décision de poursuivre une personne. Je les ai transformés en passé composé afin de garantir une bonne compréhension, puisque c'est un temps que la personne d'origine roumaine que j'ai assistée perçoit et assimile facilement.

2.4.2. L'imparfait de narration

L'imparfait est généralement utilisé pour exprimer une action qui a duré, ou qui s'est répétée dans le passé. Mais, dans son emploi dit « narratif », il peut aussi décrire un événement ponctuel. L'imparfait de narration est utilisé systématiquement par les juges d'instruction dans les ordonnances de renvoi devant le tribunal correctionnel, pour rapporter les faits dans leur chronologie ; par les juges en civil ou en pénal, pour évoquer les faits litigieux (dans la partie « motifs », ou « discussions », ou encore « débats ») ; par les avocats, pour relater dans leurs assignations et conclusions les faits faisant l'objet des débats.

Prenons l'exemple suivant : « Une information était ouverte contre X et tous autres du chef de vol par effraction et en réunion. » En français courant, on dirait plus volontiers « a été ouverte ».

Ces valeurs atypiques des temps verbaux peuvent déstabiliser les traducteurs non avertis : s'ils transcrivent littéralement ces verbes, ils se rendront vite compte que cela crée un effet discordant dans leurs traductions. Pour éviter toute ambiguïté, il est nécessaire de transformer ces temps particuliers en passé composé, ou équivalent, conformément aux habitudes de rédaction de la langue cible.

Il est à noter qu'il existe aussi des temps atypiques dans les langues étrangères, auxquels le traducteur peut se heurter dans les actes à traduire en français :

2.4.3. Le conditionnel de politesse ou le futur de courtoisie

Dans certaines langues, ces temps peuvent être utilisés différemment qu'en français. Par exemple, en arabe, ils expriment des actes accomplis, et non des actes qui seront accomplis sous une condition ou dans le futur. On les rencontre notamment dans les actes d'enquête du parquet, notifiés par une juridiction étrangère. Si le traducteur transpose le verbe tel quel, on se retrouvera avec une phrase du type : « Que X aurait, à la date du 14 septembre 2021, été détenu en France au titre du mandat d'arrêt européen. » On doit comprendre que « X a été détenu ». L'usage du conditionnel ou du futur ne faisant sens ni dans les actes judiciaires d'enquête, ni dans les jugements de condamnation qui constatent des faits établis, il faut les remplacer par un temps de l'indicatif, par exemple le passé composé.

Un autre exemple peut illustrer cet enseignement : « Le chauffeur routier, X, aurait présenté quatre CMR avec comme transporteur la société AA pour des transports de légumes et herbes aromatiques entre l'Espagne et la Suède. Le passage du véhicule au scanner aurait permis de détecter la présence d'anomalies au niveau de la remorque. Les 26 palettes auraient été déchargées sur une plateforme logistique à dans le département 69, où le chien douanier aurait effectué des marquages. »

Imaginons que cet exemple soit un texte étranger et que le conditionnel soit choisi pour exprimer l'action. Que faire ? Le traducteur qui restitue le texte vers le français le remplacera, selon les usages de rédaction en français, par l'imparfait de narration, tandis que le traducteur vers le roumain le remplacera, selon les usages de rédaction en roumain, par le passé composé. Il en découle que la manière dont un verbe conjugué au conditionnel est traduit dépend du contexte et du sens que l'auteur souhaite exprimer, ainsi que des spécificités de chaque langue. Les exigences rédactionnelles d'une langue jouent en effet un rôle essentiel pour assurer une bonne compréhension par le récepteur, qui est habitué à sa langue.

2.5. Simplifier la phrase à l'aide du verbe

Les juges ont pour consigne de rédaction de simplifier la phrase et d'apporter au texte un maximum de concision. Pour ce faire, ils utilisent les techniques syntaxiques décrites ci-après.

2.5.1. L'enchaînement de plusieurs verbes

L'usage de plusieurs verbes qui se suivent au sein d'une même phrase, sans reprendre le substantif associé à chacun d'eux, est courant dans le langage judiciaire. On évite ainsi une nominalisation excessive, notamment l'utilisation répétitive des noms finissant en « -tion » (« comparution », « citation », etc.), qui alourdit la phrase. Cette technique de simplification de la phrase est destinée à donner une certaine dynamique aux énoncés et à souligner la progression des démarches engagées. Elle peut être utile au traducteur, car elle lui permettra d'éviter des erreurs dans le choix des prépositions associés aux verbes, s'il souhaite reformuler la phrase autrement.

> Exemple 1 : « Attendu que le bailleur fait grief à l'arrêt d'avoir dit qu'il était irrecevable à poursuivre son action tendant à voir constater l'acquisition de la clause résolutoire et prononcer la résolution du bail » (extrait d'un arrêt de la Cour de cassation).

Dans cet exemple, on compte plusieurs verbes, ce qui peut décontenancer le traducteur et le linguiste.

> Exemple 2 : « Le moyen critique l'arrêt attaqué en ce qu'il a dit n'y avoir lieu à annuler le procès-verbal d'exploitation du téléphone de Mme X et de retranscription des résultats de cette exploitation » (extrait d'un arrêt de la Cour de cassation).

Certains traducteurs pourraient être tentés de croire qu'il y a là un écart aux règles de syntaxe, mais cette formulation, bien qu'étonnante et sans doute peu recommandée dans une œuvre littéraire, est admise dans le contexte spécifique du droit. Les normes syntaxiques dépendent du type de textes (le genre auquel ils appartiennent et le discours employé). Les juges s'autorisent ces particularités syntaxiques dans un souci d'économie du langage et dans un but affirmé d'efficacité (le verbe et son action sont mis en exergue) et de sécurité (l'acte est mieux compris par le justiciable).

Le traducteur doit-il adopter cette formulation dans ses traductions ? À mon avis, il est judicieux de l'employer dans la traduction d'une autre langue vers le français, puisqu'elle est connue et utilisée par le système judiciaire français, et que son usage sera apprécié. Quant à la traduction du français vers une autre langue, il paraît préférable de se conformer aux usages de rédaction du système d'arrivée, car cette technique linguistique risquerait d'altérer la compréhension de l'acte.

2.5.2. Les formes nominales du verbe

Il s'agit de l'emploi des participes présents ou passés et des infinitifs des verbes comme substantifs, en leur adjoignant un article (cf. Gérard Cornu 2005) : par exemple, on emploiera « le déclarant », « le concluant », pour éviter les périphrases « celui qui déclare », « celui qui conclut ». Le traducteur devra connaître ces termes substantivés que l'on retrouve dans diverses procédures civiles ou pénales. Notons qu'il lui faudra également maîtriser les substantifs, plus courants, formés eux aussi à partir du participe présent d'un verbe, dont on remplace la terminaison « -ant » par le suffixe nominal « -eur » : nous pouvons citer « le demandeur » (celui qui introduit une demande en justice), « le défendeur » (celui qui se défend en justice), mais aussi « demandeur-défendeur » et « défendeur-

demandeur » lorsqu'une demande reconventionnelle a été introduite par le défendeur contre son demandeur.

2.5.3. Le verbe comme outil structurel

Dans les actes judiciaires, le verbe sert à construire l'argumentation. C'est notamment le cas dans les conclusions des avocats et dans la partie finale (le dispositif) des décisions des juges.

Exemple 1 – Conclusions d'avocat (extrait) :
Dire et juger irrecevable et en tout cas mal fondée toute demande visant à arrêter l'exécution provisoire d'une décision définitive.
Rejeter en conséquence l'ensemble des demandes présentées.

Remarquons ici l'emploi de l'infinitif des verbes pour exposer les prétentions des parties.

Exemple 2 – Dispositif d'un jugement de condamnation civile :
CONDAMNE X à payer à la société civile CONS RT la somme de 8 640,89 euros au titre de l'arriéré de charges de 1997 à 2001 inclus ;
DIT que X ne pourra prétendre entrer en jouissance de la fraction de l'immeuble à laquelle il a vocation jusqu'à complet paiement de l'arriéré de charges ;
CONDAMNE X à payer à la société civile CONS RT la somme de 400 euros à titre de dommages et intérêts pour résistance abusive ;
REJETTE le surplus des prétentions en paiement de la requérante ;
DIT n'y avoir lieu à exécution provisoire.

Le verbe a un poids de taille par la valeur qu'il représente (l'action), mais aussi par la place qui lui est attribuée dans la proposition. Observons, dans cet exemple comme dans le précédent, que les verbes sont placés en début de paragraphe. Cette mise en exergue permet de structurer et de hiérarchiser les prétentions des parties ou les décisions du jugement, dans une volonté de délivrer au destinataire de l'acte un message précis et clair. C'est d'autant plus vrai dans le dispositif d'un jugement qui se doit d'être explicite et concis, car c'est cette partie qui sera exécutée. Généralement, le dispositif regroupe une pluralité de propositions, toutes introduites par un verbe au présent de l'indicatif : « constate », « prononce », « ordonne », « réserve », « condamne », « dit », etc. Tout dépend de ce sur quoi il a été demandé au juge de statuer.

Remarquons aussi, dans ce second exemple, que les verbes situés en début de paragraphe sont en lettres capitales, dans le but d'attirer l'attention des récepteurs de la décision sur la portée du jugement rendu. On peut voir là une liberté prise avec les règles d'emploi des majuscules qui sont très strictes en français.

Arrêtons-nous sur l'utilisation du verbe « dire », courante dans les dispositifs de jugement, et qui peut surprendre le traducteur, et parfois même le juriste, tant ce verbe paraît quelconque. Mais c'est justement sa neutralité qui fait qu'il occupe une place importante parmi les verbes d'obligation, car sa signification est bien équivalente à celle de « décider » ou d'« ordonner », au sens performatif du terme. Il permet au juge de souligner son impartialité et d'éviter la brutalité d'un « ordonne », comme dans cet exemple : « Dit que le présent arrêt sera mis en exécution par les diligences du monsieur le procureur général ». En pénal, on le retrouve notamment lorsque le juge d'instruction prononce un non-lieu (un non-lieu est un substantif construit à partir de la tournure impersonnelle « il n'y a pas lieu ») : « Disons n'y avoir lieu à suivre en l'état contre quiconque de ces chefs ». Cela signifie, en français courant : « Décidons de ne pas renvoyer X devant le tribunal pour y être jugé des infractions retenues. » En civil, il introduit l'énoncé d'une condamnation, comme dans « dit que X est tenu », ou « dit que X devra payer ». Illustrons notre propos par ce nouvel exemple :

DÉCLARE recevable l'intervention volontaire du FGAO [Fonds de garantie des assurances obligatoires de dommages] ;
DIT que Y est intégralement responsable des préjudices résultant pour X de l'accident survenu le 20 mars 2017 ;
CONDAMNE in solidum Y et la compagnie A à indemniser X des préjudices résultant pour lui de l'accident survenu le 20 mars 2017 ;
DIT que le FGAO est hors de cause.

Dans cette dernière phrase, « dit » a le sens de « décide ». Il faut comprendre : « Il est décidé que le FGAO est mis hors de cause » (ou « n'est pas tenu responsable »).

Ces exemplifications rendent compte des pratiques spécifiques du langage judicaire, qui peuvent apparaître comme déviantes du « bon usage » de la langue française.

3. Les enjeux du langage judiciaire

3.1. La légitimité d'un style spécifique

À la manière de P. Mimin (1978) et de François-Michel Schroeder (1978 : 129 - la propriété des mots-), il serait possible d'étudier le vocabulaire, la construction, la dialectique ou encore les formes (l'examen de style) des décisions de justice et de rendre compte de l'importance du langage judiciaire pour les praticiens de droit. Le milieu judiciaire n'est pas le seul à adopter un langage particulier ; c'est le cas de toutes les disciplines de spécialité. Chaque communauté de professionnels s'exprime ou rédige dans un langage qui lui est propre et qui répond à un enjeu de clarté et de précision (afin de créer un consensus lexical et de s'assurer d'une bonne compréhension générale). Ces particularités linguistiques s'établissent au fil du temps, selon l'évolution des besoins, et sont préférables à des emprunts approximatifs au langage courant. En outre, c'est une preuve de dynamisme qu'une langue puisse s'adapter à des exigences spécifiques.

En ce qui concerne le domaine juridique (sur le style législatif, voir Gemar, 1981 : 348 et 1994), ces spécificités rédactionnelles participent aussi à la sécurité et à l'efficacité recherchées dans tout acte judiciaire, et notamment dans les décisions de justice. La formulation de ces dernières ne doit pas laisser de place au doute quant à leur signification, et leur formalisme (comme stratégie discursive) rappelle que le pouvoir de rendre la justice est conféré par l'État. C'est pour cela que les juges, qui prononcent ces décisions, sont tenus de respecter ce langage très formalisé[4] et qu'ils ont moins de liberté rédactionnelle que les avocats. De manière générale, ces spécificités langagières marquent l'appartenance des rédacteurs des actes au monde de la justice, comme un signe de reconnaissance.

3.2. Quels enseignements peuvent tirer les traducteurs non-juristes de notre analyse ?

Les mots techniques, propres au langage judiciaire, auxquels ont recours les rédacteurs français d'actes judiciaires, ne sont pas forcément à la portée d'un traducteur non-juriste ou débutant. Il devra les apprendre par un processus individuel (voir Irimia 2020), ou par un cursus universitaire. S'ajoutent à la complexité du vocabulaire les particularités syntaxiques, avec lesquelles le traducteur devra se familiariser, car les professionnels du droit y sont très attachés et les appliquent scrupuleusement afin de répondre à des objectifs précis : la clarté, la simplification, la concision, la solennité judiciaire. Il me paraît primordial que le traducteur parvienne à retranscrire toutes les composantes rédactionnelles d'un acte ; à défaut, la fidélité au texte d'origine peut être remise en cause.

Lors de son activité, le traducteur sera confronté à de nombreuses formulations qui s'écartent du français courant. Il devra se demander s'il doit ou non les transposer dans sa traduction. Il peut arriver que ces « déviances » linguistiques, une fois traduites, soient admises et usuelles dans la langue d'arrivée, et il pourra donc les conserver. Mais, si la traduction de ces tournures atypiques ne produit pas une composition compréhensible dans la langue cible, il faudra alors qu'il s'emploie à les clarifier, car son objectif reste de fournir un texte lisible et clair. De plus, il devra prendre en considération les exigences rédactionnelles du système d'arrivée, puisque les institutions judiciaires étrangères ont leurs propres règles de formalisme (dans la plupart des pays, la justice est rendue au nom de l'État), parfois moins nombreuses et contraignantes, parfois simplement différentes de celles qui ont cours en France. Il sera donc tenu de restituer les procédés employés dans les

[4] Pour une analyse du style des jugements anglais contraire au formalisme français, voir l'étude contrastive, Galonnier Bernard. 1997, *Le discours juridique en France et en Angleterre. Convergences et spécificités*, ASp 15/18, pp. 427-438. Voir sur l'aspect de la métaphore, indissociablement liée au raisonnement juridique anglais, Galonnier Bernard. 2000. *La métaphore dans les jugements anglais : nature et fonction*. ASp 27-30, pp. 325-335.

actes français par le biais d'outils propres au système d'arrivée. Pour ce faire, il pourra consulter, par exemple, les décisions de justice publiées sur les plates-formes des Cours de cassation des pays destinataires, afin de repérer les formulations équivalentes usitées dans le système judiciaire concerné. Ceci dans l'objectif de pouvoir transmettre le message en empruntant la plume du juge de cassation dans cette langue : son style, son langage, le temps et l'aspect des verbes qu'il emploie, les connecteurs logiques dont il fait usage... Car, comme le précise Medhat-Lecocq (2021 : 49), « pour faire usage de celui-ci [le terme], il ne suffit pas seulement de suivre les règles morphosyntaxiques de la langue qui l'abrite, mais aussi celles dictées par les professionnels du domaine. »

L'acte traduit est censé produire des effets juridiques tels que la création ou la reconnaissance des droits ou servir à la prise des décisions importantes. De ce fait, la priorité doit être accordée à la clarté et à la précision, même au sacrifice de la langue, en cas de difficulté, pour garantir une traduction précise et fidèle du contenu juridique. Le traducteur n'est pas libre dans le choix des formes d'expression, puisque sa composition devra être à l'image du texte et, pour y parvenir, il conviendra de se tenir au texte sans rajouter, embellir sous couvert de bonne littérature. Au contraire il convient d'alléger, écourter, simplifier la phrase, la rendre dense.

Quelques propositions de traduction :

Tout terme juridique est porteur d'une signification exacte communément partagée par les praticiens de droit. Chacun doit être placé dans son contexte, dont il ne faut pas le sortir et l'utiliser ailleurs, car non seulement la texture et la structure, mais aussi le contexte, conditionnent le style employé. Comme je l'ai déjà dit, « un mot ne signifie rien tout seul, il n'a de signification que dans un contexte. Un mot amène à un concept, un concept amène à un autre concept, le droit est tout autour » (Irimia 2016).

Un terme peut exprimer un concept, ce concept est derrière lui, il faudra l'identifier. Par exemple, lorsqu'un juge de la cour d'appel écrit « nous avons jugé seuls et ensemble » il veut dire que « seuls », les juges ont pris la décision sans la présence de l'avocat général et que « ensemble », les juges ont jugé en formation collégiale. Le traducteur doit se charger de cette problématique (ce qu'un terme peut signifier), qui est un élément crucial, tout au long de son travail, et en extraire la signification des termes dans le contexte donné.

Les difficultés terminologiques ayant un effet domino, elles devront être réglées une à une. Par exemple, la notion de « jugement contradictoire à signifier », doit être analysée comme suit : le terme « jugement », s'oppose à la « décision », cette dernière englobe : les jugements (tribunaux de première instance), les arrêts (de la cour d'appel), les ordonnances (du juge d'instruction, du juge de libertés et de la détention, en pénal et du juge de mise en état, en civil). Le jugement est rendu par un tribunal de première instance ; il indique, à lui seul, que l'appel est ouvert. Il s'oppose à « l'arrêt » d'une cour d'appel et à « l'ordonnance » cette dernière étant une décision provisoire au cours d'une procédure. Ensuite, le terme « contradictoire », ne signifie pas que les parties au procès ont pu avoir la parole, mais indique que le prévenu (en pénal) ou le défendeur (en civil) ont été cités pour l'audience. La présence du terme « à signifier » indique que celui-ci ne s'est pas présenté, bien qu'il ait été cité et que donc, le jugement doit leur être « signifié ». Pour poursuivre l'analyse, le terme « signifier » s'oppose au mot « notifier », car on dit : « signifier » par acte d'huissier de justice et « notifier » par le greffe du juge qui l'a rendu. Il en découle ainsi que, pour être plus précis, il faut distinguer entre le général et le particulier, règle que tout traducteur doit observer.

Les termes juridiques sont polysémiques. Leur emploi dépend de la procédure dans laquelle ils sont employés. Par exemple, on écrit en civil « mise en demeure », « sommation », « sommation interpellative », mais en fiscal, « commandement de payer ». Convenons ainsi que le traducteur doit se situer dans la procédure.

La ressemblance phonétique d'un mot dans les deux langues est trompeuse, car il peut avoir des significations différentes. Pour illustrer cela, prenons la notion de « procedure simplificată » [notre traduction : « procédure simplifiée »] connue dans le droit roumain qui ressemble à la «

procédure de reconnaissance préalable de culpabilité (CRPC) » française. Mais dans le système français, la notion de « procédure simplifiée » renvoie à une toute autre procédure, distincte de la CRPC, dite ordonnance pénale. Il en découle que le traducteur doit chercher à comprendre les objectifs et le mode de déroulement de chaque procédure et les actes qui sont émis, et faire attention au piège de la ressemblance, qui est facile.

Lorsqu'il rencontre lourdeur, maladresse et verbiage (cf. Gemar 2005) qui nuisent à la compréhension d'un texte, il règle les difficultés sans avoir à les expliquer dans une note en bas de page, ce qui peut agacer le lecteur.

Conclusion

Les actes judiciaires sont des textes particuliers, à la fois dans leur structure et dans leur rédaction. Comme nous avons pu le voir à travers les exemples donnés dans cet article, le langage judiciaire comporte de nombreuses particularités rédactionnelles, qui peuvent surprendre et même paraître déviantes pour les non-juristes. L'usage de ces outils spécifiques est souvent expliqué par la nature même des actes judiciaires : ils sont porteurs de conséquences juridiques et ne peuvent donc se permettre d'être approximatifs. C'est ce qui justifie le formalisme des actes judiciaires, que sont tenus d'observer les rédacteurs comme les traducteurs, ces derniers devant se substituer aux premiers. On peut en déduire que la textualité des actes judiciaires oriente toujours la traduction, qui doit retranscrire le style de rédaction et se conformer aux règles de structure et de texture propres au contexte juridique.

Bibliographie :

Adam J. -M., 2005, « Stylistique ou analyse textuelle ? L'exemple du fragment 128 des *Caractères* de La Bruyère », in Gouvard J.-M. (dir.), *De la langue au style*, Lyon, PU, pp. 127-144.

Adam J.-M., 1990, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, Mardaga.

Adam J.-M., 2005, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Malakoff, Armand Colin.

Beaumatin É., 2007, « Style et traduction : l'oubli contre la perte », *Pratiques*, n°135-136, pp. 35-46.

Cornu G., 2005, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien - Domat droit privé.

Galonnier B., 1997, « Le discours juridique en France et en Angleterre. Convergences et spécificités », *Asp*, n° 15-18, pp. 427-438.

Galonnier B., 2000, « La métaphore dans les jugements anglais : nature et fonction », *Asp*, n°27-30, pp. 325-335.

Gemar J.-C., 1981, « Réflexions sur le langage du droit : problèmes de langue et de style », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 26, n°4, pp. 338-349.

Gemar J.-C., 1990, « Les fondements du langage du droit comme langue de spécialité. Du sens et de la forme du texte juridique », *Revue générale de droit*, vol. 21, n°4, pp. 717-738.

Gemar J.-C., 1994, « Le discours du législateur et le langage du droit : rédaction, style et texte juridiques », *Revue générale de droit*, n° 25, pp. 327-345.

Gemar J.-C., 2001, *Langage du droit et traduction enjeux, difficultés et nuances de la traduction juridique*, Perpignan, PU de Perpignan.

Gemar J.-C., 2005, « De la traduction juridique à la jurilinguistique. Fonctions proactives du traductologue », *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 50, n°4.

Irimia D., 2016, « Pour une nouvelle branche de droit ? La traduction juridique, du droit au langage », *Études de linguistique appliquée* (*ELA*), n° 183, pp. 329-341.

Irimia D., 2020, *Du langage judiciaire à la traduction. Manuel d'initiation en droit et en traduction des actes judiciaires*, Paris, Sydney Laurent.

Kalinowski G. et Landowski E., 1988, « Annexe : Complément au dossier » , *Le discours juridique : langage, signification et valeurs, Droit et société*, n°8, pp. 85-90.

Landowsi É., 1988, « Sémiotique du droit : interdisciplinarité et pertinence », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 21, n° 2, pp. 125-134.

Lindon R., 1968, « Le style et Éloquence judiciaire », R*evue internationale de droit comparé*, vol. 21, n° 3, pp. 665-666.

Medhat-Lecocq H., 2021, *Terminologie comparée et traduction : approche interdisciplinaire*, Paris, Éditions des archives contemporaines.

Mimin P., 1978, *Le style des jugements*, Paris, Librairies techniques, 4ème édition.

Nowac-Korc P., Flöter-Durr M. et Schnier C., 2022, « Analyse contrastive des textes de décisions judiciaires en langue française, allemande et polonaise », *International Journal for the Semiotics of Law*, n°36.

Schroeder F.-M., 1978, *Le nouveau style judiciaire*, Paris, Dalloz.

Wroblewski J., 1988, « Les langages juridiques : une typologie », *Droit et société*, n° 8, pp. 13-27.

Traduction poétique : métatextualité ou palimpseste ?

Stéphanie Engola
Université de Yaoundé I

Les théoriciens poststructuralistes, tels que Gérard Génette, Julia Kristeva et Roland Barthes, ont exploré la notion de dialogisme textuel. Barthes (1997), plus particulièrement, pense qu'un texte est un espace multidimensionnel caractérisé par une coprésence d'écritures défiant toute tentative d'identification de la paternité du texte. Dans une perspective de dialogisme textuel intralingual, l'hypertextualité apparait comme une relation plus ou moins symbiotique entre un texte A (hypertexte) et un texte B (hypotexte) par voie de transformation, modification, réduction ou amplification. Il s'agit d'une écriture par effacement qui postule la trace d'un texte ayant précédé le nouveau texte : un palimpseste. Quand il s'agit de traduction poétique, la réécriture par effacement n'engage plus seulement la forme du texte ou son genre. Elle porte également sur « l'union inséparable du sens et de la sonorité » (Ricoeur 2004 : 12). Bonnefoy (1990), par exemple, estime qu'on ne peut pas traduire la poésie. Ellrodt (2006) se veut moins pessimiste. Pour lui (2006 : 3), « faire revivre dans la langue d'accueil l'expérience vécue par le créateur du poème exige que l'on recrée ses modes de pensée, d'imagination et d'expression ». Il ne s'agit donc plus uniquement d'une intervention linguistique, mais aussi d'un engagement esthétique idiosyncrasique. La coprésence du poète et du traducteur dans le texte cible soulève ainsi un questionnement : si par essence le texte source est un hypertexte, le texte traduit est-il l'hypertexte d'un hypotexte ou le fruit d'une métatextualité inspirée par le génie critique du traducteur-poète ? Autrement dit, la traduction est souvent définie comme un acte de restitution de la pensée d'un auteur, mais jusqu'où cette pensée demeure-t-elle sienne ? Cette recherche s'appuie sur neuf poèmes du recueil de poème de Wole Soyinka et sa traduction par Étienne Galle pour mettre en exergue les indicateurs de la métatextualité. Il s'agit des poèmes répartis dans *Fleurs pour mon pays, Enterré vivant, Retour, Sortilèges animistes, Ogun Abibiman (L'acier usurpe les forêts ; le silence détrône le dialogue, Chaka, Sigidi !* et *Ujama.*

1. Le concept de palimpseste en traduction

Le traitement conceptuel que nous faisons du palimpseste s'adosse sur la pensée de Genette (1997). C'est un cas d'hypertextualité qui se caractérise par la coprésence d'hypotextes dans le texte. L'auteur, étant d'abord un lecteur, construit ses idées et féconde son génie littéraire sur la base de textes préexistants. Il s'agit d'une forme d'écriture par effacement qui consiste en la construction plurielle d'un texte et dont la nouveauté réside dans son positionnement postérieur par rapport aux textes qui l'ont précédé et inspiré. Pour Genette (1997 : 5),

> Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne le cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues.

Genette insiste sur la transformation et l'imitation comme des processus qui rendent possible l'existence d'un hypertexte. C'est pourquoi il classe la traduction comme un cas d'hypertextualité. Dans son acception générale, le processus traductif implique la production d'un texte sur la base d'un autre texte grâce à des stratégies d'amputation, d'amplification ou de réduction. C'est un processus de transformation textuelle qui exclut tout changement sémantique et pragmatique. Cependant, le texte est également une structure dynamique que Kristeva (1996) approche comme un système de signes non-linguistiques et non littéraires. Ce dialogisme textuel confine la transcendance textuelle aux éléments de transtextualité détaillés par Genette. Meschonnic (1990 : 1) va plus loin lorsqu'il parle du hors-texte qui configure les idées du traducteur sur sa poétique et qui influence le texte à traduire : *tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire.* Les idées du traducteur qui se veut, dans un premier temps, lecteur, ne se confinent pas

à la transtextualité. Elles proviennent également de la longévité dans l'espace littéraire et la proximité de ce dernier avec la critique textuelle faite par d'autres critiques du texte ou de l'auteur à traduire. À cet effet, Kharmandar (2018 : 8) affirme que *the working of a translator, as a social agent, may lead to new readings while creating innovative horizons of understanding.* La lecture du texte à traduire par le traducteur est donc un processus de décryptage au cours duquel les outils convoqués donnent une direction précise aux composantes thématiques et esthétiques. Il est difficile d'écarter l'aide d'informations parallèles puisées dans la culture générale du traducteur. Ses connaissances ont un apport dans la forme finale du texte cible.

Si la linguistique examine la question du palimpseste sous l'angle du dialogisme textuel, Drössiger (2018 : 281) rappelle que la traduction se réapproprie différemment ce concept en mettant en exergue le fait qu'il s'agit d'une forme de

> transdoing, which might be performed as a change from an instance that might be named A into an instance that could be named B, and because of the fact that the result of a translation depends on the needs, wishes or other expectations of a certain audience, translation can be described as a simultaneously conducted taking over of linguistic, textual semiotic, medial, cultural, and social content.

Autrement dit, le jeu traductif est particulièrement marqué par la perspectivation. C'est un mouvement métonymique qui anticipe sur les attentes d'une audience et qui déterminent la forme du texte cible. La perspectivation est donc une attitude subjective, personnelle qui tient de la conception du lecteur, fût-il traducteur ou simple récepteur d'un texte. Les traces de cette subjectivité puisent dans le subconscient culturel de ce dernier. Le substrat culturel dont il s'agit ne se limite pas aux contenus anthropologiques ou sociologiques qui concourent à forger la vision du monde de l'individu. Il se rapporte également à la culture littéraire, c'est-à-dire à la transformation que subissent les schèmes de pensée du fait de son contact avec d'autres auteurs. Fontanier (1887 : 75) voit ainsi ce processus dans l'énallage, tandis que Genette pense à l'imitation de la langue et du style. La traduction poétique intègre la sensibilité du poète. De ce fait, elle implique nécessairement la subjectivité du traducteur qui doit imiter le niveau de subjectivité d'un poème. Il se déroule alors des transpositions psychologiques pouvant conduire le traducteur à la transvaluation, c'est-à-dire la révaluation ou la dévaluation du texte d'arrivée. La révaluation consiste en l'utilisation de la transformation pragmatique ou psychologique pour valoriser le personnage dans le système de valeurs de l'hypertexte par rapport à celui de l'hypotexte. Ces précisions conceptuelles nous amènent à revisiter les hypotextes dans la poésie de Soyinka.

2. Éléments d'hypotextualité dans *Dark Cycles*

Si Soyinka est un auteur dont les thématiques relèvent de la postcolonie de par l'obscurantisme et l'amertume propres au lendemain des indépendances, son style scriptural survit au temps. Entre une hétéroglossie témoignant de la subversion discursive du poète, et l'intermédiation qui montre le caractère éclectique de sa perception de l'humanité, la poésie de Soyinka est un bassin d'hypotextes. On note une forte prégnance d'éléments cosmogoniques yorouba et grec. Le poète navigue entre des figures divines, des héros et des rappels mythologiques pour consolider le parallélisme entre deux civilisations.

Dans *Live Burial* (*Enterré vivant*), le poète évoque le personnage éponyme d'Antigone dont il associe la tragédie au caractère consumant de la prisonnière. Ce jeu sur la mythologie grecque met en exergue l'usure temporelle de l'esprit causé par l'exiguïté de la prison. Il considère cette dernière comme l'*Amant d'Antigone*, fille d'Œdipe dont la détermination à donner un sens à l'existence cadre de manière héroïque avec sa disposition à mourir pour la cause. Le schisme auquel Soyinka fait référence est celui d'une séparation actée et consciente et dont il sait les effets dominos. La mise en parallèle de la prison avec la tragédie grecque met en garde contre le caractère insidieux de la privation de la liberté. Cette absence annihile l'existence. Le prisonnier est en vie, mais son esprit est mort comme la douleur d'Antigone lui avait commandé de s'ôter la vie physique parce que son âme a été meurtrie par Créon.

Soyinka fait également parler les personnages mythiques propres à la cosmogonie Yorouba. De ce fait, *Ogun Abibiman* poétise la fusion entre le dieu Ogun et le héros historique Chaka. Comme le poète (1987 : 175) l'indique lui-même, Ogun est le *Dieu de la guerre et de la créativité, des métaux, de la route ; redresseur de torts ; explorateur, celui qui précède*. Quant à Chaka, c'est le fondateur de nation le plus connu d'Afrique. La relation entre la divinité et le héros repose sur le caractère surhumain, la capacité inédite d'un meneur d'hommes à construire, défendre, imposer son peuple et dompter son environnement. Dans sa comparaison, le poète dresse une image de partage de caractéristiques dans le vers *Ogun salue Chaka*. Le salut marque le respect, la reconnaissance de l'autorité, l'équivalence de grandeur. Chaka est digne d'être un dieu, celui de la guerre et de la réhabilitation de son peuple.

Outre le recours à la mythologie grecque et africaine, la poésie de Soyinka s'abreuve aussi aux évènements historiques dont la consignation dans divers supports d'informations est certaine. En effet, si le poète montre son penchant particulier pour Chaka, un roi zoulou mort en 1928, il ne se prive pas de faire des odes à d'autres héros socialistes africains, comme Julius Nyerere, à qui il dédie le poème *Ujamaa*. Cet emprunt du swahili est porteur de charge sémantique et historique, puisqu'il s'agit d'un mot prononcé par le leader tanzanien au lendemain de l'indépendance de la Tanzanie. Il signifie « esprit de famille » et incarne l'exhortation du poète à l'unité africaine.

De même, on note de nombreux renvois à la Bible, ainsi qu'aux évènements et personnages bibliques. Dans *Flowers of my land* (Fleurs pour mon pays), Soyinka marque son pessimisme et indique l'approche de moments d'horreur en rappelant l'histoire du roi Hérode. Au sein de la strophe suivante, le poète fait allusion à des moments bibliques de rétablissement de la justice :

Take Justice In your hands who can Or dare. Insensate sword Of power Outherods Herod and the law's outlawed	Faites-vous justice Vous-mêmes vous qui pouvez Ou osez. Le glaive Du pouvoir insensé Est plus royaliste que le roi et la loi est mise hors la loi

Figure 1

Hérode le grand, roi de Judée, ordonna l'assassinat de tous les enfants de moins de deux ans pour conserver son pouvoir, après avoir appris la naissance d'un enfant dont le destin était sa couronne. Le champ sémantique de l'abus et de l'oppression implique des mots tels que « insensate », « sword » et « power ». Dans le contexte de production, le poète fustige le cycle d'horreur et les frustrations exercées sur le peuple et qui vont mener à la guerre civile dans son pays. Il opère par un néologisme dérivationnel *outherods*, pour désigner la transgression des détenteurs du pouvoir, des hommes de loi qui, comme Hérode, outrepassent la loi et contestent les principes divins. La gestion de ces hypotextes dans la traduction de Galle pose *a priori* des problèmes de restitution totale, si l'on s'en tient aux propos d'Ellrodt (2006 : 2) : « en traduction aussi, il est procédé à un certain sauvetage et à un certain consentement à la perte ».

Dans *recession*, le poète fait allusion à l'Apocalypse. Il restitue sa vision d'un chaos global qui n'épargne aucun peuple, aucune religion et aucune entité, à travers l'expression « apocalyptictides ». Cette projection de l'essentialisme cosmique est matérialisée par la juxtaposition de deux modes de religions aux antipodes l'un de l'autre : le monothéisme et le polythéisme. L'expression « mahapralaya » qui apparait dans le titre du poème et qui signifie « anéantissement », « destruction » ou « dissolution » en sanskrit fait partie de la cosmogonie hindoue.

La même mise en parallèle est observée dans *Steel usurps the forests ; Silence dethrone dialogue* où le poète utilise une double allusion à un sacrifice animiste et au sacrifice du bélier dans l'Ancien Testament :

A crop of arms dethrones the ancient Reign of lush, compliant plains, A truer fastness than the sanctuary of peace	Une récolte d'armes détrône le règne antique Des plaines exubérantes, accommodantes, Une place forte plus vraie que le temps de paix

In sermonising woods, and words, and wool Over the vision of the ram – the knife Caresses well, the victim bleasts In final testament of its consentment.	Aux bois sermonneurs, aux paroles, à la laine Dessus la vision du bélier – le couteau Caresse bien et la victime bêle En dernier testament de son consentement

Figure 2

Le cri du poète pour la régénérescence du continent s'adresse à la divinité Ogun. L'œuvre de cette dernière est annoncée par des ravages au bout desquels ressurgira la vie, d'où l'évocation de la scène du sacrifice de l'agneau de la Bible, évocation précédée par l'idée de déluge reconstructeur dans la strophe précédente. La renaissance est tributaire de la mort, une mort consentante de l'agneau immolé. Au plan politique, l'agneau ou le bélier se rapporte au peuple résigné sous l'emprise des dictateurs. Le poète célèbre la beauté tragique de la libération par les armes du peuple innocent.

3. Traduction métatextuelle dans *Cycles sombres*

L'appréciation de l'écriture ou de la réécriture de la poésie de Soyinka par Galle impose une rétrospective dans la biographie du traducteur. En effet, Galle est un universitaire dont la passion pour les littératures africaines l'emmène à découvrir l'œuvre de Wole Soyinka. Il en fera d'ailleurs un sujet et un objet d'étude en lui consacrant une publication *Connaitre Wole Soyinka*. Si la version française de *Dark cycles* est publiée en 1987, la réflexion scientifique de Galle sur les auteurs africains, elle, remonte à ses débuts dans l'espace universitaire et de la recherche. En d'autres termes, Galle n'a pas seulement traduit l'œuvre de Wole Soyinka, mais il l'aurait également analysée et commentée. La question qui demeure est celle de la frontière entre la casquette de traducteur et du critique littéraire. Or, selon Borgès (1990 : 115), l'idéal est que « tout traducteur devrait être lui-même un poète de plein droit ». C'est dire que la sensibilité littéraire devrait précéder l'exercice objectivant de la traduction. *A priori*, les mouvements d'écriture et de lecture de Galle sont multiples. Il en va de même avec son appropriation des poèmes.

L'un des indices de la métatextualité dans la version française de Dark Cycles est la gestion des ponctèmes. On observe une liberté scripturale adoptée par Galle dans sa restitution de l'intonation des poèmes. Ainsi, dans *Live Burial*, le traducteur utilise le point d'exclamation comme outil de rupture dans l'énonciation :

Schismatic Lover of Antigone! You will ? You will unearth Corpses of yester- Year? Expose manure of present birth?	Shismatique **?** Amant d'Antigone ! Tu veux ? Tu veux déterrer Les cadavres d'antan ? Révéler le fumier de la présente naissance ?

Figure 3

Rappelons que pour Bordas (2017 : 5), « Tout point d'exclamation est en soi un volontaire signe d'expressivité procédant d'une intention d'orientation sémantique de la réception du message produit. » Dans cette strophe, on observe une intonation forte à deux temps qui étend l'expressivité. L'ajout du point d'interrogation au premier vers de la strophe dans la version française met en exergue de la portée de la référence mythologique contenue au deuxième vers. En effet, le traducteur semble imposer une rupture du ton que le texte en anglais ne contient pas. La strophe précédente et les strophes suivantes soulèvent des questionnements marqués par l'usage du point d'interrogation ; le seul élément de vérité qui semble habiter l'esprit de l'énonciateur est la similitude, le rapprochement mythologique. En d'autres termes, le traducteur a amplifié le degré des incertitudes du texte de départ. Couplé à l'élément d'hypotextualité qu'est la référence mythologique Antigone, on peut supputer que le traducteur donne une voix au poète. Il s'agit d'une intonation forte, une musicalité sur fond de certitude.

Cette attitude du traducteur semble rare lorsque l'on observe les choix de ponctuation dans les poèmes du recueil. C'est dire que le traducteur a délibérément opéré un choix traductif destiné

à captiver l'attention du lecteur sur l'inégale distribution des certitudes et des préoccupations de la strophe. Il en est de même dans le poème *Shaka* (156-157) où le point d'interrogation a été plutôt omis :

If man cannot, what god dare claim perfection? The gods that show remorse lay claim to man's Forgiveness – a founder-king shall dare no less. My nightmare, living, was the sun's collapse when man surrenders judgement over god or man.	Si l'homme n'est pas parfait, quel dieu prétendrait l'être Et ceux qui se rependent au pardon De l'homme. Et un roi-fondateur n'aura pas moins d'audace Vivant, mon cauchemar était que le soleil S'effondrât lorsque l'homme abdique son jugement Sur les dieux et les hommes.

Figure 4

Outre le jeu engagé avec les ponctèmes, le traducteur manipule également les néologismes sur la base des connaissances des positions spirituelles, religieuses et politiques du poète. Tel est le cas du néologisme par troncature *animystic* dans le titre du poème « anymistic spells ». Le poète associe les deux premières syllabes du mot animiste à celles du mot mystique. Cette combinaison projette une union avec le divin qui surpasse la raison, une fusion avec ce qui est mystère : Dieu. En effet, Soyinka est un hybride qui questionne l'identité culturelle à travers son œuvre et sa réappropriation de l'écriture en est la preuve. Très tôt socialisé au christianisme, il finit par adopter l'animisme comme religion. Il espère y trouver des repères d'antan perdus pour asseoir son humanisme cosmique.

En restituant ce titre par « sortilèges animistes », le traducteur va au-delà de la charge sémantique des artifices de sorcier au sens péjoratif du terme. En privilégiant le terme sortilège à sort, le traducteur fait une synthèse poétique qui se veut restitutrice du positionnement religieux global du poète. En effet, le caractère mystique dont parle l'auteur est une destination réservée à une catégorie de personnes dans la religion animiste. Soyinka présente un tableau de la renaissance qui s'accommode de la mort, un sort connu qui partage tout avec la vie. Il est important de souligner que ce poème fait partie de la thématique des prisons, où le poète matérialise la dimension spirituelle du combat pour la liberté. Il y magnifie la capacité de l'être à transcender l'humain pour regagner la partie divine en lui. D'ailleurs, le poème précédent (*J'oins ma chair*) évolue en phase avec cette logique puisqu'il y est question pour le prisonnier d'opérer un choix entre la mort et le mal. Cette information métatextuelle a sans doute également guidé le choix de Galle qui se prolonge dans la traduction du néologisme *inbirth* :

First you must Walk among the faceless Their feet are shod in earth And dung Caryatids in anterooms of night's **inbirth**	D'abord il te faut Marcher parmi les sans visage Leurs pieds sont chaussés de terre Et de fumier Cariatides aux antichambres de **l'innaissance** de la nuit

Figure 5

Le texte source exprime l'idée d'une nuit intrinsèque à laquelle fait face le prisonnier. C'est une nuit dont la fécondité est tributaire de l'interpénétration du cosmos et de l'âme. Le prisonnier ne peut l'atteindre que par sa préparation au sacrifice, sa croyance à la duplicité symbiotique des choses : la mort et la vie, la nuit et le jour. Dans ce contexte, *inbirth* met en emphase la nature sombre immuable de la nuit et sa noirceur. De prime abord, le préfixe latin *in* dont le sémantisme renvoie à la négation, à la privation ou à l'opposition rend possible la lecture de ce néologisme comme « ce qui s'oppose à la naissance de la nuit » ou « ce qui n'est pas nuit ». Or, il s'agit de ce qui est naturellement incorporé à la nuit. Le traducteur s'attèle ainsi à imposer une lecture sémantique nouvelle du préfixe « in » en français en le rendant positif et incorporant.

L'innovation sémantique est un procédé largement employé par Galle pour rapprocher les cultures et les génies linguistiques source et cible. Dans *Ogun Abibiman*, le traducteur restitue

« rockhill » de deux manières, ce qui présage que Galle s'est servi de connaissances extratextuelles pour opérer des choix de traduction variés :

On my hairless head, and knew this tread – Of **wooded rockhills**, shredded mists of Idanre, The heart of furnaces, and pulsing ore	Dessus ma tête rasée, et reconnu ce pas – De ces **pitons boisés**, des brumes déchirées d'Idanré Cœur des fournaises et minerai palpitant
Our histories meet, the forests merge With the savannah. Let **rockhill** drink with lion At my waterholes.	Nos histoires se rencontrent et les forêts se mêlent À la savane. Que le **piton rocheux** vienne boire avec le lion À mes points d'eau.

Figure 6

Idanre est une zone montagneuse du Nigéria, pays d'origine du poète. Elle est parsemée de collines boisées. Le traducteur la distingue clairement de la robustesse du dieu *Ogun* que le poète assimile à un roc. Cette distribution de l'information montre l'activité de va-et-vient qu'effectue le traducteur entre le monde réel et la fiction que crée le poète dans ce même poème. Pour demeurer dans le champ sémantique des montagnes et des rochers, le traducteur étend la puissance du dieu *Ogun* à la grandeur du sommet d'une montagne. Cela lui permet alors de conserver la ligne poétique tracée par le texte de départ.

La polysémie contenue dans les poèmes sources fait également l'objet d'un décryptage sur la base d'informations métatextuels. Soyinka fait des emplois métaphoriques des termes « oil », « labour » et « delivering » dont les sens dictionnairiques se rapportent respectivement au pétrole brut, au travail cultural et à la livraison. Le poème *Fleurs pour mon pays* exalte la richesse d'un territoire dont le poète prédit malheureusement une dégénérescence morale pouvant entrainer la mort. La découverte du pétrole dans le sous-sol y est présentée comme l'opium de la discorde et de l'anthropophagie :

Visions pall Realities invade Our innermost sanctuaries **Oil** erupts Upon the altar, casts an evil shade	Les visions se violent Le réel envahit Nos profonds sanctuaires L'huile de pierre Jaillit sur l'autel, jette une ombre de mal

Figure 7

Si le texte source transmet l'idée d'éruption, d'apparition soudaine et violente, le traducteur opte pour « l'huile de pierre », dans le but de perpétuer la logique de la brutalité de l'inattendu. Mais, il va plus loin en glissant un pan d'embrasement qui s'achève au vers suivant avec « l'ombre du mal ». L'ambigüité du texte source est levée par Galle qui spécifie le référent en allant puiser dans étymologie latine *petroleum* composé *de petros* (roche) et *oleum* (huile). Le pétrole est considéré comme une huile minérale d'origine naturelle composée des hydrocarbures. Cependant, elle n'est pas la seule huile minérale, d'où la stratégie de traduction par évitement déployée par Galle pour distinguer l'objet du texte source. Il en fait donc une huile de pierre parce que le pétrole est contenu dans les roches. Cette explicitation qui participe de l'amplification, dans le cas d'espèce, tient aux sources historiques sur la guerre du Biafra au Nigéria, conflit qui aura fait des millions de morts à cause de la mauvaise répartition des dividendes du pétrole entre les tribus du pays.

Dans son élan de réécriture, le traducteur ne se donne pas uniquement pour mission d'ajuster le vouloir-dire. Il choisit aussi de partager le jeu poétique, laissant au lecteur la tâche soigneuse du décryptage du message. Dans *Sidigi !* par exemple, Galle réorganise le jeu métaphorique du poème source en maintenant l'ambigüité comme tel est le cas avec la restitution de *labour* et *delivery* :

Labour is holy – behold our midwives with The dark wine and black wafers of communion, Ministering to history, **delivering** the missing Chapter of the text. Let the living mourn Hereafter.	Saintes sont les **douleurs** : voici nos accoucheuses avec Le vin sobre et les hosties noires Apportant leurs soins à l'histoire, à la **délivrance** Du chapitre manquant. Que les vivants s'endeuillent Plus tard.

Figure 8

Proche d'une ode à la subversion, le poème met l'emphase sur le réveil de l'Afrique. Mais ce réveil passe par les tribulations dont la soif du pouvoir et de l'inféodation sont les causes. La lutte pour la libération est empreinte de passages sombres obligatoires, d'où le caractère divin de la souffrance : « labour is holy ». De ce fait le mot *labour* peut renvoyer à la souffrance ou l'endurance et au travail (labeur). Quel que soit le cas, l'isolement de ce segment de vers demeure emphatique. Il apparait comme une métaphore proverbiale relevant la sacralité du labeur en soi. Ce dernier est à la fois la source des souffrances, des douleurs et du bonheur. Le poète évolue dans une pensée prophétique en assimilant cette souffrance au labeur, au sens biblique du terme. Ainsi, la souffrance devient pour la quête de la liberté ce que l'enfantement est au bonheur de la maternité. Cette métaphore de l'enfantement est appuyée par la présence du vocable « midwives ». Le traducteur n'abandonne pas ce registre, car à *labour*, il substitue les *douleurs* au terme desquelles la délivrance trouve tout son sens. Le poète joue également sur la portée sémantique du mot *delivering*. Il invite les accoucheuses munies de « vin sobre » et d' « hosties noires » à la délivrance du « chapitre manquant ». Il s'en dégage un air de sainte cène, où le sacrifice ultime se prépare : le don de la vie pour *délivrer* l'humanité. La prééminence de l'hypotexte biblique contraint le traducteur à plonger le lecteur cible dans le symbolisme de l'enfantement. La délivrance devient le symbole de la fin heureuse, de la liberté qui manque à l'ouvrage.

Conclusion

Dans le traitement qu'il fait de la transtextualité, Genette considère que la traduction est un cas d'hypertextualité, c'est-à-dire une écriture par effacement. C'est donc un palimpseste dont les traces sont visibles dans le texte cible. Cependant, la traduction poétique porte les germes de la subjectivité qui a permis à la traductologie d'introduire la perspectivation comme élément d'analyse de la nature de la relation entre un texte source et son texte cible. Sur la base de poèmes extraits de *Dark Cycles* et sa traduction, nous avons examiné les stratégies déployées par Galle pour restituer les éléments d'hypotextualité. Il apparaît que les poèmes traduits reposent non seulement sur les hypotextes, mais aussi sur des informations métatextuelles relevant de la culture générale et livresque du traducteur. C'est dire que les versions françaises des poèmes de Wole Soyinka sont davantage des métatextes que des hypertextes.

Bibliographie :

Bédouret-Larraburu S., 2016, « Jacqes Roubaud, une écriture du palimpseste », *Palimpsestes*, mai 2016, Toulouse.

Borges J. L., 1990, *Entretiens sur la poésie et la littérature*, Paris, Gallimard.

Drössiger H.-H., 2018, « On Palimpsests : How to Use this Concept for Transltion Studies. In Memoriam Gérard Genette (1930-2018) », *Athens Journal of Philology*, vol. 5, n° 4, pp. 261-284.

Dusi N., 2015, « Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis », *Semiotica*, n° 206, pp.181-205.

Ellrodt R., 2006, « Comment traduire la poésie ? », *Palimpsestes*, HS, pp. 65-75.

Galle E., 2018, C*onnaître Wole Soyinka*, Paris, L'Harmattan, coll. Approches littéraires.

Genette G., 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Nebraska, University of Nebraska Press.

Gutierrez-Choquevilca A.-L., 2021, « Palimpseste. L'écriture rituelle au second degré », *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°32, pp. 10-23.

Kharmandar M. A., 2018, « The interrelationship between Literary Translation and Literary Criticism: Reading in Interpretive Traditions », *Journal of literature, culture and literary translation*, n°2.

Kristeva J., 1996, « Intertextuality and Literary Interpretation », in Guberman R. M. (éd.), *Julia Kristeva interviews*, New York, Columbia UP, pp. 188-203.

Long Y. et Gaofeng Y., 2020, « Intertextuality, Theory and Translation », *Theory and Practice in Language Studies*, vol.10, n°9, pp. 1006-1110.

Meschonnic H., 1990, « Traduction, adaptation- palimpseste », *Palimpsestes*, n°3.
Mirenayat S. A. et Soofastae E., 2015, « Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence », *Mediterranean Journal of Social Sciences,* vol. 5, n° 5, pp. 533-537.
Richard J.-P., 2010, « L'épreuve du rythme : le 'poème' d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? », *Palimpsestes*, n°23, pp. 17-39.
Ricoeur P., 2004, *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
Soyinka W., 1987, *Cycles sombres* (traduit de l'anglais par Etienne Galle), Limours, Silex Editions.

III. INTER-TEXTUALITÉS

Opérations linguistiques constitutives de la textualité illustrées par l'exemple de l'intertextualité

Gerda Haßler
Universität Potsdam, Institut für Romanistik

1. Les procédures de l'intertextualité

Par rapport aux études littéraires, la linguistique s'est relativement peu intéressée à l'intertextualité depuis le début du postmodernisme. Alors que la recherche sur l'intertextualité du point de vue des études littéraires a souvent abouti à la recherche de motifs, les linguistes ont, à plusieurs reprises, atteint leurs limites lors de la recherche de points de référence linguistiques pour l'intertextualité. Ainsi, Coseriu (1976 : 119-123) a défini le « discours répété » comme non analysable et l'a exclu de ses considérations ultérieures. La répétition et la réutilisation de textes et de parties de textes dans le même texte ou dans de nouveaux contextes textuels créent des conditions qui ne peuvent pas être expliquées par la simple linéarité de l'utilisation du langage. Le phénomène des textes dans le texte renvoie à des dépendances et à des ruptures de cohérence dont le marquage est tout aussi problématique que leur contribution aux exigences de la compréhension du texte et donc à la constitution du sens du texte. De nouvelles possibilités d'investigation des formes et des fonctions de l'intertextualité découlent également de la facilité avec laquelle on peut trouver des constructions linguistiques dans les corpus. Ces possibilités n'ont pas encore été développées pour l'analyse des productions linguistiques multimodales.

Quelques considérations à cet égard seront présentées dans cet article. Dans la première partie, j'illustrerai ce que j'entends par intertextualité, puis j'essaierai d'identifier les différentes marques linguistiques d'intertextualité présentes dans les textes et de décrire la fonction des séries de textes. Enfin, j'essaierai également d'adapter la perspective d'analyse introduite à d'autres médias, tels que les images.

Alors que l'étude de l'intertextualité dans les études littéraires s'est souvent concentrée sur l'identification de différents thèmes dans le texte, les linguistes, à la recherche de points de référence linguistiques utiles pour analyser l'intertextualité, ont toujours été confrontés à des limites. En d'autres termes, l'intertextualité décrit « ce qui se passe entre les textes » (Broich et Pfister 1985 : IX). Le fait que, surtout dans le cas des œuvres littéraires, un texte n'existe pas dans le vide, est connu depuis l'époque de la rhétorique classique : des concepts tels que source et influence, citation et allusion, parodie et déguisement, imitation, traduction et adaptation découlent de ce contexte et décrivent, expliquent ou systématisent les relations entre les textes.

Fondamentalement, on peut distinguer deux catégories de théories intertextuelles : l'une est basée sur un concept d'intertextualité compris dans un sens large, sur une « dissolution radicale et une métaphorisation du concept de texte » (Rajewsky 2002 : 48) ; tandis que l'autre considère l'intertextualité comme un hyperonyme descriptif exprimant différentes formes de référence à des textes, à la limite des « implications épistémologiques, linguistiques-philosophiques et théoriques-textuelles » (Pfister 1985 : 15) des catégories post-structuralistes ou déconstructivistes. En examinant les formes et fonctions linguistiques de l'intertextualité, nous nous référerons ici à la deuxième catégorie.

Chaque fois que l'on cite les textes d'autres auteurs, une sorte de paresse, une sorte d'attitude rétrospective semble entrer en jeu, dans la mesure où l'on utilise une solution toute faite pour résoudre un besoin expressif actuel. Mais la citation peut impliquer aussi un acte de révérence envers l'auteur que l'on cite, sa propre pensée étant dans ce cas adaptée à une tradition ou une convention. Il est fait référence à une autorité, qui peut être présente même seulement dans l'allusion textuelle à un titre.

En plus de faire référence à l'autorité d'un auteur, l'utilisation de parties de texte « préemballées » peut également avoir pour but de faire référence à une série de textes. Ce qui suggère que sans la répétition constante des textes, sans la citation, il n'y aurait pas de culture, parce que toutes les formes dans lesquelles la culture s'exprime présupposent une synthèse

temporelle, un temps qui se transcende en trouvant des formes d'expression dans ce dont il dispose déjà.

La récurrence des règles et des éléments du langage est un théorème linguistique qui a depuis longtemps cessé d'être justifié. Même dans ce qu'Eugenio Coseriu a appelé la technique de la parole, les répétitions sous-tendent le fonctionnement du langage. Les morphèmes, lexèmes, combinaisons syntaxiques, etc. sont constamment combinés et répétés selon certaines règles. D'autre part, nous ne sommes en présence d'un texte dans le texte que si l'élément cité a fait partie auparavant d'une unité de sens, dans laquelle au moins le référent et la prédication doivent avoir été indiqués.

Les révolutions qui ont lieu dans la sphère de la communication entraînent également des changements dans la manière de retravailler les textes. Dans les cultures orales, la connaissance comprise comme la propriété d'un texte, qui permettrait donc d'identifier clairement le texte dans le texte, est inconnue. Avec l'émergence de l'écriture, apparaît également la possibilité de distinguer le texte comme objet de l'exécution du texte, et donc la connaissance du connaisseur. La connaissance devient ainsi objectivement perceptible, en tant que possession individuelle. Le respect de ce type de propriété devient ensuite la norme avec l'invention de la presse à imprimer. Si la transmission d'un texte dans les cultures orales était la condition préalable à sa survie, avec la mécanisation des processus de diffusion de la culture, l'indication de l'individualité et de la propriété des connaissances traitées sous forme de texte prend un caractère normatif.

Dans une certaine mesure, cependant, l'effet résultant de l'élaboration et de la transmission écrite des connaissances est paradoxal : d'une part, il produit l'idée d'un processus constant d'accumulation et d'interdépendance des connaissances textuelles, et d'autre part, avec l'indication de l'origine vient le mythe romantique du génie individuel et créatif, qui dans le processus de création tant littéraire que scientifique opère spontanément. Les théories littéraires post-modernes, les approches linguistiques philosophiques et les théories psychologiques sociales ont fait que ce mythe s'est transformé en son contraire, à savoir la dissolution du sujet. Cela semble indiquer que les idées se développent plutôt dans un réseau d'interactions, les chercheurs venant souvent de disciplines différentes et travaillant ensemble sur un problème commun, cohésifs dans un groupe social fort.

Si la diffusion des textes imprimés comme moyen de communication avait déjà conduit à de telles idées, avec les possibilités de traitement et de transmission des données électroniques, les conditions ont radicalement changé. Dans les conditions actuelles, chaque texte est modifiable en permanence et peut être facilement combiné avec d'autres textes. Les textes disponibles en ligne sont rapidement intégrés dans de nouveaux textes sans tenir compte des contraintes de citation, ce qui donne naissance à une nouvelle idée de l'originalité. Les différences entre première version, préimpression, publication et réimpression disparaissent souvent, laissant place à un texte en constante évolution, dans lequel la collaboration interactive du destinataire peut même éclipser le rôle de l'auteur. Dans les textes qui dépendent d'une collaboration externe pour être continuellement révisés, les auteurs et la date sont mentionnés, mais l'indication de ces sources est loin d'être une attribution de propriété. De concept philosophique et littéraire qu'elle était, l'intertextualité semble devenir une forme de vie et de pensée.

Le concept de dialogique, entendu au sens de Bakhtine, a ouvert la possibilité de décrire une forme spécifique de constitution du sens des textes. Tant en ce qui concerne le dialogue avec des textes étrangers, l'intertextualité, que le dialogue avec les différents « dialectes sociaux » qui s'affrontent dans un contexte culturel, la polyphonie. À l'origine, Bakhtine s'intéressait principalement au dialogue orienté vers une position extérieure, qu'il appelait « discours bivoque », qui établit deux instances discursives interférentes.

Le concept d'intertextualité a été développé en particulier dans le domaine des études littéraires et a été jusqu'à présent très rarement et avec des restrictions évidentes traduit en catégories d'analyse linguistique facilement applicables. En tant que terme littéraire, l'intertextualité semble surtout se référer au geste sémantique des textes qui « tendent de manière inquiétante vers la

complexité ou la dispersion du sens et ne semblent pas permettre la formation d'un noyau de sens solide et facilement lisible » (Lachmann 1990 : 7). Cette restriction à un type de complexité interprétable esthétiquement est l'un des développements que pourrait avoir le concept d'intertextualité tel que proposé par Julia Kristeva (1996) dans sa réinterprétation du dialogique de Bakhtine.

Les réflexions qui ont vu le jour dans le domaine de la linguistique textuelle n'ont pas immédiatement donné une impulsion à la recherche axée sur le problème des textes dans le texte. Bien que l'intertextualité soit depuis longtemps l'une des caractéristiques textuelles normalement mentionnées dans les introductions à la linguistique textuelle (Beaugrande et Dressler 1981 : 13 et 188-190 ; Adam 1990 : 61-68 ; Vater 1994 : 58-64), elle n'est généralement guère plus qu'un reflet de la discussion générale post-structuraliste, et doit être comptée avec des phénomènes linguistiques allant de la citation littérale à la référence textuelle générique. La référence de Coseriu aux discours répétés indique aussi clairement leur altérité, mais exclut en même temps leur structurabilité (Coseriu 1977 : 113). La prise de conscience théorique du problème de la réutilisation des textes présuppose évidemment le développement de la linguistique structurale, mais va en même temps plus loin.

D'un point de vue structurel et herméneutique, le concept d'intertextualité se limite aux relations conscientes, intentionnelles, voulues et marquées entre un texte et des textes ou groupes de textes existants. Nous verrons plus loin dans cette contribution comment, en plus des citations directes, il est également possible de recourir à des formes très subtiles de référence à d'autres textes. Il n'est pas nécessaire de se référer exclusivement aux textes littéraires pour illustrer que l'intertextualité est une caractéristique fondamentale de la production linguistique.

2. Formes et fonctions de l'intertextualité

2.1. Citations et réutilisation d'éléments nominaux

Pour commencer, nous illustrerons comment le jeu intertextuel s'articule sous la forme de citations directes en utilisant comme exemples quelques articles de journaux sur la campagne électorale qui s'est déroulée en Espagne, en France et en Allemagne dans les années 2016 et 2017. Dans l'exemple suivant, tiré du compte rendu du discours d'investiture du président espagnol Mariano Rajoy, la citation directe semble reprendre les mots précédemment exprimés par Melania Trump qui, à son tour, fait écho à un discours de Michelle Obama en 2008 :

> Barack et moi avons grandi avec les mêmes valeurs : travaillez dur pour obtenir ce que vous voulez dans la vie, votre parole est sacrée, faites ce que vous avez dit que vous feriez, traitez les gens avec dignité et respect même si vous ne les connaissez pas et même si vous n'êtes pas d'accord avec eux.
>
> 'Barack y yo', ha dicho Rajoy, 'fuimos criados con los mismos valores: trabajas duro para lo que quieres en la vida, tu palabra te ata y haces lo que dices que vas a hacer'. Son las mismas palabras que primero Michelle Obama y luego la esposa de Donald Trump emplearon en sus respectivas alocuciones. […] El *plagio* ha llegado a tal extremo que el propio Rajoy se ha referido a sí mismo empleando la tercera persona. (http://www.elmundotoday.com/2016/08/mariano-rajoy-plagia-un-discurso-de-michelle-obama-en-la-sesion-de-investidura/. 20.07.2022)

Le discours direct dans cet exemple contient des pensées très générales que les deux premières dames américaines auraient pu exprimer de manière similaire, mais il est très peu probable que Rajoy les ait plagiées. Dans ce cas, en laissant entendre que nous avons affaire à la forme intertextuelle du plagiat, on veut obtenir un effet humoristique, c'est-à-dire critiquer le contenu simple et populiste du discours de Rajoy. Même la forme la plus simple et la plus directe de marquage de l'intertextualité, qui est sans doute la citation, ne doit donc pas nécessairement être prise comme base pour la constitution du sens du texte que l'on souhaite citer.

Dans un article sur la campagne électorale en Allemagne, le journaliste cite une phrase d'ouverture d'Angela Merkel, dans laquelle elle fait référence à une manifestation qui se déroule à l'extérieur : « ce n'est certainement pas en huant et en criant que nous réussirons à façonner l'avenir de notre pays » :

> Merkel, die überpünktlich erscheint, geht nur kurz darauf ein – 'Mit Pfeifen und Brüllen wird man die Zukunft unseres Landes mit Sicherheit nicht gestalten' – bevor sie stoisch ihre Rede abspult. («Schulz und Merkel kämpfen noch einmal um jede Stimme» Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)
>
> [Mme Merkel, qui arrive à l'heure, ne fait qu'une brève allusion à la question – « Ce n'est certainement pas avec des huées et des cris que nous réussirons à façonner l'avenir de notre pays » - avant de prononcer stoïquement son discours. (« Schulz et Merkel se battent encore une fois pour chaque voix » Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)].

La phrase rapportée fait référence aux conditions qui prévalaient au moment du discours politique, le journaliste ne dit rien sur son contenu. Nous apprenons seulement que la Chancelière a stoïquement prononcé son discours. La contribution de la phrase citée à la constitution du sens de l'article de journal est donc minime. Dans la suite de l'article, le journaliste décrit les propos de Merkel sur la politique des réfugiés, en utilisant souvent le discours direct, mais aussi les groupes nominaux typiques du discours en question :

> Merkel dankt auch allen Helfern, die vor zwei Jahren 'in einer humanitären Notlage' sich um die Flüchtlinge gekümmert hatten. 'Aber ich sage auch: Was 2015 war, das darf, soll und wird sich auch nicht wiederholen.' Sie gesteht indirekt zu, dass damals Fehler begangen wurden und gelobt Konsequenzen zu ziehen: 'Wir haben aus den Ereignissen von damals gelernt.' (« Schulz und Merkel kämpfen noch einmal um jede Stimme » Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)
>
> [Mme Merkel remercie également tous les bénévoles qui, il y a deux ans, « en période d'urgence humanitaire », se sont occupés des réfugiés. « Mais je voudrais ajouter : ce qui s'est passé en 2015 ne doit pas se répéter et ne se répétera pas ». Elle admet indirectement que des erreurs ont été commises à cette occasion et promet d'en tirer les conséquences : « Nous avons tiré une leçon des événements de cette époque. » (« Schulz et Merkel se battent encore une fois pour chaque voix ». Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)].

Des groupes nominaux typiques et très éloquents sont également utilisés pour établir une relation avec le discours de Horst Seehofer, alors président de l'Union Chrétienne-Sociale : (*goldrichtige Entscheidung* ('décision parfaite'), *Pyjama-Strategen* ('des stratèges en pyjama'), intellektuelle Überflieger ('intellectuels de haut vol, surdoués de l'intellect').[1]

On peut retrouver l'utilisation d'éléments nominaux et de phrases entières d'hommes politiques d'une manière similaire dans les comptes rendus des journaux de la campagne électorale en France. Par exemple, dans un article sur le vol de milliers de documents de campagne d'Emmanuel Macron, on peut retrouver plusieurs termes et une citation abrégée :

> Cet ultime rebondissement, survenu dans les dernières heures d'une campagne officielle de l'entre-deux-tours sous haute tension, a aussitôt été qualifié de « déstabilisation » par l'ancien ministre de l'Économie. L'équipe du candidat, qui avait pourtant pris nombre de précautions, comme des messageries cryptées ou des serveurs protégés ? a dénoncé une «action de piratage massive et coordonnée» de courriels et pièces comptables, auxquels seraient joints «nombre de faux documents, afin de semer le doute et la désinformation [...] comme cela s'est déjà vu aux États-Unis pendant la dernière campagne présidentielle».

---

[1] Seehofer dagegen, geht trotz des Dauerstreits der vergangenen zwei Jahre wieder mit Merkel auf Stimmenfang. Das sei eine 'goldrichtige Entscheidung' gewesen. Denn auch in Bayern sei das Ansehen der Kanzlerin sehr hoch, wie Umfragen zeigten. Hätte sich die CSU gegen die Kanzlerin gestellt hätte das die Partei gespalten. Wie sehr er deswegen unter Rechtsfertigungsdruck steht, zeigte sich am Vortag. Überraschend lud Seehofer zu einem Pressegespräch. Über zwei Stunden lang rechtfertigte er sich dabei vor allem für seine Wahlkampf-Strategien – und verspottete die Zweifler in den Medien und den eigenen Reihen als 'Pyjama-Strategen' und 'intellektuelle Überflieger'. Seehofer baut offenbar schon jetzt vor, um kritische Diskussionen bei einem Wahl-Misserfolg zu verhindern. (« Schulz und Merkel kämpfen noch einmal um jede Stimme » Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)
[Seehofer, quant à lui, malgré le différend continuel de ces deux dernières années, part quand même avec Merkel à la chasse aux voix). Une « décision parfaite ». Car, comme l'ont montré les sondages, même en Bavière, la réputation de la Chancelière est très bonne. Si la CSU avait pris parti contre la Chancelière, cela aurait divisé le parti. La pression qu'il subit donc pour se justifier a été révélée la veille. De manière surprenante, Seehofer a convoqué une conférence de presse. Pendant plus de deux heures, il s'est justifié, notamment sur ses stratégies électorales, et a raillé les plus sceptiques dans les médias et dans ses propres rangs comme des « stratèges en pyjama » et des « intellectuels de haut vol ». Il semble que Seehofer commence dès à présent à construire sa défense pour éviter les critiques en cas d'échec électoral. (« Schulz et Merkel se battent encore une fois pour chaque voix » Welt N24, Larissa Herber, 22.09.2017)].

(http://www.journaldemontreal.com/2017/05/05/presidentielles-francaises-un-piratage-massif-touche-la-campagne-macron)

La réaction de François Hollande est citée au discours direct avec une phrase introductive différée, mais aussi par une locution enchâssée dans la phrase (sans réponse) :

> Le président François Hollande a assuré samedi que le piratage massif de documents de l'équipe de campagne du candidat centriste Emmanuel Macron, publiés à moins de deux jours du second tour de l'élection présidentielle en France, ne resterait pas « sans réponse ». «On savait qu'il y aurait ces risques-là durant la campagne présidentielle puisque ça s'était produit ailleurs. Rien ne sera laissé sans réponse», a-t-il déclaré à l'AFP. «S'il y a eu effectivement un certain nombre de parasitages ou de captations, il y aura des procédures qui vont entrer en vigueur», a déclaré le chef de l'État, sans plus de précisions. (http://www.journaldemontreal.com/2017/05/05/presidentielles-francaises-un-piratage-massif-touche-la-campagne-macron. 20.07.2022)

La répétition de déclarations d'hommes politiques au discours direct et l'intégration d'éléments lexicaux, notamment de groupes nominaux, est un processus très courant de production d'intertextualité dans les textes journalistiques. L'intertextualité est sans aucun doute présente dans des cas comme ceux-ci, mais ses fonctions peuvent être très différentes. Le sens du texte source ne doit pas nécessairement devenir la base de l'énoncé du texte cible, mais il peut être utilisé pour discréditer ou décrire des circonstances concomitantes. Bien entendu, il est également possible de citer des déclarations importantes et d'intégrer des éléments individuels dans le texte afin de clarifier le contenu et le mode d'expression de l'homme politique.

Il existe également des cas où les déclarations d'un discours politique sont attribuées à différents politiciens par des journalistes d'opinions différentes. C'est le cas de la phrase « Emmanuel Macron, c'est moi », qui a été attribuée à la fois à François Hollande et à Nicolas Sarkozy. Il semble que le président de l'époque, François Hollande, l'ait utilisé lors d'une interview avec des journalistes du journal *Le Monde*, et qu'elle ait ensuite été reprise par plusieurs journaux :

> Le président de la République en est convaincu, Emmanuel Macron va gagner. Et François Hollande n'en serait pas peu fier. Aux journalistes Davet et Lhomme, il avait carrément confié : *Emmanuel Macron, c'est moi !* (http://info24.fr/hollande-emmanuel-macron-cest-moi/. 20.07.2022)

Dans ce fragment, nous retrouvons le conditionnel journalistique (*n'en* serait *pas peu fier*), sur lequel nous reviendrons car il constitue un moyen important de marquer l'intertextualité. Il sert à exprimer un discours rapporté, mais aussi une conclusion du journaliste et une simple distance.

Dans les articles qui citent cette déclaration, elle est également attribuée à Sarkozy, qui a inséré un ajout comparatif : « Macron, c'est moi en mieux ».

> « Ce type est incroyable! Il fait un sans-faute. S'il ne commet pas les erreurs que j'ai faites, il va aller très loin, on ne pourra pas l'arrêter », aurait déclaré Nicolas Sarkozy, qui compare volontiers Emmanuel Macron à lui-même.
>
> Et l'ancien président d'ajouter :
>
> « Avec l'âge, je suis devenu modeste : *Macron, c'est moi en mieux* ». (http://www.bfmtv.com/politique/quand-sarkozy-se-compare-a-macron-c-est-moi-en-mieux-1180787.html. 20.07.2022)
> « Avec l'âge, je suis devenu modeste : *Macron, c'est moi en mieux*! », aurait confié en privé Nicolas Sarkozy. Une boutade qui montre, outre la haute estime de lui-même de l'ancien président, que ce dernier est épaté par les premières semaines du quinquennat d'Emmanuel Macron. Dans *le Journal du Dimanche* du 28 mai dernier, un de ses proches disait même qu'il était « bluffé ».
> « Si ça marche, c'est un génie »
> « Ce type est incroyable! Il fait un sans-faute. S'il ne commet pas les erreurs que j'ai faites, il va aller très loin, on ne pourra pas l'arrêter », aurait même ajouté Nicolas Sarkozy, selon nos confrères. (http://www.lexpress.fr/actualite/politique/macron-c-est-moi-en-mieux-sarkozy-blague-sur-macron_1915281.html. 20.07.2022)
> En privé, Nicolas Sarkozy est carrément dithyrambique au sujet d'Emmanuel Macron. « Ce type est incroyable !, s'est-il extasié selon *Le Canard*. Il fait un sans-faute. S'il ne commet pas les erreurs que j'ai faites, il va aller très loin, on ne pourra pas l'arrêter. » Et d'ajouter sur le ton de l'humour, faisant référence à sa légendaire estime de lui-même :
> Avec l'âge, je suis devenu modeste : *Macron, c'est moi en mieux*.

> C'est dire. À noter qu'habituellement, Nicolas Sarkozy aime bien dire des autres responsables politiques qu'ils sont un peu lui mais en moins bien. « Fillon, c'est Sarko sans Sarko », avait-il commenté après son élimination au premier tour de la primaire de la droite. Dans ce cas-là, c'était donc légèrement moins sympa que pour Emmanuel Macron qui lui fait grosse impression, entre déstabilisation de la droite et de la gauche et prise de lumière sur la scène internationale. (http://lelab.europe1.fr/la-blague-de-nicolas-sarkozy-sur-emmanuel-macron-cest-moi-en-mieux-3353156. 20.07.2022)

La source de cette déclaration, reprise dans de nombreux magazines, est le numéro du 7 juin 2017 de *Le canard enchaîné*. Les journalistes l'utilisent comme un intertexte ayant plusieurs fonctions : c'est une façon d'exprimer sa conviction, son admiration, mais aussi une stratégie pour dépeindre le personnage afin de le ridiculiser.

La référence intertextuelle dans les exemples présentés jusqu'ici était toujours très directe et facilement reconnaissable, mais il est également possible de faire allusion à d'autres textes et de les inclure dans la constitution du sens de manière plus subtile.

2.2. Paradigmes intertextuels

Pour décrire l'une de ces formes d'allusion, nous avons introduit le concept de paradigme intertextuel (cf. Haßler 1997b). Un paradigme intertextuel est une structure de relations construite au niveau textuel, qui, par sa répétition, peut devenir une norme pour un certain type de texte, pour un thème, pour un sujet, pour la détermination d'un point de vue. Par un usage récurrent, il est possible de construire un schéma d'attentes socialement normalisé qui fait des relations d'invariance et d'opposition un facteur constitutif du sens, que certains éléments linguistiques du texte portent déjà par eux-mêmes.

Ces paradigmes intertextuels sont constitués dans les textes comme des relations évidentes et donc relativement fixes entre les moyens lexicaux et sont utilisables dans les productions textuelles ultérieures. Parmi elles, il peut y avoir des structures de compatibilité et d'incompatibilité sémantiques et des métaphores particulières qui sont typiques d'une position scientifique, politique ou philosophique particulière.

Les paradigmes intertextuels remplissent diverses fonctions. Ils peuvent souligner l'identification avec une position exprimée dans le texte de référence, agissant effectivement comme une étiquette d'identification. Mais d'un autre côté, ils peuvent aussi fonctionner comme un paradigme d'opposition, qui peut aussi contribuer à la formation de clichés, et simplement servir de délimitation ou devenir le point de départ d'une argumentation. Le lexème individuel peut subir un changement de sens en raison de ces développements, spécialiser sa sphère d'utilisation ou nécessiter une détermination supplémentaire en raison de la formation de clichés. Les processus cognitifs impliqués ici et leurs résultats sont liés à des facteurs culturellement conditionnés et ne peuvent donc être compris que dans cette optique. Dans les citations suivantes, il semble évident que le sens des lexèmes mis en évidence dans les expressions dépend non seulement de leur valeur au sein du lexique de la langue allemande, mais aussi de leur fonction sémantique et, surtout, de la présence d'intertextes dans celles-ci :

> In dieser Angelegenheit *kämpft* man *gegen Windmühlen*. 'Dans cette affaire, on se bat contre des moulins à vent.'

> Wenn du uns besuchst, wirst du gleich die *blühenden Landschaften* bemerken. ' Lorsque vous nous rendez visite, vous remarquerez tout de suite les paysages en fleurs.'

> Sie stand da wie zu einer Salzsäule erstarrt. ' Elle est restée là, figée comme une statue de sel.'

Dans le cas des intertextes d'où proviennent les lexèmes réutilisés, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires mondialement reconnues comme le *Don Quichotte* de Cervantès, d'un discours d'homme politique dans lequel le chancelier de l'époque Helmut Kohl voyait les États est-allemands de l'avenir comme des paysages florissants, ou d'un passage de l'Écriture Sainte, les processus fondamentaux de construction du sens dans les textes cités et même l'usage quotidien de la langue sont pour l'instant négligeables. Fondamentalement, il apparaît que les lexèmes arrivent dans le texte en suivant des relations syntagmatiques stabilisées. Ces relations syntagmatiques sont déjà

présentes dans l'intertexte original dans toutes les traditions de citation. Ces relations donnent aux lexèmes un potentiel de sens supplémentaire, qui peut être actualisé pour le récepteur par la relation à l'intertexte lui-même, mais aussi simplement en suivant la tradition d'attestation.

Dans certains cas, les lexèmes, introduits dans le texte dans certaines relations, sont suffisants pour évoquer l'intertexte lui-même à travers le paradigme intertextuel. Ainsi, Leonardo Sciascia commence son *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977) en affirmant que le héros (Candido) est né dans une grotte dans la nuit du 9 au 10 juillet 1943. En effet, par une nuit pareille, il n'y avait rien de plus naturel que de naître dans une étable ou une grotte. L'allusion à la période historique se combine avec l'évocation de la représentation narrative de la naissance du Christ dans le Nouveau Testament. Tout de suite après, le nom et d'autres éléments textuels déclenchent une référence au Candide de Voltaire, puis la démentent immédiatement, mais en fait la renforcent finalement :

> Come una pagina bianca, il nome Candido [….] L'esistenza di un libro intitolato a quel nome era perfettamente ignota all'avvocato Francesco Maria Munafo; nonché l'esistenza di Francesco Maria Arouet, che di quel personaggio era stato creatore. (Sciascia 1977)

> 'Comme une page blanche, le nom de Candide [...] L'existence d'un livre portant ce nom était parfaitement inconnue de l'avocat Francesco Maria Munafo ; ainsi que l'existence de Francesco Maria Arouet, qui avait été le créateur de ce personnage.'

La réutilisation des paradigmes intertextuels dans les textes ne doit pas nécessairement faire référence à une continuation linéaire de ce que le texte énonce en son sein. Il peut être ludique et produire des effets ironiques. Il n'est pas rare de trouver des relations lexicales nouvellement stabilisées, comme des paradigmes d'oppositions, qui peuvent générer un sens complètement différent. Pensons, par exemple, à l'utilisation du paradigme intertextuel *liberté, égalité, fraternité* de la période de la Révolution française dans le discours contre les Lumières. Ce serait une simplification inappropriée de toujours considérer les emprunts textuels et les traces qu'ils laissent derrière eux comme des produits de la pensée des Lumières qui ne sont élaborés que de manière positive. Comme paradigme oppositionnel simplifié, par exemple, les textes des Lumières avaient déjà été utilisés par l'abbé Barruel. Dans le passage suivant de Barruel, le langage des Jacobins est reproduit sous une forme concise comme un cliché du discours indirect, puis immédiatement évalué d'une manière différente avec la mention des conséquences, des désastres de la rébellion et des horreurs de l'anarchie :

> Sous le nom désastreux de Jacobins, une secte a paru dans les premiers jours de la révolution française enseignant que *les hommes sont tous égaux et libres* ; au nom de cette même égalité, de cette même liberté, appelant tous les peuples aux désastres de la rébellion et aux horreurs de l'anarchie. (Barruel 1829 [1798] : I,1)

Les éléments lexicaux du paradigme de contraste ainsi présentés sont ensuite repris et utilisés selon de nouvelles relations de pertinence dans le paradigme textuel spécifique de Barruel.

2.3. Les séries de textes et leurs fonctions

Dans une série de textes, il peut y avoir un intertexte qui devient le texte de référence de la série. Si l'on relie ensuite les séries de textes à leurs textes de référence, on peut reconnaître différentes relations fonctionnelles (cf. Haßler et Neis 2009 : 106-114). Les séries de textes peuvent préparer des textes de référence sur un plan conceptuel, argumentatif ou terminologique. Ils peuvent exister parallèlement au texte de référence, bien que le parallélisme doive être lu moins au niveau temporel qu'au niveau du contenu et comprenne une certaine indépendance des textes parallèles les uns par rapport aux autres. Les textes parallèles par rapport au texte de référence peuvent avoir une fonction conclusive, explicative ou préparatoire. Ils donnent généralement des réponses similaires au même problème. Enfin, la série de textes dérivés du texte de référence peut être utilisée pour la diffusion, le traitement, la transformation et la transmission.

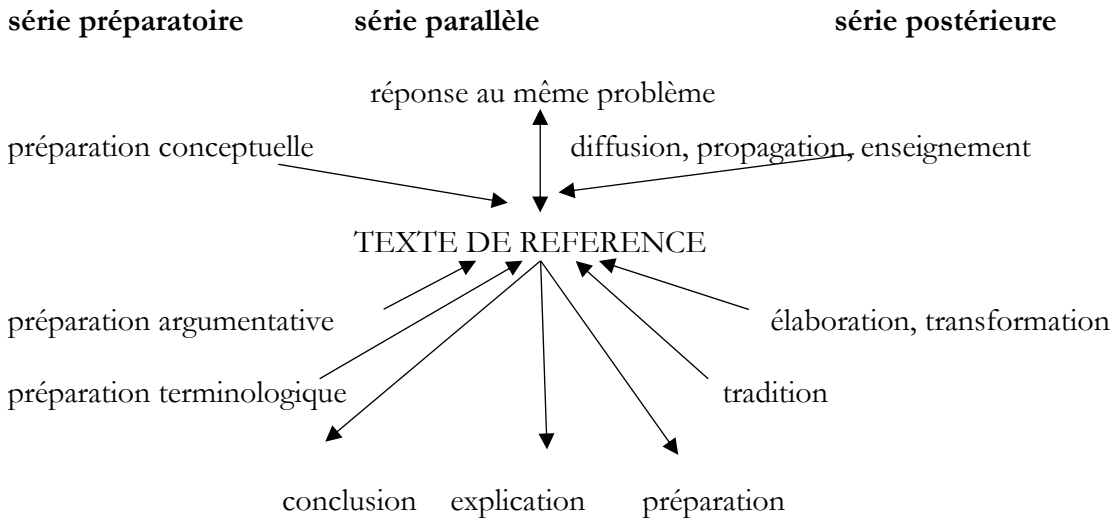


Figure 1 Relations entre un texte de référence et des séries de textes

L'utilisation de paradigmes intertextuels permet de classer un texte dans une série de textes ou d'établir une relation avec un texte de référence primaire sans avoir besoin de le rappeler. Les paradigmes intertextuels, cependant, sont basés sur des relations lexicales et sont donc plus explicites que le marquage grammatical de l'intertextualité.

2.4. Les moyens grammaticaux des références intertextuelles cachées

En plus des moyens de citation du discours traditionnellement décrits, il existe également des moyens linguistiques qui servent à donner une indication de la source d'information du producteur de texte. Certaines langues ont développé des ressources spécifiques qui doivent être utilisées si le contenu de l'information fournie est attribuable à une source externe et non à la réflexion de l'auteur. La nécessité de rapporter l'origine des connaissances du locuteur est présente dans toutes les langues, et d'ailleurs ces dernières années, ces études ont été étendues aux langues européennes également (cf. Haßler 2016 : 332-352, Haßler 2021). Examinons maintenant les possibilités de tels marqueurs dans les textes imprimés des langues romanes.

Dans les langues romanes, le conditionnel journalistique est utilisé pour signaler qu'une information provient d'une source extérieure. C'est particulièrement fréquent en français. Dans le langage journalistique, l'usage évidentiel ou médiatif du conditionnel domine. Dans l'exemple suivant, le conditionnel est utilisé dans une citation dans laquelle le locuteur fait référence à une source à laquelle il ne peut pas s'identifier complètement :

> Une incertitude demeure également quant à ce qu'il adviendrait des personnes arrêtées et quant au sort qui sera réservé à leurs bateaux. « Il s'*agirait* surtout de détruire leurs moteurs », souligne le secrétaire d'État chargé des affaires européennes, Harlem Désir. (Le Monde, 20 mai 2015, 2)

Dans l'exemple suivant, le conditionnel du verbe *devoir* n'est pas utilisé pour établir la nécessité d'éviter les CV anonymes, mais pour faire référence à une source d'information qui est mentionnée immédiatement après : un rapport sur la lutte contre la discrimination dans les entreprises qui a été créé par un groupe d'experts.

> Apparue en 2006 comme une excellente idée pour lutter contre la discrimination à l'embauche, l'obligation du CV anonyme pour les recruteurs *devrait* être enterrée par le gouvernement. *Le rapport sur la lutte contre les discriminations en entreprise mené par un groupe d'experts*, sous la présidence de Jean-Christophe Sciberras, et remis mardi 19 mai aux ministres du travail, de la justice et de la ville, a rejeté le « caractère obligatoire de l'anonymisation des CV », jugé globalement « inefficace » et « coûteux ». (Le Monde, 20. Mai 2015, Éco & entreprise, 1)

Selon ce procédé, fréquemment utilisé par la presse, l'information est d'abord introduite de manière vague, puis le référent exact est cité plus tard et étayé par d'autres citations. Cependant,

il est également possible de ne pas mentionner la source du journaliste et de se référer uniquement à un référent avec le conditionnel.

> Alexis Tsipras interviendrait mercredi devant le Parlement européen. (http://www.lemonde.fr/crise-de-l-euro/article/2015/07/07/la-zone-euro-reunie-pour-un-sommet-de-tous-les-dangers-sur-la-crise-grecque_4673290_1656955.html#7IDPqC11vcOF8eLR.99)

> Originaire de Besançon, cet individu s'est envolé pour la Syrie à l'automne 2014 et serait en lien avec des aspirants au djihad de Vesoul, où vivent ses parents. (http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/06/28/attaque-dans-l-isere-les-motivations-troubles-de-yassin-salhi_4663475_3224.html#D8Q5MVLLFBK7422v.99. 20.07.2022)

De cette manière, le journaliste n'assume aucune responsabilité pour les informations fournies et ne doit pas nommer sa source. Bien que cette utilisation du conditionnel soit particulièrement courante en français, on la retrouve également dans d'autres langues romanes, comme le montrent les exemples suivants en espagnol et en italien.

> Ahora, se *eliminaría* este listado y *dejaría* en manos de las administraciones educativas establecer el 'conjunto' de materias entre las que elegir tres. (*Comunidad Escolar*. Madrid: comunidadescolar.educacion.es, 2011-01-28. 'Désormais, cette liste serait éliminée et il reviendrait aux administrations éducatives d'établir la « série » de matières parmi lesquelles il faut en choisir trois')

> […] lo Stato si *appresterebbe* a pagare in cambiali pensioni e stipendi pubblici. '[...] l'État paierait les pensions et les salaires publics en lettres de change' (http://www.repubblica.it/economia/2015/07/08/news/grecia_europarlamento_tsipras-118606255/?ref=HREA-1)

En allemand, il n'y a pas de conditionnel synthétique, mais les mots modaux *haben*, *sollen* et *wollen* n'apparaissent pas seulement comme des expressions de la modalité déontique et volitive, mais peuvent aussi signaler l'origine de la connaissance du locuteur, c'est-à-dire avoir une fonction évidentielle.

Jan soll seine Hausaufgaben machen.	modalité déontique
'Jan doit faire ses devoirs'	(une lecture épistémique est possible).
Anna will ein Bier trinken.	modalité volitive
'Anna veut prendre une bière.'	
Jan soll seine Hausaufgaben gemacht haben.	évidentiel
'Jan aurait fait ses devoirs'	(information provenant d'une 3. personne)
Anna will ein Bier getrunken haben.	évidentiel
'Anna dit qu'elle a bu une bière'	(information fournie par le sujet)

Dans la phrase *Jan soll seine Hausaufgaben gemacht haben*, l'information selon laquelle Jan a fait ses devoirs est reçue par une troisième personne et rendue avec une probabilité moyenne, alors que le locuteur de la phrase *Anna will ein Bier getrunken haben* a reçu l'information de la personne agissant comme sujet de la phrase. De cette façon, le contenu est en même temps présenté comme improbable. La lecture clairement évidentielle de ces deux phrases est déclenchée par la forme du verbe, le *Perfekt*.

La citation suivante montre que la forme *will* combinée au *Perfekt* peut, en revanche, facilement signaler que l'information provient d'une source étrangère, à savoir la personne sur laquelle le journaliste écrit.

> Anders Behring Breivik hatte am Samstag die Täterschaft bei beiden Anschlägen zugegeben. Er *will* sie allein *ausgeführt haben*. (Anders Behring Breivik a reconnu samedi être l'auteur des deux attentats. Il affirme les avoir exécutés seul.' http://www.sueddeutsche.de/politik/bluttat-in-norwegen-attentaeter-nennt-anschlaege-grausam-aber-notwendig-1.1123955)

Dans le même temps, le journaliste prend ses distances et présente le contenu de la déclaration comme improbable.

L'utilisation de *sollen* réduit également la responsabilité du journaliste par rapport au contenu de l'énoncé, mais elle fait référence à une source qui n'est pas identique à la personne sur laquelle il écrit. Le contenu de l'énoncé est donc plutôt probable.

> Behring Breivik *soll* ausdrücklich versichert haben, allein gehandelt zu haben. Doch stößt diese Darstellung bei den Behörden auf Skepsis. ('Behring Breivik aurait expressément assuré avoir agi seul. Mais les autorités sont sceptiques quant à cette version des faits.' http://www.stern.de/panorama/doppelanschlag-in-norwegen-attentaeter-streitet-strafbare-handlung-ab-1709391.html)

Dans les langues romanes, contrairement à l'allemand, il n'y a pas de verbe modal polyfonctionnel qui puisse également servir de marquage évidentiel et épistémique. Dans ces langues, la source de la connaissance du locuteur doit être explicitement nommée, comme c'est le cas dans l'exemple suivant avec l'utilisation de la formulation affirmative « a reconnu les faits » et du discours direct entre guillemets :

> […] depuis son arrestation vendredi, Behring Breivik *a reconnu les faits*, estimant que les attaques étaient « cruelles » mais « nécessaires ». Il a également affirmé avoir « agi seul » (http://tempsreel.-nouvelobs.com/actualite/monde/20110723.OBS7523/norvege-anders-behring-breivik-profil-d-un-tueur-presume.html)

L'absence de sens médiatif dans certains verbes modaux est compensée dans les langues romanes par d'autres moyens linguistiques. Ainsi l'imparfait, dans son sens non-prototypique, apparaît comme l'expression cachée de références évidentielles. L'imparfait du verbe espagnol *cerrar* 'conclure, terminer' dans l'exemple suivant semble contredire toutes les caractéristiques prototypiques de cette forme verbale.

> Ayer se *cerraba* el plazo de presentación de candidaturas para las primarias internas que decidirán el candidato del PSF, tras un pronunciamiento de la militancia el próximo 3 de febrero ('Hier était la date limite de dépôt des candidatures pour les primaires internes qui désigneront le candidat du PSF, après un vote des militants le 3 février'. CREA, El Mundo, 26/01/1995, Política, España).

Ce qui est en cause ici, c'est le récit d'un événement qui ne s'est produit qu'une fois, qui a été localisé dans le temps et qui s'est conclu. À première vue, cela semble exiger le passé simple, comme dans l'exemple suivant.

> Ayer, día 31, se *cerró* el plazo fijado por el FGD para que las entidades a las que se invitó -una docena aproximadamente- a participar en la subasta se pronunciaran sobre su interés ('Le délai fixé par le FGD pour que les entités invitées à participer à la vente aux enchères - une douzaine environ - expriment leur intérêt à participer à la vente aux enchères a pris fin hier, le 31 décembre.' CREA, El País, 01/02/1984, Negocios, España).

L'opposition entre les formes perfectives et imperfectives du verbe n'est pas sans fonction. Avec l'imperfectif, une nuance subjective est incorporée dans le texte, qui inclut également la possibilité d'une référence à une source non spécifiée. L'utilisation de l'imparfait dans les textes journalistiques est liée à la réduction de la responsabilité du journaliste quant au contenu de ce qui a été écrit.

Si cet usage de l'imparfait est typique de la presse espagnole, on le retrouve également dans d'autres langues romanes, par exemple dans les journaux italiens :

> Il 4 ottobre 1982 Glenn Gould *moriva* per un ictus a 50 anni appena compiuti. ('Le 4 octobre 1982, Glenn Gould est mort d'une attaque à l'âge de 50 ans.' *La Stampa.it*, 01.12.2012, Spettacoli)

> Il 30 giugno 1908 un asteroide o una cometa del diametro di circa trenta metri *esplodeva* nel cielo di Tunguska, in Siberia, abbattendo circa 70 milioni di alberi su una superficie di 2.150 chilometri quadrati. ('Le 30 juin 1908, un astéroïde ou une comète d'environ trente mètres de diamètre a explosé dans le ciel de Tunguska, en Sibérie, abattant environ 70 millions d'arbres sur une superficie de 2 150 kilomètres carrés.' WebCorp: *Corriere della Sera*, 30.06.2015)

Dans ces cas, il n'y a pas d'éléments contextuels pour soutenir la médiation ou la référence à une source. L'expression de la relation à un intertexte est ici « cachée » dans le sens où aucun

moyen linguistique spécifique n'est utilisé pour cela, mais qu'il existe un usage qui s'écarte de nos attentes habituelles.

Puisque ce type de médiation est lié à la référence à une source – souvent non mentionnée – la traduction en allemand avec le verbe modal *sollen* dans son sens évidentiel serait possible. Toutefois, cela correspondrait à un marquage très explicite. Comme il n'y a pas de formes verbales marquées en allemand, lorsqu'on traduit à partir de langues romanes, on néglige souvent la possibilité d'utiliser la distinction entre le parfait et l'imparfait d'un verbe.

Comme nous l'avons vu, il existe un large éventail de marques possibles d'intertextualité, allant de l'utilisation du discours direct, à l'introduction d'éléments linguistiques typiques tels que les groupes nominaux, les paradigmes intertextuels, les mots modaux ayant une signification évidentielle, et même l'utilisation de formes verbales telles que le conditionnel et l'imparfait dans des significations non typiques.

3. Réflexions sur une éventuelle transférabilité aux médias non linguistiques

Dans ce qui suit, il s'agit de proposer quelques réflexions sur la question de savoir si l'intertextualité participe également à la constitution du message dans le domaine de la communication non verbale.

Nous partons pour cela d'un exemple qui a fait les gros titres en 2017. Une vente aux enchères de Christie's à New York a vu passer sous le marteau le tableau *Salvator mundi* attribué à Léonard de Vinci. Le prix auquel l'œuvre a été vendue a établi un nouveau record mondial de vente aux enchères. À cette occasion, les experts ont également pu mettre en évidence les points communs entre ce tableau et d'autres œuvres de Léonard (Figure 2, Salvator mundi, https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_(Leonardo)). En effet, les traits communs entre les œuvres sont loin d'être évidents et ne peuvent être identifiés qu'à la lumière de la connaissance des autres peintures de l'artiste. Mais c'est peut-être précisément le fait que ces relations soient cachées qui détermine la valeur de l'image.

Figure 2 : Leonardo da Vinci. « Salvator Mundi », autour de 1500.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Leonardo_da_Vinci%2C_Salvator_Mundi%2C_c.1500%2C_oil_on_walnut%2C_45.4_%C3%97_65.6_cm.jpg

Les références à d'autres images ne sont pas rares dans l'histoire de l'art. Un bon exemple à cet égard est celui des peintures représentant des galeries d'art, dans lesquelles d'autres tableaux sont

simplement reproduits dans le contexte de la galerie, comme dans le tableau « La galerie de l'archiduc Léopold Guillaume à Bruxelles » de David Teniers (1610-1690) (Figure 3. http://www.lagiostra.biz/analisi-dellopera-galleria-dellarciduca-leopoldo-guglielmo-bruxelles). Le peintre et, bien sûr, le client, se sont manifestement souciés de l'image de l'archiduc en tant que mécène. Les tableaux de la galerie sont en désordre et sont en partie disposés d'une manière qui ne leur aurait jamais permis d'être exposés. Il s'agit en quelque sorte de figures auxiliaires fonctionnelles à la représentation de la personne de l'archiduc et de ses admirateurs.

Figure 3 : David Teniers detto il Giovane (1610-1690), *La galerie de l'archiduc Léopold Wilhelm à Bruxelles*, ca. 1651 ca.. Kunsthistorisches Museum, Vienne.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_d._J._008.jpg

Je ne veux pas dire que c'est seulement le manque de références claires à d'autres œuvres qui détermine la valeur réduite de cette peinture par rapport à celle vendue aux enchères pour environ 450 millions de dollars. Il en va peut-être de même pour les images que pour les textes, où ce sont précisément les allusions cachées qui peuvent être particulièrement intéressantes (cf. Gramatzki et Karnatz 2015, Plett 1991, Rippl 2015, Robert 2017).

La peinture *Salvator Mundi* représente le Christ, la main droite levée et les doigts croisés, tenant dans sa main gauche un globe terrestre représentant la terre qu'il bénit. Le tableau, une œuvre de l'école de Léonard de Vinci, bien que la partie que l'on peut attribuer avec certitude à la main du maître ne soit pas clairement identifiable, a suscité de nombreuses discussions ces dernières années. Le premier propriétaire documenté du tableau fut le roi Charles Ier d'Angleterre. Après son exécution en 1649, le tableau fut perdu, et ce n'est que depuis 1900 que l'on peut en retrouver la trace, bien que le tableau ait été à l'époque attribué à un élève du cercle de Léonard. Le tableau a été repeint plusieurs fois et mal restauré, comme le montre une photographie prise avant la restauration de 1912.

Figure 4 : Le *Salvator Mundi* avant restauration (photographie en noir et blanc de 1908-10), Cook Collection.
https://es.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(Leonardo_da_Vinci)#/%20media/File:Leonardo_da_Vinci,_Salvator_Mundi_before_restoration_(black_and_white),_Cook_Collection.jpg

Jusqu'en 2000, la peinture faisait partie d'une collection privée. Les experts ont remarqué une similitude frappante entre ce tableau et les œuvres ultérieures de Léonard. Tout d'abord, on peut établir que le maître auquel est attribué le *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci a repris des éléments iconographiques déjà populaires au XVe siècle, qui sont restés une référence iconologique bien au-delà de l'époque de Léonard. Ces éléments constituent, pour ainsi dire, une série d'images, à l'instar de ce que nous avons mis en évidence dans le cas des textes et paradigmes intertextuels.

Le thème pictural du *Salvator Mundi* est issu de l'ancienne peinture flamande et est généralement représenté sous la forme d'un Christ en demi-longueur. C'est Hans Memling qui a introduit définitivement le type demi-figure :

Figure 5 : Le *Salvator Mundi* de Hans Memling
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Salvator_Mundi_MET_DT1466.jpg

Carpaccio l'a peint à nouveau, et on est frappé par le fait que le symbolisme s'éloigne du traditionnel geste de bénédiction de la main droite. On pourrait y voir une variante de la référence intertextuelle à la main qui bénit : dans ce cas, le Christ ne se contente pas de bénir, mais aussi de prévenir. Nous avons vu précédemment que les paradigmes intertextuels peuvent également servir de base à de nouveaux énoncés, même en tant que paradigmes contradictoires (https://www.wikiart.org/en/vittore-carpaccio/salvator-mundi) :

Figure 6 : Peinture de Vittore Carpaccio.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Vittore_Carpaccio_075.jpg

De même, dans le *Salvator Mundi* d'Albrecht Dürer, les doigts ne sont pas croisés, mais sont plutôt levés comme pour exprimer un serment. Le globe symbolise la domination du Christ sur

le monde et est divisé en trois parties en référence à la Sainte Trinité.
https://www.kunstkopie.de/a/albrecht-duerer/salvator-mundi-unvollende.html

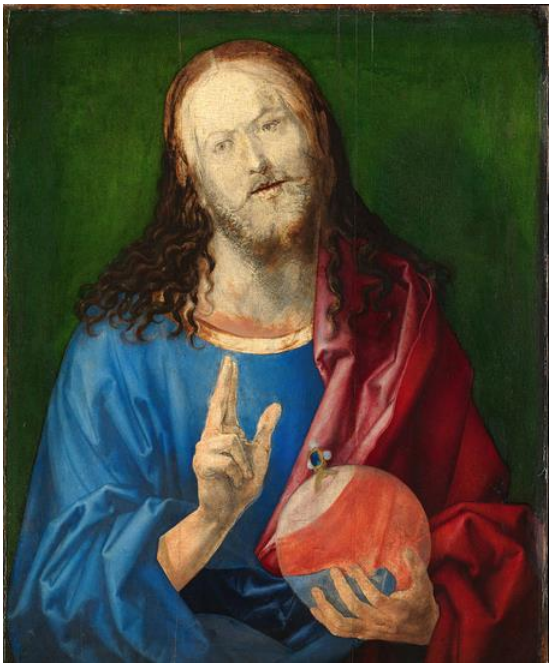


Figure 7 : Peinture d'Albrecht Dürer.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_100.jpg

Pour le tableau vendu aux enchères en 2017 à un prix exorbitant, à l'instar de ce que nous avons fait avec la série de textes, il est possible de reconstruire une série d'images que nous pouvons identifier avec les caractéristiques suivantes : regard frontal, main droite levée, index et majeur croisés, main gauche tenant un globe terrestre. La position des doigts et la division tripartite du globe identifient des caractéristiques supplémentaires qui pourraient être pertinentes sur le plan fonctionnel.

Conclusion

L'intertextualité est un élément important de la communication linguistique, qui joue également un rôle décisif dans la communication quotidienne et pas seulement dans le texte littéraire. La compréhension des références intertextuelles n'est pas primordiale pour comprendre le sens des textes et des images. Le destinataire peut interpréter des situations et des événements même sans connaître les intertextes utilisés pour les représenter. D'autre part, les destinataires peuvent également trouver des liens avec des intertextes que le producteur du texte n'avait pas l'intention de mentionner. Cependant, la reconnaissance des références intertextuelles permet une compréhension plus articulée et la reconnaissance des ambiguïtés.

Les références intertextuelles se produisent de manière similaire dans les textes et les images. Les formes les plus directes sont les citations, qui peuvent être marquées ou non par des guillemets, et la récupération de paradigmes intertextuels consistant en des relations stables entre des lexèmes ou des éléments d'image individuels.

En outre, la langue offre également la possibilité de descendre en dessous du niveau de signification pour marquer les références intertextuelles. Cela se produit lorsque des formes verbales telles que les conditionnels ou imparfaits ou les verbes modaux, comme les verbes allemands *sollen* et *wollen* dans leur signification évidentielle, ouvrent un autre centre déictique que celui du locuteur. En introduisant ces éléments, celui qui produit le texte fait référence au fait qu'une autre entité communicante est impliquée et lui attribue la responsabilité du contenu de

l'énoncé. Une référence intertextuelle aussi subtile n'est évidemment pas possible avec des images. Pour cela, il faut un système de signes, comme le langage, organisé à différents niveaux et comportant des éléments grammaticaux, qui ont un sens abstrait en eux-mêmes et sont dépourvus de référence directe à la réalité extralinguistique.

Bibliographie :

Adam J. M., 1990, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga.

Beaugrande R.-A. de et Dressler W. U., 1981, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.

Broich U. et Pfister M., 1985, « Vorwort », in Broich U. et Pfister M. (dirs), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, pp. IX-XII.

Coseriu E., 1955-1956, « Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar », *Romanistisches Jahrbuch*, n° 7, pp. 24-54.

Coseriu E., 1976, *Das romanische Verbalsystem*, Tübingen, Gunter Narr.

Coseriu E., 1977, *Pricipios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Gramatzki S. et Karnatz S. (dirs), 2015, *Wie Texte und Bilder zusammenfinden: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin, Reimer.

Haßler G. (dir.), 1997a, *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, Münster, Nodus Publikationen.

Haßler G. et Neis C., 2009, *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York, Walter de Gruyter.

Haßler G., 1997b, « Texte im Text: Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem », in Haßler G. (dir.), *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, Münster, Nodus Publikationen, pp. 11-58.

Haßler G., 2016, *Temporalität, Aspektualität und Modalität in romanischen Sprachen*, Berlin / Boston, Walter de Gruyter.

Haßler G., 2021, « Evidentiality in Romance languages. Explanatory potential of a concept and its applications in pragmatics », *Cadernos de Linguística*, vol. 2, n° 1, e337. DOI 10.25189/2675-4916.2021.V2.N1.ID337

Kristeva J., 1969, *Séméiôtiké : recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil.

Lachmann R., 1990, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Pfister M., 1985, « Konzepte der Intertextualität », in Broich U. et Pfister M. (dirs), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, pp. 1-31.

Plett H. F., 1991, « Intertextualities », in Plett H. F. (dir.), *Intertextuality*, Berlin, De Gruyter, pp. 3-29.

Rajewsky I. O., 2002, *Intermedialität*, Tübingen, Francke.

Rippl G. (dir.)., 2015, *Handbook of intermediality: literature - image - sound – music*, Berlin / Boston, De Gruyter.

Robert Jörg, 2017, *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin / Boston, De Gruyter.

Vater Heinz, 1994, *Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in Texten*, München, Wilhelm Fink Verlag.

La textualité : esquisse d'une chronosignifiance

Faty-Myriam Mandou Ayiwouo
Université de Douala, Laboratoire Langues et Linguistique

Cet article est le 2e d'une série de réflexions que nous menons autour de la textualité chez le lecteur (cf. Mandou Ayiwouo 2023). Ces réflexions visent à favoriser l'émergence d'une culture de l'interprétation des textes rattachée au lecteur. Comment un énoncé en implique-t-il un autre permettant de circonscrire avec précision l'horizon intratextuel ?

Tout texte est un « potentiel d'action » entre la lecture et l'écriture (Saemmer 2019 : 111). Si les pratiques textuelles sont à peu près connues à travers l'exercice scolaire de l'analyse textuelle, la manière dont le lecteur y répond en mobilisant ses imaginaires personnels reste peu étudiée. La voie de la reformulation est très souvent utilisée, mais elle tend à restreindre les procédés à l'analyse de la production textuelle. Gülich et Kotschi (1983, 1987) ont d'ailleurs formulé des critères intéressants pour ce niveau d'analyse et dans une visée interactive, sans véritablement y parvenir. Ces procédés de reformulation sont (r)évoqués ici, parce qu'ils ne tiennent pas compte des aspects communicatif et interactionnel.

Pour préciser la voie que nous adoptons, nous proposons un cheminement inversé[1], de manière à tirer de la pratique scripturale quelques implications méthodologiques majeures orientant l'acte de réception. Cette méthode propre à la *chronoanalyse* recourt à une étude de la variété des situations des tours de parole en mettant en avant la chronoexpérience (Guillaume 1973a, 1973b, Macchi et al. 2000, 2005, Varela et al. 1974, Varela 1986, Poirier 2017). Notre modèle analytique s'appuie sur le signifiant morphosyntaxique et permet d'illustrer la complémentarité de deux modèles, mental-cognitif et macrosyntaxique-textuel.

Le corpus est constitué des *Trois contes* de Flaubert (1972) : « Un cœur simple », « La légende de saint Julien l'Hospitalier » et « Hérodias ». Malgré l'*apriori* de genre dû au titrage, l'œuvre a la particularité de résister à l'interprétation autant qu'on avance dans sa lecture. Si bien qu'on a l'impression que le soin de compléter l'histoire est laissé en permanence au lecteur, ce qui est d'une portée interprétative intéressante.

Le plan est volontairement dialectique. Dans un premier temps, nous présentons la reformulation en la confrontant à sa pratique originelle, sa méthode, pour en préciser notre modèle. Dans un deuxième temps, nous analysons les circuits de reformulation de chaque conte. Enfin, nous tirons les conclusions.

1. Textualité, modèle(s) de reformulation et option(s) théoriques

De *texere* ou *textus*, texte en latin, et de l'affixe français *-alité*, ayant sens de procédure ou de processus, la textualité est synonyme de « scripturalité » et désigne, au sens didactique, « la qualité intrinsèque de ce qui est textuel », « le caractère essentiel des textes » (Larousse 2023 [en ligne]). Comment rendre compte de cette scripturalité, entendre son organisation particulière, autant que de son ouverture, c'est-à-dire de son « opération de textualisation » (Adam 2015 cité par Rabatel 2015 : 13) ?

Si l'aspect de la production a fait l'objet de nombreuses propositions théorico-analytiques (Todorov 2001, Greimas 1970, Adam 2015, Maingueneau 1993, Rastier 2009, Riffaterre 1980, 1983, etc.), une conception du point de vue de la réception tend à s'imposer aujourd'hui, sans se fixer, avec une orientation méthodologique toujours plus interdisciplinaire (Klinkenberg 1996, Tabachnnick 2011, etc.)[2]. Nous nous intéressons spécifiquement à l'approche de Gülich et Kotschi parce que celle-ci se décline sur l'oralité et elle a l'avantage de faire émerger des paradigmes cognitifs.

---

[1] Partir de la lecture pour remonter les différents procédés d'évaluations et en reconstituer les commentaires métadiscursifs.

[2] On voit bien la volonté de fixer une méthode chez cette deuxième série d'auteurs, mais le volet analytique reste toujours peu élaboré.

1.1. L'approche de Gülich et Kotschi

L'approche de Gülich et Kotschi (1983, 1987) s'inscrit dans le cadre d'une linguistique textuelle orientée vers l'étude de l'interaction sociale. Elle reprend certains aspects aussi bien de la théorie des actes de langage que de l'analyse ethnométhodologique des conversations. Se situant ainsi dans le cadre de l'analyse du discours oral, elle s'intéresse aux « marqueurs de reformulation paraphrastique (MRP), ou tout simplement à la paraphrase, en termes communicationnels (Gülich et Kotschi 1983 : 304). L'hypothèse de Gülich et Kotschi nait du constat suivant qu'ils révoquent par la suite :

L'emploi d'une paraphrase permet au locuteur de résoudre un certain nombre de problèmes communicatifs : problèmes de compréhension, problèmes concernant la prise en compte de l'interlocuteur, problèmes de menaces potentielles pour les faces des interlocuteurs, etc. Or, la reformulation paraphrastique nécessite - ceci sera une de nos hypothèses principales - un marqueur quelconque sans lequel en général un énoncé ne serait que difficilement reconnaissable comme paraphrase d'un autre énoncé (Gülich et Kotschi 1983 : 305).

À partir de ce constat, la réflexion des deux auteurs entend « … élucider les fonctions discursives et interactives des MRP » (*idem*). Pour y parvenir, ils se proposent de répondre aux trois questions suivantes :

- Quels sont les éléments qui peuvent servir de MRP ?
- Quelles sont les fonctions des MRP dans l'organisation du discours et dans l'interaction verbale ?
- Quelles sont les fonctions discursives et interactives qu'un locuteur réalise en utilisant une paraphrase ? (Gülich et Kotschi 1983 : 306).

L'analyse se fait selon deux moments (Gülich et Kotschi 1983 : 334). Le premier temps décrit la catégorie des MRP sous leurs aspects structurels et sémantiques et met en lumière leurs fonctions pour l'organisation discursive et pour la « prédication d'identité ». La deuxième partie se sert de ces conclusions pour « compléter l'analyse des fonctions des MRP et pour pouvoir davantage mettre en relief l'aspect interactif des MRP, [il s'agit aussi d'] élargir le champ d'analyse en tenant compte des fonctions que remplissent les paraphrases elles-mêmes dans l'interaction verbale ».

Sur cette base, Gülich et Kotschi observent les facteurs déterminants du choix des MRP et leurs emplois indifféremment dans divers contextes verbaux. Ils parviennent à déterminer la fonction exacte de ces éléments par rapport à un point de repère précis, l'énoncé-source :

> Le choix d'un MRP dépend en premier lieu de l'ordre des éléments constitutifs de la paraphrase : énoncé-source, énoncé-doublon et MRP (cf. 1.2). Le MRP peut occuper trois positions différentes par rapport à l'énoncé-doublon : il peut être antéposé, postposé ou intégré dans l'énoncé-doublon (Gülich et Kotschi 1983 : 317).

La textualité des relations sémantiques est entretenue au plan structurel par un énoncé source (ES) et les éléments qui le reprennent en divers énoncés-doublons (ED) grâce aux MRP. De l'avis des auteurs, la reprise/paraphrase peut être de l'ordre de l'antéposition, ou de la postposition, dans un rapport de consécution où le MRP vient après l'ED. Elle est intégrative si le MRP vient avant l'ED. Le tableau synthétique suivant est proposé à titre illustratif :

antéposition	intégration	postposition
ah, ah oui, ah ben, alors, bon, de toute façon, disons, donc, en fait, enfin, d'accord, oui, oui alors, tu sais/vous savez	donc, précisément, vraiment	ah oui, bon, de toute façon, évidemment, hein, oui, quoi, précisément, voilà

Tableau 1 : Synthèse des combinaisons possibles des MRP (Gülich et Kotschi 1983 : 316)

Ce tableau suggère que dans la pratique scripturale, le MRP entre un ES et un ED détermine la relation structurelle entre deux énoncés identiques au niveau du locuteur. Ce triptyque distributionnel va vite évoluer vers une organisation fonctionnelle. Les auteurs distinguent « trois types de relations entre les termes d'une paraphrase : a) 1"expansion', b) la 'réduction' et c) la 'variation' 7) » (Gülich et Kotschi 1983 : 328).

Gülich et Kotschi vont plus loin dans l'analyse de la production. Ils infèrent qu'il est possible (à un lecteur averti ?), sur la base décrite précédemment, de différencier la paraphrase de l'interlocuteur de celle du locuteur ; de là cet autre tableau :

Relation paraphrastique entre énoncés du même locuteur	Relation paraphrastique entre énoncés de locuteurs différents
I autrement dit, c'est-à-dire(que), c'est ça, c'est que, comme vous l'avez dit, en d'autres termes, je m'explique, je le répète, je veux dire(que), je vous donne ces précisions, je vous l'explique, par exemple, pour préciser exactement ma pensée, quand je dis X, voyez ce que je veux dire	I ça veut dire aussi, et je vous comprends parfaitement, je vais vous dire, nous sommes bien d'accord, vous me dites que, tu veux dire
II bon, d'accord, disons, donc, en fait, enfin, oui alors, précisément, quoi, tu sais/vous savez, vraiment	II ah, ah ben, ah oui, alors, bon, d'accord, de toute façon, évidemment, hein, oui, voilà, vraiment
alors déjà si vous voulez, ou alors de toute façon	eh ben alors voyez, oui mais écoutez, oui non mais, oui oui ben

Tableau 2 : Synthèse des combinaisons possibles des MRP en fonction des locuteurs (Gülich et Kotschi 1983 : 320)

Le tableau ci-dessus permet de voir que l'activité paraphrastique ou la reformulation du locuteur de l'ED est déclenchée par celle de l'auditeur/interlocuteur dans le cadre restreint de l'activité scripturale. Celle-ci « répond à une demande », de sorte qu'à chaque étape discursive, il y a une interruption à l'aide d'un MRP. Celui-ci permet soit un « enchainement de paraphrases » ou un « enchâssement » desdits énoncés en autant d'énoncés-doublons, en l'occurrence (Gülich et Kotschi 1983 : 322). Gülich et Kotschi reconnaissent le caractère provisoire de ces conclusions et le rôle important de l'activité de paraphrase dans l'architecturation du discours oral. Ils reconnaissent aussi le caractère limitant du corpus d'étude. Cependant ils s'approchent moins du problème de savoir si les MRP peuvent être considérés comme marqueurs de fonction illocutoire : « ce qui importe c'est le fait que les MRP indiquent comment le locuteur organise ses activités verbales » dans un rapport équinanyme entre le locuteur et l'auditeur (Gülich et Kotschi 1983 : 324). Ce qui importe aussi c'est de mettre en lumière le mécanisme par lequel la répétition structurelle complète la dimension sémantique.

Au plan distributionnel, l'étude se heurte à l'inexistence, chez les auteurs, de critères précis leur permettant de juger du *degré d'équivalence sémantique significative* des énoncés entre eux dans la « progression conversationnelle ». Les auteurs se limitent à reconnaitre l'existence de « cas d'équivalence minimale » distribuée entre deux tensions expressives. Dans cette perspective, plus il y a de relations paraphrastiques entre les énoncés d'un même locuteur, mieux le sens est. L'on peut parler de « tension sémantique minimale » selon notre compréhension. De même, plus il y a de relations paraphrastiques entre énoncés de locuteurs différents, moins le sens est. On parlera de « tension sémantique maximale » parce qu'impliquant un éventuel changement de sens.

Au plan pragmatique/illocutionnaire, la fonction du discours est de satisfaire à un besoin communicatif. À travers divers procédés qui peuvent être « correctifs », « évaluatifs », ou « commentatifs », le locuteur met en place l'activité paraphrastique. Le processus de la reformulation « aide à saisir le texte comme résultat d'un travail » (Gülich et Kotschi 1983 : 334). Ce travail de reformulation est « provisoire », s'il y a « autocorrection », puisqu'en même temps que

le locuteur formule une proposition qui deviendra l'énoncé-source d'une paraphrase, il peut arriver que, pour des besoins communicatifs, il « reformule successivement » un énoncé en utilisant des MRP, de manière à permettre à l'auditeur de décider si l'énoncé est propre à satisfaire ses propres besoins communicatifs (Gülich et Kotschi 1983 : 335).

Si l'on peut louer les efforts méthodologiques d'analyse proposés par Gülich et Kotschi, la confusion entre l'interlocuteur intratextuel et le lecteur-interprète fait écho. Cette lecture ne distingue pas le lecteur, extérieur au texte, qui lit le texte pour le comprendre, du locuteur. L'effort d'organisation discursive analysé reste cadré à la production textuelle et la cohérence scripturale fait écho à la cohésion textuelle dans les limites des voix dialogiques traditionnelles : sujet énonçant – sujet recevant/coénonçant.

La reformulation, dans l'optique de Rossari, relève bien cet aspect communicationnel. Pour l'auteure, toute reformulation se caractérise par « une opération de changement de perspective énonciative émanant d'une rétrointerprétation du mouvement discursif antécédent », rétrointerprétation incluant « la mémoire discursive » autant que l'ensemble des savoirs partagés par les interlocuteurs (Rossari 1994 : 9).

Par ailleurs, la dimension interactionnelle reste peu analysée alors que les faits ancrés à l'organisation discursive relèvent de la compréhension du lecteur-interprète et de ses capacités mémorielles/interprétatives (savoirs partagés ou non, idéologie, univers de croyances, représentation, en somme tout ce qui est lié à la mémoire). De même, les critères d'objectivation de la textualité que Gülich et Kotschi proposent dans le cadre du discours oral peuvent être réorganisés en tenant compte de la phénoménologie. C'est en raison de cette insuffisance du modèle de Gülich et Kotschi à rendre compte efficacement des procédés évaluatifs et des commentaires métadiscursifs propres à la lecture interactionnelle et communicative que nous proposons le modèle qui va suivre.

1.2. La chronoanalyse : modèle, hypothèses et outils de description

Notre modèle s'inscrit dans le cadre d'une linguistique du *signifiant*. Toute linguistique qui est du signifiant se veut, c'est-à-dire indissociable de son signifié parce qu'elle vise une explication incorporative ou énactive ou inactive de celui-ci en système des phénomènes. Son objet est l'étude de l'évolution de la morphosyntaxe en diachronie.

Dans la perspective guillaumienne qui la fonde, le signifiant correspond au signe, dans la mesure où il permet de matérialiser (signe) et d'extérioriser (signifié) le psychisme. Toute unité signifiante résulte ainsi génétiquement d'une tension entre le cognitif et le discursif. Entre ces deux points fixes, il y a des moments d'actualisation, ou « saisie », qui permettent une construction du sens dynamique. Cette dynamique, au cours de laquelle s'opèrent des choix de signification, va du « général » à « l'universel », en passant par le « particulier », eu égard à la vision de discours (Guillaume 1973a : 121-133, 155, Douay et Roulland 1990 : 166-168).

La *signifiance* a trait au processus qui permet un renvoi direct de l'élément linguistique à son référent (objet signifié). Cette opération d'extériorisation est reconnue dans la « loi de suffisance expressive » qui autorise une certaine latitude mémorielle propre au signifié dans son parcours de coalescence au fil de l'énoncé (Guillaume 1973a : 74, 76, 126, 127, 129). La signifiance suppose donc « une liaison et une sériation des impressions fugaces qui constituent notre expérience, et une accrétion de ces impressions sous un signe institué » (Douay et Roulland 1990 :167).

D'un point de vue réflexif, l'exercice scolaire de l'analyse textuelle a beaucoup permis d'évoluer sur l'aspect psychosystématique de la représentation des éléments du discours. Lesquels éléments sont commutables dans leur agencement selon les situations énonciatives, en fonction *de règles de combinaison, d'objets préconstruits – syntagmes, mots, morphèmes, phonèmes* (Poirier 2017 : 42).

L'ordre des mots fait ainsi l'objet d'une attention particulière dans le cadre de notre modèle. Qui dit ordre des mots dit déroulement des signifiants selon une progression particulière. De *chronos*, temps ou temporalité, et de *analyse*, la chronoanalyse exploite les propriétés détectables au niveau de la morphologie intérieure d'un signifiant (submorphologie) pour en tirer des implications

interprétatives. Les mots ne peuvent ainsi signifier qu'en discours, car « le tout-fait en matière de signe […] est affaire d'impression finale » (Toussaint 1983 : 76, cité par Poirier 2017 : 41).

La construction des signifiants et de la signifiance, qu'on a nommée « chronosignifiance », décrit ainsi « la perception de la continuité de l'écoulement d'un objet temporel » (Macchi et al. 2000 ; Poirier 2017 : 42). Qui dit perception dit faculté de percevoir par les sens, par l'esprit son environnement. Il y a une dimension expérientielle liée aux objets et à leurs propriétés qui s'impose à la perception chez l'espèce humaine que la chronosignifiance veut mettre en lumière, et qui est en rapport avec la représentation de l'incarnation de l'intelligence.

En formalisant avec Maturana et Uribe le principe de l'« autopoïèse », Varela théorise l'intelligence incarnée (Varela et al. 1974). Cette forme d'intelligence est indissociable du corps qui l'abrite. Cela se traduit par le principe d'« énaction » ou de faire émerger par l'action », caractéristique des systèmes autopoéïtiques :

> Le concept d'autopoïèse rend compte de la concomitance de ces deux propriétés : Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. (Varela et al. 1974 : 188)

L'autopoïèse est la propriété que certains systèmes ont à se construire eux-mêmes en permanence, à partir de leur interaction avec leur environnement. Selon cette approche, c'est le triptyque *système-environnement-action* qui constitue et perpétue le système. La compréhension de l' « incarnation » du système est impossible en dehors de toute « cognition ».

Un système autopoïétique est à la fois fermé (structure) et ouvert (cognition). Autrement dit, la viabilité constructive pour qu'un système devienne signifiant, le point de vue « interne » ne peut pas être séparé des actions « externes » du système, c'est-à-dire de ses interactions avec l'environnement, soit dit selon notre interprétation. Varela se propose de

> considérer que le propre de tout organisme vivant consiste à s'auto-constituer dans son rapport à son monde ; à produire sa clôture opérationnelle dans l'action même par laquelle il 'configure' son monde : la contrainte est donc double et simultanée par laquelle l'organisme s'adapte à son milieu et se le donne, en se décidant lui-même dans cette action. Dès lors, il y'a co-constitution du vivant et de son monde, sans qu'aucune réalité subsistante (ni celle de l'organisme vivant, ni celle du monde) n'en soit le préalable. » (Varela repris par Sebbah 2004 : 173 cité par Penelaud 2010 : 4)

Dans la perspective de l'énaction, « l'acte de communiquer ne se traduit pas par un transfert d'information depuis l'expéditeur vers le destinataire, mais plutôt par le modelage mutuel d'un monde commun au moyen d'une action conjuguée » (Varela 1988, cité par Le Blanc 2014 : 2). Tout acte de langage suit des lois d'« auto-organisation », ce qui implique l'existence d'un réseau d'interactions entre les différentes composantes d'un énoncé et les opérations auxquelles les composantes renvoient. Cela permet au système d'atteindre une puissance prédictive forte, tout en restant dans une certaine logique classique[3].

La chronoanalyse réconcilie la démarche scientifique (analyse de la reformulation textuelle) avec l'expérience humaine (approche inactive). Elle veut rendre compte de la manière dont le système se modèle, s'adapte, s'actualise et se reproduit tout en gardant son équilibre face aux défis environnementaux et interprétatifs. Dans cette approche réflexive, on a trois unités de mesure : système – environnement – action.

Nous émettons deux hypothèses pour notre modèle d'analyse :

1- *Toute syntaxe est essentiellement une chronosyntaxe, au regard des présents critères :*

- Le défilé des notions portées par une phrase s'inscrit dans une durée opérative pendant laquelle se construit son propre sens ;

[3] Exercice scolaire d'analyse est l'expression d'une perpétuation d'une tradition analytique.

- L'ordre des signifiants ne peut donc être tenu pour insignifiant et constitue la matérialisation physique d'une intention de sens singulière : faire varier l'ordre des mots, c'est modifier tout l'édifice temporel de l'énoncé et changer l'effet qu'il produira sur le récepteur. (Macchi 2000 : 396)

Ceci signifie qu'aucun-e énoncé/proposition (ramifié-e ou non) n'est superflu-e. Il est alors difficile de considérer les connecteurs logiques ou autres marqueurs de reformulation (MRP) comme étant les seuls éléments déterminatifs de la cohésion. La clôture opérationnelle du texte suggère un dynamisme des formes syntaxiques, devenues ainsi signifiantes. Ceci amène alors à s'intéresser au potentiel d'action syntaxique entre deux syntaxes : celle d'« avant », ou « syntaxe-support » et celle d' « après », ou « syntaxe-apport », tel qu'il apparaît dans le narratif en créant un phénomène d'attente (Guillaume 1973b : 54, 61, 70, 13)[4].

2- *Nous suggérerons aussi que la syntaxe est une forme d'énaction (ou auto-organisation, cf. Varela et al.). Cela impose que son appréciation tienne également compte, au-delà du langage, des espaces de références.*

Ces hypothèses visent deux objectifs : 1) observer la reformulation dans l'interprétation des énoncés, c'est-à-dire la mise en relation de l'énoncé et ses effets de lecture ; 2) distinguer les mécanismes de maintien de l'information verbale ou la *sémiogénèse* qui permettent de faire ressortir, dans une perspective communicative et interactionnelle, les parcours interprétatifs.

Notre cadre expérimental est donc celui de la chronoanalyse, qui couple la lecture systématique à l'énaction pour rendre compte des effets de lecture, de manière à se représenter le procès relativement au sujet. Comment le lecteur présentifie-t-il progressivement la signification textuelle pour ressortir (au moins au ⅘) l'action sémiotique du texte ? En matière d'opérabilité, l'analyse remonte le parcours interprétatif du texte par l'identification des tensions sous-jacentes à la syntaxe, comme elles se réalisent à travers la prédication verbale dans le souci d'infléchir les pratiques de lecture.

Pour préciser la voie que nous adoptons, nous proposons de décrire les différentes syntaxes observables (l'expression) et en reconstituer les effets métadiscursifs (l'expressivité), ou les circuits de reformulation, indépendamment des MRP, de manière à voir sur quels fondements repose la description du phénomène à l'étude, à savoir la textualité. Certaines considérations traditionnelles sont maintenues en l'instance : /énonciateur - récepteur/, pour la production, et /auteur – lecteur/ pour la réception.

Comme convention d'écritures, nous adoptons les abréviations suivantes :

- *Syntaxe - Support* (ce dont on parle) ou syntaxe introductive : **SS** ;
- *Syntaxe - Apport* (ce qu'on en dit/dira) ou syntaxe prédictive : **SA** ;
- Arrimage illimité des syntaxes-apports : $_{n}$**SA**

Confrontons à présent ces outils d'analyse au corpus de contes étudiés.

2. Lectures : analyses des *Trois contes et* circuits de reformulations

Le corpus analysé est constitué de trois contes : « Un cœur simple » (UCS : 1-54) ; « La légende de saint Julien l'Hospitalier » (LLSJL : 55-99) et « Hérodias », 100-149). Ces trois contes ont ceci de particulier qu'ils forment un macro-texte pris ensemble et un méso-texte pris dans leur singularité. Une telle esthésie indique la capacité du corpus à se prêter à la diversité des effets esthétiques. Volontairement, en tant que *lecteur non-averti*, nous n'avons pas lu le contexte de production de l'œuvre pour garder une certaine distance avec une surdétermination de l'œuvre. Nous avons également choisi de n'analyser qu'un des textes de chaque nouvelle, compte tenu de l'espace restreint de l'analyse.

[4] Les notions d'*apport* et de *support* de signification sont développées complémentairement dans le cadre de la théorisation guillaumienne du langage pour désigner le mécanisme global de l'*incidence*. Laquelle incidence peut être de *langue* ou de *discours*. Le support est généralement *ce dont on parle* et l'apport *ce qu'on en dira*. Cette relation permet de définir de manière concrète le rapport de prédication. Il faut cependant ajouter que Guillaume ne théorique pas l'aspect syntaxique/textuel de l'incidence. Celle-ci sera néanmoins très reprise et des instruments et modèles esquissés par certains postguillaumien-nes, éléments qu'on retrouve partiellement dans les développements de la praxématique.

2.1. « Un cœur simple »

Un cœur simple (UCS : 1-54) raconte l'histoire de Félicité, servante d'une veuve riche et austère appelée Mme Aubin. C'est le premier des *Trois contes* de Flaubert (1821-1880). Le texte du conte fait 53 pages (édition de 1972) et est constitué de 03 chapitres numérotés en chiffres romains. Notre 1ère lecture a tenu compte de l'organisation textuelle des passages et des thèmes identifiés. Nous avons ensuite regroupé ces fragments par thèmes pour leur attribuer un titre comme suit, soit selon notre compréhension :

I. *Présentation de Félicité et sa caractérielle patronne Mme Aubain (UCS : 1-5) ;*
II. *Le film de la rencontre de Félicité avec Mme Aubin (UCS : 6-19) ;*
III. *Liées par la tragédie de la perte d'êtres chers (UCS : 20-38) ;*
IV. *Le décès de trop/La mort de Loulou le perroquet (UCS : 39-5) ;*
V. *La mort de Félicité dans la solitude et la folie (UCS : 52-54).*

La lecture analytique de la séquence I a permis quelques constats intéressants (cf. Tableau de synthèse 1, infra). Au plan syntaxique, l'analyse du chainage syntaxique laisse apparaitre une structure répétitive dont l'équation primaire se donne à lire de la manière suivante :

$$SS + SA_1 + SA_2 \ldots + nSA$$

Figure 1 : Equation de la syntaxe minimale de base

En termes littéraires, il y a un enchainement de sept commentaires métadiscursifs (de discours sur le discours), en l'absence de tout MRP. Ces commentaires créent un effet de digression par rapport à l'information syntaxique de base, ainsi qu'on le voit en SA_1 dans le tableau annoncé. Au plan interactionnel, l'on constate un désinvestissement sémantique au fur et à mesure que se formalise la syntaxe. Il n'y a pas, à proprement parler, de MRP. Tout se passe comme si Flaubert reconnaissait d'emblée au lecteur-interprète la capacité à comprendre et à construire le sens. Cela crée au niveau syntaxico-sémantique une prolongation de l'incidence verbale et justifie le flux de positionnements syntaxiques. Toute la section I se stabilise grâce à cette double compétence conceptuelle et intégrative mise en œuvre dans le cadre de l'expérience dialogique. Projetée sous l'aspect communicatif, la réaction que suscite cette analyse prédicative de la signifiance syntaxique permet d'inférer que les enchainements des formes syntaxiques créent des niveaux sémantiques. Lesquels, à leur tour, rendent compte, dans la lecture, du niveau de textualisation. Le tableau suivant rend compte de ces dynamiques.

Syntaxe opérative	Processus signifiants/exemples textuels	Effet(s) de lecture
Syntaxe-support (SS) ou introductive	SS : Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.	Thème apport/Singularisation
Syntaxe apport (SA) ou prédictive	SA_1/SS_1 : Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse – qui cependant n'était pas une personne agréable [suspension du narratif=effet d'attente].	Reprise thématique/Extension1 Anaphore lexicale + prédication verbale
	SA_2 : *Elle* ***avait épousé un beau garçon sans fortune***, mort au commencement de 1809, en lui laissant deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes. Alors, elle **vendit** ses immeubles, sauf la ferme de Touques et la ferme de Geffosses, dont les rentes montaient à 5000 francs tout au plus, *et* ***elle quitta sa maison de Saint-Melaine pour en habiter une autre moins dispendieuse, ayant appartenu à ses ancêtres et placée derrière les Halles.***	Extension 2 (temporalité énonciative)
	SA_3 : Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée, dans un fauteuil de paille. Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vest ; – et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin.	Extension + Dilution 1 (Suspension de la temporalité et de l'horizon de lecture et suspension du narratif créant un phénomène d'attente) analogie
	SA_4 : Au premier étage, il y avait d'abord la chambre de « Madame », très grande, tendue d'un papier à fleurs pâles, et contenant le portrait de « Monsieur » en costume de muscadin. Elle communiquait avec une chambre plus petite, où l'on voyait deux couchettes d'enfants, sans matelas. Puis venait le salon toujours fermé, et rempli de meubles recouverts d'un drap. Ensuite un corridor menait à un cabinet d'étude ; des livres et des paperasses garnissaient les rayons d'une bibliothèque entourant de ses trois côtés un large bureau de bois noir. Les deux panneaux en retour disparaissaient sous des dessins à la plume, des paysages à la gouache et des gravures d'Audran, souvenirs d'un temps meilleur et d'un luxe évanoui. ***Une lucarne, au second étage, éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies.***	Dilution 2 + Extension 2 (généralisation de la suspension, variation sur le même sous-thème)
	SA_5 : ***Elle se levait dès l'aube pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption*** ; puis le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien closes, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes. Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain – un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours.	Extension 3 (nécessité d'une reconstruction intertextuelle et d'une réinterprétation) inférences
	SA_6 : En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital.	Extension 4 (suspension du narratif)
	SA_7 : Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique. »	Reprise de l'histoire/l'horizon de lecture puis recentrage

Tableau 3 : Tableau récapitulatif de l'analyse morphosyntaxique du Chapitre 1(Portrait psychologique de Félicité, la servante) du Conte 1 (UCS : 1-5)

Ce tableau rend compte de la thématisation de la séquence (1) étudiée. Décryptons l'énoncé de la syntaxe introductive ou support *(SS) : Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.* Pour le lecteur averti, quelques inférences sont possibles :

- *'pendant un demi-siècle'* indiquerait la chronologie de l'histoire ;
- *'les bourgeoises de Pont-l'Évêque'* indiquerait le cadre spatial et la classe sociale des protagonistes;
- 'les bourgeoises de Pont-l'Évêque *envièrent à Mme Aubin*' , Mme Aubin fait partie de cette classe bourgeoise ;
- contrairement à '*sa servante Félicité*' qui, de par la qualification apportée par le substantif en position épithète, n'est pas de la même.

Dès la syntaxe apport, une synecdoque particularisante se met en place, ce qui peut permettre d'expliquer l'attelage syntaxique des spécificités de la relation qui lie la servante Félicité à sa maîtresse, la faisant ainsi passer de la position syntaxique d'objet/rhème dans la SS à celle de sujet/thème dans la SS_1. Nous en voulons pour preuve le mécanisme de reprise anaphorique des pronoms '*elle'* dès SA_1 à S_7.

Ceci permet de faire évoluer la terminologie de l'incidence lexicale en incidence syntaxique, voire interprétative. Et, il devient possible de qualifier, selon nous, les valeurs syntaxiques des SS et SA en termes de *syntaxe introductive* et de *syntaxe prédictive*. La syntaxe introductive (SS) se complète de la syntaxe apport (SA) qui diversifie les parcours sémantiques et crée un phénomène d'attente dans l'horizon de lecture. De la *syntaxe introductive*, essentiellement thématisante pour ce texte, se développe en écho une *syntaxe prédictive* qui contribue à la construction des niveaux de textualisation. Soit figurativement :

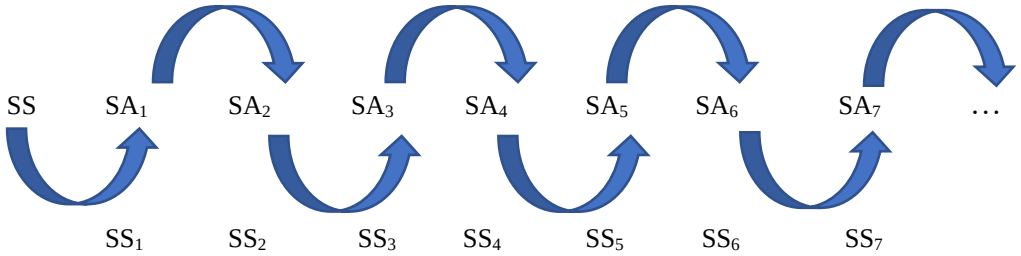


Schéma 1 : Représentation des incidences syntaxiques dans la clôture opérationnelle de la section 1 (UCS)

On pourrait dès lors proposer cette autre structure de reformulation :

$$SS + SA_1 / SS_1 + SA_2/SS_2 + SA_3/SS_3 \ldots. +$$

Figure 2 : Reformulation des incidences syntaxiques dans la clôture opérationnelle de la section 1 (UCS)

On le voit bien, l'incidence de la syntaxe prédictive (SS) sur la syntaxe introductive (SA) fait apparaître un autre type de syntaxe, selon nous, la *syntaxe opérative* du lecteur. Cette syntaxe opérative se superpose intuitivement à la lecture productive. La conséquence en est l'apparition de micro-univers discursifs à l'intérieur du procès syntaxique global. Chaque SA devient un micro SS ou SS_1, un micro-univers discursif permettant dès lors la reformulation textuelle en ces termes :

Syntaxe opérative = Syntaxe introductive + Syntaxe

Figure 3 : Équation de la syntaxe opérative de la clôture opérationnelle de la section 1 (UCS)

La syntaxe opérative intervient à partir de deux compétences supposées chez le lecteur par l'auteur, à savoir une *compétence conceptuelle* et *une compétence intégrative*. La compétence conceptuelle se décline en sous-compétences : *linguistique* (capacité à reconnaitre le lexique et la syntaxe) et *encyclopédique* (savoirs sur le monde, références culturelles) et *logique* (*la compétence logique (anaphores, inférences, analogies)*. Ce sont ces compétences qui permettent de conclure que la syntaxe se complète effectivement de règles communicatives et interactives et qu'elle n'a pas pour cela obligatoirement besoin de MRP.

Les 04 subdivisions restantes se donnent à lire comme un roman de vie plutôt qu'un conte[1]. L'onomastique de 'Félicité', devenue isotopique par synecdoque particularisante, rend compte de la tragédie humaine plutôt que d'une réelle béatitude au regard de la syntaxe opérative.

Le thème de la perte y est pleinement exprimé : le jour de son mariage Félicité perd son fiancé, « un beau garçon sans fortune », qui épouse le même jour une riche veuve (UCS : 4) ; s'ensuit le décès de quasiment tous les membres de la famille Aubin grâce à laquelle elle a pu survivre à ce chagrin. La générosité de la veuve Aubain, qui la recueille et lui donne un foyer lui vaut toute sa dévotion. Les personnages surgissent de nulle part et s'en vont comme des ombres, emportés par l'effacement de leurs parcours narratifs ou par l'achèvement de ces parcours au travers de morts violentes, au gré et à la fantaisie de l'auteur. Ils sont gommés de la mémoire discursive textuelle comme ils y sont arrivés, sans transition. C'est le cas de Mme Aubain qui meurt d'une pneumonie fulgurante à 72 ans et, avant elle, de sa fille Virginie que Félicité a élevée comme si c'était la sienne, d'où son attachement. La mort en Amérique de son neveu, Victor, de suite de fièvre jaune ; du marquis de Grémanville, oncle de Mme Aubain[2] ; de tous les autres membres du personnel avec qui ils ont vécu pendant cinquante ans à savoir Guyot, Liébard, Mme le Chaptois, Robelin et Bourais.

À la faveur de ces différentes pertes, Félicité va s'attacher à un perroquet qu'elle surnomme Loulou auquel elle apprend même à parler. Loulou a été offert par une connaissance de Mme Aubin, Mme de Larsonnière, l'épouse de l'ex-consul d'Amérique qui en était malgré elle propriétaire. Malheureusement Loulou va tout aussi mystérieusement mourir (sans doute de vieillesse, peut-être empoisonnée)[3]. Félicité en est traumatisée. Elle décide de faire empailler le perroquet, le voit souvent devenir le Christ, et sombre dans une douce folie. Habitée par un chagrin qui la déconnecte progressivement de la réalité, la servante meurt la dernière. Elle est arrachée à la vie dans des conditions similaires à celle de Mme Aubain. Seul échappe à ce destin funeste Paul Aubin, le fils aîné, qu'elle a également élevé. Le jeune homme est présenté comme n'ayant aucune qualité particulière. Les études ne lui ont pas réussi, il a une addiction au jeu. Par un heureux hasard, il épouse sur le tard la fille d'un huissier de justice qui le sauve de la dépression dans laquelle la perte de sa sœur les a versés sa mère et lui[4]. Dénué de toute compassion pour Félicité qui lui a été une mère de substitution, Paul va vendre la maison familiale avec la vieille servante malade à l'intérieur qui meut dans ses décombres.

L'on constate au sortir de cette analyse que le sens se construit à travers la syntaxe par la réalisation de deux niveaux : microsémantique et macrosémantique (Rastier 2009 : Préface, IV.). Les phrases et les énoncés ne sont pertinents comme unités textuelles d'analyse que dans la mesure où ils s'articulent en *passages*, en *extraits* et en *fragments* pour former des thèmes (1 à 3), eux-mêmes fondateurs des isotopies qui rendent ainsi possible la lecture uniforme du récit.

---

[1] Le conte est par définition un récit fictionnel, dont les actants jouent des rôles bien précis (héros-adjuvant-opposant-quête-objet) au sein d'une configuration narrative ; c'est moins le cas de cette histoire qui s'apparente à une nouvelle (récit court).

[2] Ce qui donne au lecteur une information sur le nom de famille de Mme Aubain, dont on a la confirmation qu'elle aussi est de famille bourgeoise/noble.

[3] Voir Mandou (2024, *Cinétismes n°4* : Éléments pour une analyse de la syntaxe opérative de la textualité »), qui continue d'éprouver les développements initiés ici.

[4] Ceci n'est qu'une interprétation qui est la nôtre, cela n'est pas dit explicitement dans le texte.

2.2. « La légende de saint Julien l'Hospitalier »

La légende de saint Julien l'Hospitalier (LSJL : 55-99) est une histoire sans fin. Comme annoncé, nous n'en analysons qu'un des chapitres, soit le 2ème, le but de la réflexion étant ici essentiellement technique, c'est-à-dire visant à mettre en lumière l'insertion de l'information syntaxique à la lumière d'une lecture réflexive. C'est le 2ème des *Trois contes* de Flaubert. Son texte fait 44 pages (même édition). 03 chapitres numérotés en chiffres romains l'organisent. Notre lecture a tenu compte de l'organisation linéaire du texte pour proposer ces thèmes :

I. *L'exil de Julien pour conjurer le sort du parricide à sa naissance (LSJL : 57-74) ;*
II. *Le double parricide/l'accomplissement de la malédiction (LSJL : 75-90) ;*
III. *La rédemption et la naissance de saint Julien l'Hospitalier (LSJL : 91-99).*

Pour ce conte, la lecture analytique a porté sur la séquence II (cf. Tableau de synthèse 2, infra). Au plan syntaxique, l'analyse du chainage confirme la pertinence de l'équation syntaxique de chainage discursif : $\boldsymbol{SS+SA_1/SS_1\ldots+nSA}$ (cf. Figure 1).

La syntaxe opérative confirme l'existence d'un parcours discursif organisé en boucle selon la *dynamique « syntaxe introductive ≤ syntaxe prédicative »* jusqu'à épuisement sémantique. Cela permet d'en apercevoir les programmes narratifs (PN) et intermédiaires (PNI), soit en schéma :

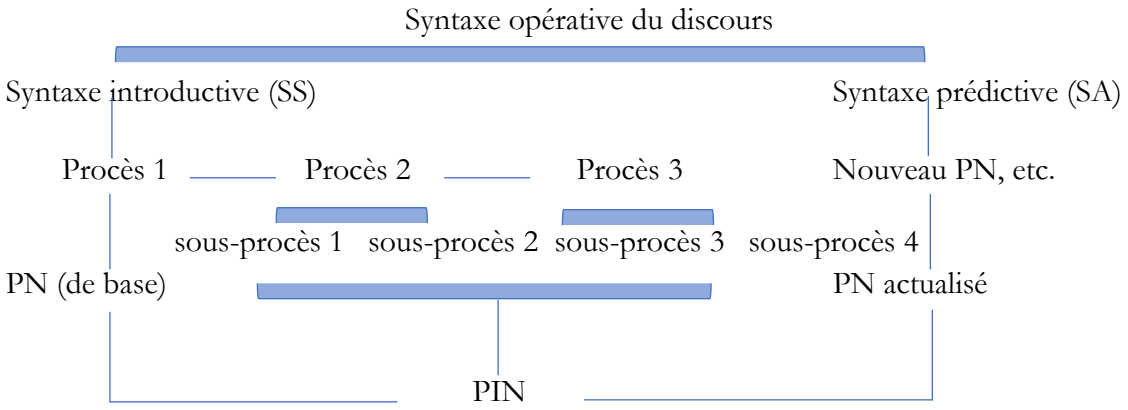


Schéma 2 : Dynamique syntaxico-sémantique du Chapitre 2 de la Légende de saint Julien l'hospitalier (75-90)

Observons le tableau de synthèse suivant qui fait mieux faire voir les degrés de reformulation sur le plan du couplage interactionnel et communicationnel.

(10) Processus signifiants de la syntaxe opérative	(11) Exemples	(12) Effet(s) de lecture
(13) Syntaxe-support (SS) ou introductive	**(14) SS$_1$** : « Il s'engagea dans une troupe d'aventuriers qui passaient. [Il a quitté son lieu de résidence habituel pour une destination inconnue].	(15) Thème + apport : [exil volontaire] (16)
(17) Syntaxe apport (SA) ou prédictive	(18) **SA$_1$/ SS$_2$** : « ***Il connut la faim, la soif, les fièvres et la vermine.*** Il s'accoutuma au fracas des mêlées, à l'aspect des moribonds. Le vent tanna sa peau. Ses membres se durcirent par le contact des armures ; et comme il était très fort, courageux, tempérant, avisé**, il obtint sans peine le commandement d'une *compagnie*.** »	(19) **Procès 1 :** (Difficultés de l'exil) (20) Procédés évaluatifs dans l'avancement de la syntaxe opérative : les MRP + reprises anaphoriques
(21) (22) PN 1 **(23)** [exil volontaire]	(24) **SA$_2$/SS$_3$**: Des esclaves en fuite, des manants révoltés, des bâtards sans fortune, toutes sortes d'intrépides affluèrent sous son drapeau, ***et il se composa une armée.*** Elle grossit. Il devint fameux. **On le recherchait**. »	**(25) Procès 2** (Adaptation à l'exil)
	(26) **SA3/ SS4$_{(1)}$** : ***Or*** **l'Empereur d'Occitanie**, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du calife de Cordoue; et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. Mais le Calife, faisant mine de vouloir se convertir, vint lui rendre visite, accompagné d'une escorte nombreuse, massacra toute sa garnison, et le plongea dans un cul de basse-fosse, où il le traitait durement, afin d'en extirper des trésors. […] ***L'empereur, pour prix d'un tel service, lui présenta dans des corbeilles beaucoup d'argent ; Julien n'en voulut pas.*** **Julien fut ébloui d'amour, d'autant plus qu'il avait mené jusqu'alors une vie très chaste. Donc *il reçut en mariage la fille de l'empereur [d'Occitanie], avec un château qu'elle tenait de sa mère*** ; et, les noces étant terminées, on se quitta, après des politesses infinies de part et d'autre.	(27) Procès intermédiaire 2(1) : La bataille d'Occitanie et le mariage d'avec la princesse, fille de l'empereur *(28)* Or = glissement sémantique/apparition d'une nouvelle topologie énonciative dans le déroulement syntaxico-sémantique/ (l'anecdote de la rencontre permet l'introduction d'un nouveau personnage clé/relance de l'intrigue *(effet d'attelage) – grossissement énonciatif* *(29) (subordination) :* Grâce aux MRP + reprises anaphoriques
(30) (31) PN intermédiaires (PNI)	(35) SA4/SS4$_{(2)}$: Julien ne faisait plus la guerre. […] Des princes de ses amis l'invitèrent à chasser. Il s'y refusa toujours, croyant, par cette sorte de pénitence, détourner son malheur ; car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents. Mais il souffrait de ne pas les voir, et son autre envie devenait insupportable. […] enfin, un jour, il	(36) Procès intermédiaire 2(2) : Mélancolie de la chasse et aveu du secret de la prophétie à l'épouse/

(32) (Commentaires métadiscursifs sur le thème (axiologie textuelle) (33) (Textualisation rétro-prospective avec **échec des PN intermédiaires** : le mariage ne conjure pas le sort) (34)	avoua son horrible pensée. […] Elle la combattit, en raisonnant très bien : son père et sa mère, probablement, étaient morts ; si jamais il ne les revoyait, par quel hasard, dans quel but, arriverait-il à cette abomination ? Donc, sa crainte n'avait pas de cause, et il devait se remettre à chasser. Julien souriait en l'écoutant, mais ne se décidait pas à satisfaire son désir.	(37) ***Intertextualité 1*** (Chapitre 1 du conte)/ nostalgie du pays natal *(38)* Mise en place d'un narratif prospectif
	(39) **SA_5/$SS4_{(3)}$** : Un soir du mois d'août […] : La tentation était trop forte. *Il décrocha son carquois. Elle parut surprise.* – C'est pour t'obéir ! dit-il, au lever du soleil, je serai revenu. Cependant elle redoutait une aventure funeste. Il la rassura, puis sortit, étonné de l'inconséquence de son humeur.	(40) Procès intermédiaire 2(3) : il cède à sa pulsion meurtrière envers les animaux
(41) PN2 (42) (Transformation) (43) (44) (45) (46)	(47) SA_6/$SS5_{(1)}$: *Peu de temps après, un page vint annoncer que deux inconnus,* à défaut du seigneur absent, réclamaient tout de suite la seigneuresse.	(48) **Procès 3 :** Déclenchement de la funèbre prophétie
	(49) SA_7/$SS5_{(1)}$: *Et bientôt* entrèrent dans la chambre un vieil homme et une vieille femme, courbés, poudreux, en habits de toile, et s'appuyant chacun sur un bâton. *Ils s'enhardirent et déclarèrent qu'ils apportaient à Julien des nouvelles de ses parents*. Elle se pencha pour les entendre. ***Mais, s'étant concertés du regard, ils lui demandèrent s'il les aimait toujours, s'il parlait d'eux quelquefois***. – *Oh ! oui ! dit-elle. Alors, ils s'écrièrent* : – *Eh bien ! c'est nous [les parents] !*	(50) **Procès 3(1) :** Arrivée inexplicable des parents dans la nuit, après son départ à la chasse et confirmation de la prophétie (51)
	(52) **SA_8/$SS5_{(2)}$** : La richesse de l'appartement les étonnait beaucoup ; et le vieux, ayant examiné les murs, demanda pourquoi s'y trouvait le blason de l'empereur d'Occitanie. Elle répliqua : – C'est mon père ! **Alors il tressaillit, se rappelant la prédiction du Bohême ; et la vieille songeait à la parole de l'Ermite**.	(53) **Procès 3(2) :** ***Intertextualité 2*** (chapitre 1) /histoire dans l'histoire (vision rétrospective) (54) (55) ***Intertextualité 3*** (les deux premières prédictions (faites au père et à la mère séparément au chap.1). Elle les couche dans son lit conjugal.
	(56) SA_9/ SS : La femme de Julien les engagea à ne pas l'attendre. Elle les coucha elle-même dans son lit, puis ferma la croisée ; ils s'endormirent. Le jour allait paraître, et, derrière le vitrail, les petits oiseaux commençaient à chanter.	
	(57) SA_{10}/SS : Cette déception l'exaspéra plus que toutes les autres. Sa soif de carnage le reprenait ; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes.	(58) Le **dénouement :** Il revient de la chasse bredouille et en colère, animé à

		présent de la soif d'un massacre humain pour compenser sa déception
	(59) **SA_{11}/SS: Éclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard**. Et il trépignait, écumait, avec des hurlements de bête fauve. Puis il s'arrêta. Les morts, percés au cœur tout de suite, n'avaient pas même bougé. Il écoutait attentivement leurs deux râles presque égaux, et, à mesure qu'ils s'affaiblissaient, un autre, tout au loin, les continuait	(60) ***Intertextualité 4*** (partie 1)/histoire dans l'histoire (vision rétrospective).
	(61) **SA_{12}/SS :** Incertaine d'abord, cette voix plaintive longuement poussée, se rapprochait, s'enfla, devint cruelle **; et il reconnut, terrifié, le bramement du grand cerf noir**.	(62) ***Intertextualité 6*** (partie 1)/la 3e prophétie (celle qu'on lui a faite) (63)
	(64) SA_1/ SS_1 : Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos, avec un trou dans la poitrine ; et leurs visages, d'une majestueuse douceur, avaient l'air de garder comme un secret éternel. […]	(65) ***Intertextualité 7*** (partie 1)/ : ils meurent avec le secret de la malédiction qu'ils connaissaient chacun mais n'en ont
(66) PN prévisionnel (textualité naissante) (67) (68) (extension thématique) : *[exil involontaire]*	(69) SA_1 : Elle avait obéi à la volonté de Dieu, en occasionnant son crime, et devait prier pour son âme, puisque désormais il n'existait plus. *(70)* **SA :** Un moine en cagoule rabattue suivit le cortège, loin de tous les autres, sans que personne osât lui parler.	**(71)** Concrétisation du programme narratif 1 et projection : Il devient un paria puis un ermite (concrétisation du PN1) et projection d'un nouvel PN orienté en direction de Thème + apport : *[exil involontaire]*
	(72) SA_1 : Il resta pendant la messe, à plat ventre au milieu du portail, les bras en croix, et le front dans la poussière. (73) SA_1/ SS_1 : Après l'ensevelissement, on le vit prendre le chemin qui menait aux montagnes. Il se retourna plusieurs fois, et finit par disparaître.	(74) Nouvel exil / involontaire : Il se rend à la fatalité, n'en veut pas à sa femme, lui abandonne le palais. (75) Personne ne lui adresse plus la parole aux funérailles de ses parents. Il devient un paria.

Tableau 4 : Synthèse de l'analyse morphosyntaxique du Chapitre 2 (le parricide) du conte 2 (LSJL, II : 75-90)

Dans ce tableau analytique la syntaxe opérative émerge à la faveur de deux PN, un PN de base au sein duquel émergent trois autres procès, eux-mêmes coorganisés en sous-procès, ce qui crée la lecture polyisotopique et prévisionnelle. En effet, Nous avons constaté que la lecture syntaxico-sémantique se complèterait d'une lecture sémio-cognitive. La lecture sémio-cognitive s'impose d'elle-même dès lors que l'expérience, la vision du monde du lecteur est requise pour établir des cadres de références. Ainsi, les formes signifiantes discursives s'activent certes grâce à la double intégration conceptuelle et prédicative mais ce processus lui-même s'appuie sur deux autres compétences dont l'une est *rhétorique (expérience de la littérature/interprétation) et l'autre est de type idéologique (axiologie du texte, vision du monde).* La textualité, selon notre analyse, nait d'une extension d'un programme narratif de base que l'expérience de lecture confirme en Programme narratif prévisionnel, soit selon nous :

PN de base : //Exil volontaire//
(Syntaxe-support (SS) ou introductive) + Syntaxe apport (SA) ou prédictive

PN 1
Procès 1 (Difficultés de l'exil)
***PNI** : Procès 2* (Commentaires métadiscursifs sur le thème général /étalage de l'axiologie textuelle)/Adaptation à l'exil
PN2
Procès 3 :
PN = PN1 + PNI + PN2

PN prévisionnel (textualité) : //Exil forcé/involontaire//
(Syntaxe-support (SS) ou introductive (chap. 3 du conte)

Figure 4 : Esquisse de la génération de la textualité dans le chap.2 de la LSJL de Flaubert

En d'autres termes, alors que la lecture est linéaire, l'interprétation est une activité converse, d'accommodation de possibilités narratives au sein d'un certain cadre de référence formel. En tout état de cause, ce dernier est fait de sommes de procès et donc de substances syntaxiques. L'intégration du sens se fait progressivement, relativement à l'enchainement énonciatif à travers moult MRP (or, bientôt, cependant, enfin, donc, etc.) et reprises anaphoriques (l'empereur, l'empereur d'Occitanie, la princesse, d'Occitanie/sa seigneuresse, etc.).

On a un PN de base (l'exil volontaire) qui est essentiellement syntaxique ; un PN intermédiaire constitué de micro-procès narratifs, permettant de faire des projections, des anticipations des retours en arrière pour mieux construire l'histoire. Cette architecturation de relations primaires au sein de relations plus grandes articulées en termes de SA+SS est certes précurseur de textualité. Par cet effet d'attelage ou d'incidence réciproque, le Procès intermédiaire 2(1) (La bataille d'Occitanie et le mariage d'avec la princesse, fille de l'empereur) crée une chaine de prédiction syntaxique puis sémantique et interprétative. « Or » permet par exemple, un glissement sémantique avec apparition d'une nouvelle topologie énonciative dans le déroulement syntaxico-sémantique. L'anecdote de la rencontre permet l'introduction d'un nouveau personnage clé et relance l'intrigue (voir tableau 2 : SA3/ $SS4_{(1)}$)

Par ailleurs, les commentaires métadiscursifs, encastrés dans des programmes narratifs intermédiaires (PNI1 et PNI2, PNI3) à l'aune de l'intertextualité. Ainsi, dans le procès 1 ($SA4_{/}SS4_{(2)}$) : l'on comprend que le seigneur Julien refuse les invitations des « --- princes de ses amis à chasser. [Croyant] par cette sorte de pénitence, détourner son malheur ; car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents. Mais il souffrait de ne pas les voir, et son autre envie devenait insupportable. ». Cette même séquence suscite davantage la lecture

polyisotopique. Mais… Comment établir la relation au texte dans le cadre de cette syntaxe opérative si on n'a pas connaissance de la relation contextuelle décrite par l'auteur et qui permet au lecteur d'établir une analogie interprétative entre « le meurtre des animaux » et « le sort de ses parents ». L'on comprend, l'anecdote de la rencontre permet l'introduction d'un nouveau personnage en celui de l'épouse de Julien qui a un lien déterminant dans la relance de l'intrigue.

Ce jeu de relance permanent entre la *matrice* textuelle, l'*intertexte* et l'*interprétant* consolide la compétence du lecteur non-averti et en oblige à rendre compte de la dimension mémorielle de l'intertextualité. Comme on peut le lire chez Riffaterre, « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première » (Riffaterre 1980 : 4).

En syntaxe opérative, la SS oblige le lecteur à une « intertextualité aléatoire » jusqu'à ce que le lecteur naïf, non-averti, « candide » parvient à une lecture avancée et accède inconsciemment au statut d'« archilecteur » modélisé par Riffaterre (1980 : 5). En y accédant le lecteur débloque « l'intertextualité obligatoire ». Riffaterre (*idem*) considère l'intertextuel comme un phénomène rattaché à la mémoire. C'est pourquoi il propose de distinguer l' « intertextualité aléatoire » de « l'intertextualité obligatoire ». La première est déterminée par la mémoire et la culture du lecteur, tandis que la deuxième est stable et rattachée à la compréhension de la grammaire de la langue.

Nous arrêtons notre analyse ici, cet aspect étant examiné dans l'article à paraitre. Observons enfin, le chapitre 3 du dernier conte de Flaubert qui nous intéresse, à savoir Hérodias.

2.3. Hérodias

Hérodias (100-149) s'ouvre sur un prétexte. Hérodias est un conte éponyme *apriori* mais il n'en est rien. Le véritable hérault est un personnage biblique, Iaokanann, plus connu sous le nom de Jean-Baptiste dans la liturgie chrétienne. C'est le dernier des *Trois contes* de Flaubert. Son texte fait 44 pages (édition de 1971), comme le précédent. Ce conte est constitué de 03 chapitres numérotés en chiffres romains, auxquels nous avons attribué des titres, selon notre compréhension, comme suit :

I. *Hérodias et sa haine pour Iaokanann (Hérodias : 103-115) ;*
II. *La prédiction de Phanuel, le bourreau (Hérodias : 116-133) ;*
III. *L'exécution de Ioakanann (Hérodias : 134-149).*

« *Nec crescit, nec post mortem durare videtur. », en français,* « Rien de plus sot que la prétention du corps à la vie éternelle » : c'est ainsi qu'on peut résumer cette histoire, de l'aveu même du personnage central qui est le Proconsul Tétrarque Hérode Antipas (Hérodias : 139). La lecture analytique a concerné exclusivement le chapitre III et une synthèse est donnée comme de coutume maintenant (cf. Tableau de synthèse 3, infra).

Au plan syntaxique, l'analyse du chainage syntaxique laisse apparaitre une structure répétitive linéaire dont la somme des procès aboutit à la mise en visibilité d'un programme actualisé, à lire de la manière suivante : ***PN = PNI (Procès 1 + Procès 2 +… Procès 6) + PN actualisé.*** Soit figurativement :

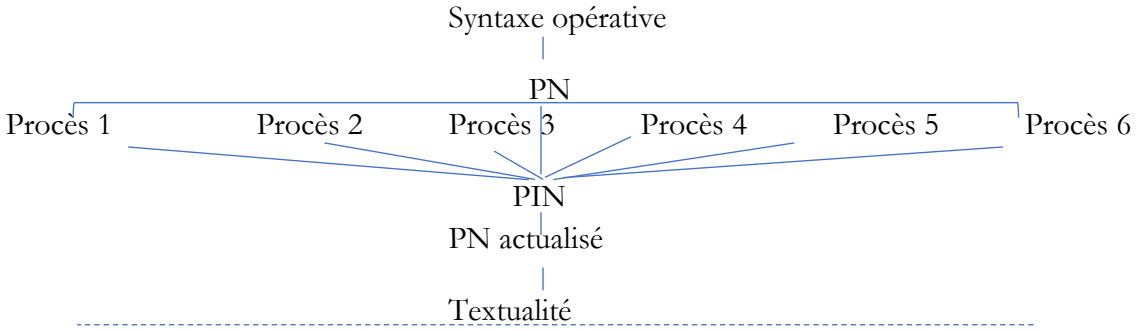


Figure 5: Schéma narratif séquentiel du chap.1 du texte 3 du Conte 3 (Hérodias)

En prélude à la chronoanalyse, observons le tableau (3) de séquençage syntaxique habituel.

Processus signifiants de la syntaxe opérative	Exemples	Effet(s) de lecture
Syntaxe-support (SS) ou introductive	**SS$_1$** : « Les **convives** emplissaient la **salle du festin**. *[…]*	**Thème + apport** : [Fête/Célébration]
Syntaxe apport (SA) ou prédictive	**SA$_1$/ SS$_2$** : « Des esclaves, alertes comme des chiens et les orteils dans des sandales de feutre, circulaient, en portant des plateaux. »	**Procès 1 :** Présentation des convives : les Hébreux, les païens et dignitaires romains
PN intermédiaires (PNI) La sacrificature (Commentaires métadiscursifs sur le thème /axiologie textuelle)	**SA$_2$/SS$_3$** : La table proconsulaire occupait, sous la tribune dorée, une estrade en planches de sycomore. Des tapis de Babylone l'enfermaient dans une espèce de pavillon. »	
	SA3/ SS4$_{(1)}$: **Trois lits d'ivoire**, un en face et deux sur les flancs, contenaient Vitellius, son fils et Antipas ; le Proconsul étant près de la porte, à gauche, Aulus à droite, le Tétrarque au milieu	
	. **SA4/ SS5** : De ce côté-là, il y avait les prêtres et les officiers d'Antipas, des habitants de Jérusalem, les principaux des villes grecques ; et, sous le Proconsul : Marcellus avec les Publicains, des amis du Tétrarque, les personnages de Kana, Ptolémaïde, Jéricho ; puis, pêle-mêle : des montagnards du Liban, et les vieux soldats d'Hérode ; douze Thraces, un Gaulois, deux Germains, des chasseurs de gazelles, des pâtres de l'Idumée, le sultan de Palmyre, des marins d'Eziongaber. […]. Toutes les figures étaient joyeuses, sous des couronnes de fleurs. Les Pharisiens les avaient repoussées comme indécence romaine. Ils frissonnèrent quand on les aspergea de galbanum et d'encens, composition réservée aux usages du **Temple**.	
	SA5/ SS6 : On y causait de Iaokanann et des gens de son espèce ; Simon de Gittoï lavait les péchés avec du feu. Un certain Jésus... – Le pire de tous, s'écria Éléazar. Quel infâme bateleur !	Procès 2 (le procès en sorcellerie des saints bibliques (Iaokonann et Jésus)
	SA6/ SS7 : « Derrière le Tétrarque, un homme se leva, pâle comme la bordure de sa chlamyde. Il descendit l'estrade, et, interpellant les Pharisiens : – Mensonge ! Jésus fait des miracles ! Antipas désirait en voir. – Tu aurais dû l'amener ! Renseigne-nous ![…] » **SA7/ SS8** : « Et les amis d'Antipas, les principaux de la Galilée, reprirent, en hochant la tête : – Les démons, évidemment. » **SA8/ SS9** : « Jacob, debout entre leur table et celle des prêtres, se taisait d'une manière hautaine et douce. Ils le sommaient de parler : – Justifie son pouvoir » **SA9/SS10** : « Il courba les épaules, et à voix basse, lentement, comme effrayé de lui-même : – Vous ne savez donc pas que c'est le Messie ? Tous les prêtres se regardèrent ; et Vitellius demanda l'explication du mot. Son interprète fut une minute avant de répondre. » [...]	Procès 3 : le témoignage contradictoire de Jacob de Capharnaüm Glissement sémantique/apparition d'une nouvelle topologie énonciative dans le déroulement syntaxico-sémantique/ (l'anecdote de la guérison miraculeuse de Jésus/le témoignage de Jacob à Capharnaüm)
	SA10/SS11 : Les prêtres s'étant concertés, Éléazar prit la parole. D'abord le Messie serait enfant de David, et non d'un charpentier ; il confirmerait la Loi. Ce Nazaréen l'attaquait ; et, argument plus fort, il devait être précédé par la venue d'Élie. SA11/SS12 : Jacob répliqua : – Mais il est venu, Élie ! SA12/SS13 : – Élie ! Élie ! répéta la foule, jusqu'à l'autre bout de la salle. […]	**Procès 4** : l'annonciateur du Messie, la question qui divise (débat narrativisé entre les juifs et les pharisiens) - Ioakonann est Élie ressuscité (donc un danger/trouble pour l'ordre social)
	SA13/SS14) : Jacob s'épuisait à redire qu'il le connaissait ! Il l'avait vu ! et le peuple aussi ! – Son nom ? Alors, il cria de toutes ses forces : – Iaokannan !	

	SA14/SS15 : Des murmures l'interrompirent. On croyait Élie disparu seulement. Il s'emporta contre la foule, et, continuant son enquête : – tu penses qu'il est ressuscité ? – Pourquoi pas ? dit Jacob.	
	SA15/SS16 : Les Sadducéens feignirent un grand émoi le lendemain, la sacrificature leur fut rendue ; Antipas étalait du désespoir ; Vitellius demeurait impassible. Ses angoisses étaient pourtant violentes ; avec son fils il perdait sa fortune. […]	
	SA16/SS17 : Des coups retentirent contre la porte du château. On savait maintenant que Iaokanann s'y trouvait détenu. Des hommes avec des torches grimpaient le sentier. Une masse noire fourmillait dans le ravin et ils hurlaient de temps à autre :**– Iaokanann ! Iaokanann !**	
	SA_{17}/ SS_{18} : « – Il dérange tout ! dit Jonathas. – On n'aura plus d'argent, s'il continue ! ajoutèrent les Pharisiens. »	Procès 5 : Les reproches à Élie ***(extratextualité 3/*** La question de la dime/quête)
	SA_{18}/SS19 : Et des récriminations partaient : – Protège-nous ! – Qu'on en finisse ! – Tu abandonnes la religion ! – **Impie comme les Hérode !** **SA_{19}/SS_{20} :** Moins que vous ! répliqua Antipas. C'est mon père qui a édifié votre temple ! **SA_{20}/SS_{21} :** Alors les Pharisiens, les fils des proscrits, les partisans des Matathias accusèrent le Tétrarque des crimes de sa famille.	Les pharisiens demandent la tête de Ioakonann au regard de la réticence d'Hérode ***Extratextualité 2*** (partie 1)/histoire dans l'histoire (vision rétrospective)
	SA_{21}/SS_{22} : Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse. Puis, elle se mit à danser. […]	Hérodias veut aussi la tête d'Élie ***Intertextualité 2*** (partie 1)/
	SA_{22}/ SS_{23} : Ensuite elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières ; et d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, il lui disait : – Viens ! viens ! Elle tournait toujours ; les tympanons sonnaient à éclater, la foule hurlait. SA_{23}/ SS_{24} : Mais le Tétrarque criait plus fort : – viens ! viens ! Tu auras Capharnaüm ! la plaine de Tibérias ! mes citadelles ! la moitié de mon royaume !	
	SA_{24}/ SS_{25} : Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta, reparut ; et, en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin : **– Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête... Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : – La tête de Iaokanann** ! […]	
	SA_{25}/ SS_{26} : Le Tétrarque s'affaissa sur lui-même, écrasé. Il était contraint par sa parole, et le peuple attendait. Mais la mort qu'on lui avait prédite, en s'appliquant à un autre, peut-être détournerait la sienne ? **Si Iaokanann était véritablement Élie, il pourrait s'y soustraire ; s'il ne l'était pas, le meurtre n'avait plus d'importance.**	**Procès 6 : Le Tétrarque refuse.** Il ne veut pas porter la responsabilité de la mort de Iaokanann/Élie s'il s'avère effectivement qu'il est le messie.
	SA_{26}/ SS_{27} : Mannaeï était à ses côtés, et comprit son intention. **SA_{27}/ SS_{28}** : Vitellius le rappela pour lui confier le mot d'ordre des sentinelles gardant la fosse. **SA_{28}/ SS_{29}** : Ce fut un soulagement. Dans une minute, tout serait fini !	Finalement la décision de Galilée au sujet de l'exécution arrive. Elle est validée ce qui est un soulagement pour Adipas.
	SA_{29}/ SS_{30} : Mannaeï sortit, en se cachant la face.	mais une lourde responsabilité pour Mannaeï le bourreau de la cour depuis 40a

	SA_{29}/ $SS3_1$: Les convives trouvèrent le temps encore plus long que la première fois. On s'ennuyait. Tout à coup, un bruit de pas se répercuta dans les couloirs. Le malaise devenait intolérable. **SA_{30}/ SS_{32}** : La tête entra ; – et Mannaeï la tenait par les cheveux, au bout de son bras, fier des applaudissements.	
	SA_{31}/ SS_{33} : Quand il l'eut mise sur un plat, il l'offrit à Salomé. Elle monta lestement dans la tribune ; et plusieurs minutes après, la tête fut rapportée par cette vieille femme que le Tétrarque avait distingué le matin sur la plate-forme d'une maison, et tantôt dans la chambre d'Hérodias.	On ignore pourquoi Hérodias en veut autant à Iaokanann (intertextualité utile pour comprendre/voir chap.2)
PN actualisé (Célébration proconsulaire en prélude à la validation par César de l'exécution (ou non) d'un prétendu saint : Iaokanann/Élie	**SA_{32}/ SS_{34}** : À l'instant où se levait le soleil, deux hommes, expédiés autrefois par Iaokanann, survinrent, avec la réponse si longtemps espérée. Ils la confièrent à Phanuel, qui en eut un ravissement. **SA_{33}/ SS_{35}** : Puis il leur montra l'objet lugubre, sur le plateau, entre les débris du festin. Un des hommes lui dit : – console-toi ! Il est descendu chez les morts annoncer le Christ !	Concrétisation du programme narratif 1 et projection : exécution de Iaokonann
	SS_{36} : Et tous les trois, ayant pris la tête de Iaokanann, s'en allèrent du côté de la Galilée. Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement.	Tête portée en triomphe à César qui en a autorisé l'exécution

Tableau 5 : Synthèse de l'analyse morphosyntaxique du Chapitre 3 (l'exécution de Ioakonnan) du conte 3 (Hérodias, II : 134-149)

Cette figure rend compte des niveaux de textualisation du discours (lecture vs syntaxe) et du narratif (procès et programmes).

Le niveau du discours se caractérise par l'absence d'ambiguïté :

- les personnages sont nommés et décrits (Iaokanann/Élie ; Hérode Antipas/Le Tétrarque ; Hérodias/Épouse d'Hérode ; Manneï/Le bourreau ; le proconsul ; Aulus/son fils, etc.) mais la co-référence est aisée à établir ;
- les données encyclopédiques du lecteur averti émergent assez vite pour établir la correspondance avec la sacrificature, permettant alors de combler les vides du texte ;
- à partir de là, les isotopes/procès sont faciles à identifier.

Le niveau narratif se caractérise par l'émergence d'une topologie narrative au sein de laquelle s'imbriquent les scénarios intertextuels :

- S'agit-il de l'histoire d'une fête en l'honneur du proconsul ?
- S'agit-il de l'histoire de Iaokanann/Élie/Jean-Baptiste l'Hébreu ?

La fin confirme du récit nous dit qu'il s'agit du conte romancé d'une exécution, celle d'un personnage aux allures bibliques. Le dénouement est aussi embarrassant qu'est le mécanisme d'attribution du genre textuel/genrage. Les MRP quand ils existent sont intégrés systématiquement au dialogue et les commentaires métadiscursifs sont construits en regard des cadres de références du lecteur. Lecteur débutant, lecteur averti ou lecteur chevronné, les compétences sémantiques et pragmatiques de lecture ne seront pas les mêmes.

La stratégie métatextuelle est donc perceptible dès le titre du conte qui apparait davantage comme un récit historique que comme une légende. On dirait une « fable dans la fable », comme le dit si bien Eco (1979 : 264). La dimension mésotextuelle (les phrases, fragments, extraits, paragraphes) complète la dimension macrotextuelle (les contes entre eux) en termes de thèmes et d'isotopies dans le procès génétique de la signification.

3. Des questions restent

Nous soutenons que les questions que pose l'exercice scolaire de l'analyse textuelle restent d'actualité : Qui parle à qui, où, comment, pourquoi ? Mais nous souhaitons mettre en surbrillance que la linguistique textuelle interprétative, du lecteur, ou de la réception, ne saurait être autant ignorée. L'intervention des linguistiques cognitives est sans doute sollicitée pour justifier certaines interventions/inférences sur la signification lors de la lecture compréhension, comme nous l'avons montré avec le modèle chronoanalytique. Toutefois, nous reconnaissons que cette interprétation reste excessive. Le texte lu/compris seul devrait être l'objet de cette linguistique. Mais une fois de plus, comment maitriser la lecture sans aboutir à des considérations où dans sa réception l'œuvre reste « ouverte » (Eco, *idem*), « inachevée » (Aragon 1972), voire un « inconnu » (Balzac 1831) ? L'on sort du soupçon pour rentrer dans une ère de l'oubli, dans la mesure où chaque détail est un programme sémantique.

Concernant la méthode, l'on nous arguera que Rastier (2009 : préface, I) a peu ou prou résolu le problème de la mesure textuelle dans le cadre de sa sémantique interprétative. Ces principes rendent compte de trois mesures : sens, texte et interprétation. Concernant la dimension interprétative, Rastier conclut : « 3/ (i) La problématique interprétative dépasse les textes et peut s'étendre à d'autres objets culturels, comme les images (susceptibles des mêmes méthodologies : recueil de corpus, détermination des genres, indexation par des traits de l'expression). (Rastier, *idem*) ». L'on voit bien qu'il s'agit plus d'un degré d'indexation/stratégie du texte par rapport à des textes semblables plutôt qu'une véritable grille d'analyse interprétative. Ceci implique de relativiser la portée de l'interprétation, de ne pas la figer à un type de genre en particulier puisque le sens se renouvelle sans cesse en fonction des besoins. Par ailleurs, les trois dimensions de la lecture (génétique, mimétique et herméneutique) qu'il évoque s'adaptent aux conventions culturelles. In fine, trois éléments de mesure textuelle sont présentés comme moyens et objets de l'interprétation,

à savoir « (l') isotopie, (la)lecture et (l') intertextualité » (Rastier 2009 : 8, 213-260). On peut déplorer que l'intertextualité ne soit que très peu théorisée, d'où l'intérêt d'évoquer Riffaterre.

Riffaterre (1980) propose ainsi une sémantique interprétative intertextuellement étendue au lecteur, certainement pour limiter au maximum l'arbitraire de l'interprétation qui surgit de la lecture herméneutique. En effet, l'apport de Riffaterre est de deux natures : 1) il a souligné que l'intertextualité nécessite la reconnaissance d'un lecteur, 2) il a établi une distinction pertinente entre l'intertextualité et l'intertexte. Le modèle riffaterrien met en lumière que les éléments textuels sont polysémiques car ayant un sens premier et un sens second mais qu'ils sont aussi polydimensionnels. La raison est que la compréhension n'est pas toujours accessible dès la première lecture, les univers du sens ou des « symboles » et celui de la sémiosis (la clé de la signification) ou de la référence se connectent pour former le langage poétique (la textualité) (Riffaterre 1983 : 11). Riffaterre identifie ce mécanisme textuel sous le terme d' « obliquité sémantique ». En d'autres termes, on se sert du sens pour passer à la sémiosis/signification et inversement.

Dans le corpus étudié s'est posé le problème de la non-textualité dans la textualité qui relève du lecteur-interprète. Dès lors que le style d'époque n'est pas apparu familier à la première lecture, celle-ci s'est muée en une lecture-découverte ou distractive où la barre de recherche Google a été régulièrement sollicitée ; cela a complexifié les voies d'accès à la sémiosis.

Dans un tel travail de re-conceptualisation, n'y a-t-il pas lieu de craindre une forme de gnoséologie abusive sur le texte ? Cette gnoséologie, selon nous, pourrait être à l'origine de distorsions sémantiques au sein de la structure génétique du texte, en termes de prises de position interprétatives par rapport au *sens commun* du texte, dont l'interprétation se réclame pourtant. Comment intégrer des détails d'observation justes, vérifiables, standards tout en ne se trompant pas sur la fonction du texte, tant défendue par Barthes (1984) ?

L'expression *reflet du reflet* nous vient à l'esprit comme intuitivement liée au « narratif ». Si la langue est une représentation plus ou moins active du discours, qu'en est-il du récepteur éventuel de ce discours, producteur éventuel du discours sur le sens ou de la signification ? Quels concepts, lois, catégories, etc. permettent d'en mieux rendre compte une fois l'activité linguistique commandant l'analyse reconnue comme telle ?

Le caractère mécanique de l'exercice scolaire de l'analyse textuelle peut donc être privé parce qu'elle révèle des problèmes de liaison avec la norme langagière, une autre partie de cette norme que constitue le lecteur-interprète. Cette insuffisance interprétative ressemble fort à celle que Saussure (2002) élude volontairement lorsqu'il accorde le primat à une linguistique de la langue plutôt qu'à une linguistique de la parole. S'inspirant de ce matérialisme historique, il serait injuste de conclure sur ce sujet. La textualité du récepteur *coopérant* nécessite une situation théorique actuelle singulière, afin que s'expriment correctement les logiques inconscientes et conscientes qui la traversent et qui se rattachent explicitement aux actes de langage.

Conclusion

Comment mettre en place une théorie signifiante de la lecture ? Cette évolution du questionnement initial de la présente réflexion montre bien, à notre sens, en quoi la lecture théorique est délicate, notamment pour l'exercice scolaire de l'analyse textuelle.

D'abord il faut spécifier les compétences du lecteur. Selon qu'il est débutant, averti ou spécialiste, ses compétences inférentielles seront limitantes ou limitées.

Ensuite il faut spécifier les règles de construction diachronique, chose difficile dans la mesure où le déroulement syntaxique n'est pas prévisionnel, ou du moins il ne l'est qu'en partie. La sensibilité de l'auteur, les parcours des personnages, leurs cultures, leurs expériences discursives invitent des règles de construction qui nécessitent une compétence intertextuelle et une intrusion dans la compétence idéologique du lecteur.

Enfin le lecteur doit être capable d'interpréter les symboles, que soit dans le déroulement discursif ou narratif, en les couplant à son expérience (connaissances encyclopédiques-textuelles,

univers de croyances, représentations). L'ensemble des extraits étudiés met ainsi en évidence une stratégie métatextuelle. Le conte n'est plus un conte en vertu des stratégies discursives (artifices sémantiques et pragmatiques) mises en place dans l'analyse de surface.

La signifiance syntaxique s'appuie accessoirement sur des MRP mais plus encore sur des commentaires évaluatifs souvent conceptuels, sous forme de macropropositions dans la sémiogenèse textuelle. L'énoncé de la syntaxe-support (SS) apparait ainsi comme introducteur de microprogrammes narrativo-discursifs, ce que nous avons nommé Syntaxe-Apport ou prédicative (SA) et leur avancement sur l'axe opératif du texte permet comme une activation de la chaine référentielle des opérateurs sémantiques. Tout se passe comme si la textualité naitrait de la rémanence. Les unités syntaxiques s'appellent, se couplent, se différencient… se rappelle à nouveau, se soudent, puis se différencient jusqu'à atteindre un équilibre de résonnance. C'est cet équilibre de résonnance entre le sens et la signification dans la lecture qui justifie toutes les prises de risques textuels que nous pouvons voir aujourd'hui dans la production de l'œuvre littéraire.

Liste des abréviations :

MRP : marqueur de reformulation paraphrastique
SA : *Syntaxe - Apport* (ce qu'on en dit/dira) ou syntaxe prédictive
SS : *Syntaxe - Support* (ce dont on parle) ou syntaxe introductive
PIN : Programme narratif intermédiaire
PN : programme narratif
$_n$SA : Arrimage illimité des syntaxes-apports
ES : énoncé-source
ED : énoncé-doublon

Bibliographie :

Aragon L., 1972 [1956], *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard.

Balzac H. de, 1831, *Le chef-d'œuvre inconnu*, *La comédie humaine*, Éditions philosophiques.

Blestel É. et Fortineau-Bremond C., 2015, « Présentation », *Cahiers de praxématique*, n° 64, http://praxematique.revues.org/3799, DOI : 10.4000/praxematique.3799.

Brès J., 2004, « Des unités de puissance à l'unité d'effet : un aspect de l'actualisation phrastique », *Modèles linguistiques, Association Modèles linguistiques*, vol. 25, n° 1-2, pp.179-192.

Eco U., 1979, *Lector in Fabula* (traduction de Myriam Bouzaher), Paris, Grasset.

Flaubert G., 1972 [1910], *Trois contes*, Paris, Louis Conard, Libraire-Éditeur. (Le texte de ce volume est conforme à celui de l'édition originale : *Trois contes,* 1877, Paris, G. Charpentier.)

Greimas A. J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

Guillaume G., 1973a, *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksieck.

Guillaume G., 1973b, *Leçons de linguistique, 1948-49, série C, Grammaire particulière du français et grammaire générale IV*, Paris, Klincksieck.

Gülich E. et Kotschi T., 1983, « Les marqueurs de la reformulation paraphrastique », in Moeschler J. (éd.), *Connecteurs pragmatiques et structure du discours, Actes du 2ème Colloque de Pragmatique de Genève (7 - 9 mars 1983), Cahiers de linguistique française*, n°5, pp. 305-351.

Gülich E. et Kotschi T., 1987, « Les actes de reformulation dans la consultation *La dame de Caluire* » in Bange P. (dir.), *L'analyse des interactions verbales, La dame de Caluire,* Berne, Peter Lang, pp. 15-81.

Klinkenberg J.-M., 1991, *Ecrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Montréal / Paris, V. L. B. / Créaphis.

Larousse, Le Dictionnaire de la langue française, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue, consulté le 28 avril 2023.

Le Blanc B., 2014, « Francisco Varela : des systèmes et des boucles », *Hermès*, n° 68, pp. 106-107.

Macchi Y., 2005, « Chronomorphogénèse verbale : esquisse d'embryologie du verbe espagnol », *Cahiers de linguistique analogique*, n°2, pp. 153-204.

Macchi Y., 2006, « Transitivité et intransitivité : propriétés du mot ou effets du processus phrastique ? – Chronosyntaxe (VI) », in Luquet G. (dir.), *Le signifié de langue en espagnol – Méthodes d'approche*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 115-134.

Macchi Yves, 2000, « L'anticipation syntaxique de l'attribut. Esquisse d'une chronosyntaxe », in Resano A. (dir.), *Linguistique hispanique. Nantes 1998*, Nantes, CRINI, pp. 395-413.

Macchi Yves, 2005, « Chronomorphogénèse verbale. Esquisse d'embryologie du verbe espagnol », *Cahiers de linguistique analogique*, n°2, pp. 153-204 [en ligne].

Maingueneau D., 1993, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.

Mandou Ayiwouo F., 2023, « L'autoréférence dans les nouvelles formes de médiatisation, cas de TikTok » in Tonye A., Biwole Ondoua J., Mandou Ayiwouo F. et Ngodji Tcheutou L. (dirs), *Influenceur ou influenceuse, une position socio-numérique qui fait polémique* (sous presse).

Pénelaud O., 2010, « Le paradigme de l'énaction aujourd'hui. Apports et limites d'une théorie cognitive révolutionnaire », *PLASTIR*, nº 18, pp.1-38.

Poirier M., 2017, « Esquisse des principes d'une chronosignifiance », *Langage et énaction : problématiques, approches linguistiques et interdisciplinaires*, *Signifiance (Signifying)*, vol. 1, nº 1, pp. 41-66.

Rabatel A., 2015, « Jean-Michel Adam (dir.) (2015), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation,* Besançon, PU de Franche-Comté. », *Semen* , nº 40, http://journals.openedition.org/semen/10443, consulté le 7 avril 2023.

Rastier F., 2009, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.

Riffaterre M., 1980, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, nº 215, pp. 4-18.

Riffaterre M., 1981, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, nº 41, pp. 4-7.

Riffaterre M., 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

Rossari, C., 1994, *Les Opérations de reformulation : analyse du processus et des marques dans une perspective contrastive français-italien, (Sciences pour la communication, 40)*, Berne, Peter Lang.

Saemmer A., 2019, *Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, pp. 111-236.

Sarraute N., 1956, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.

Tabachnick M., 2011, *Psychomécanique du langage et sémantique interprétative,* Saarbrücken, Éditions universitaires européennes.

Todorov T. (dir.), 2001, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.

Varela F. J., 1989, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Seuil.

Varela F. J., Maturana H. R. et Uribe R., 1974, « Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model », *Biosystems*, vol. 5, nº 4, pp. 187-196.

Structures séquentielles et structures d'enchaînement en moyen français

Sabine Lehmann
Université Paris Nanterre, Modyco

Au centre de notre étude se trouve l'objet complexe *texte* et ses principes d'organisation, examinés du point de vue de la relation entre les séquences textuelles et les *structures d'enchaînement* (Legallois 2006). Il s'agira de déterminer le rôle des structures d'enchaînement dans l'agencement séquentiel de textes représentatifs de genres discursifs différents et de montrer comment elles participent à la mise en place d'un réseau cohésif de noms qui balisent le texte tout en consolidant sa cohérence. Nous partirons de l'hypothèse que les plans d'organisation créés par ces structures traversent le tissu textuel pour mettre le focus sur les différentes étapes d'une séquence ou de signaler le passage d'un type de séquence à un autre. Aussi bien les séquences que les structures d'enchaînement sont donc, selon nous, des principes génériques conditionnant la textualité. C'est l'idée de l'existence d'une structure sous-jacente commune aux différents types séquentiels qui est prise en charge par le principe organisateur des structures d'enchaînement. Dans un premier temps, nous inscrirons les articulations logiques créées par des métatermes comme *PROBLEME* et *SOLUTION* dans le cadre séquentiel, afin de montrer que la pertinence du fonctionnement de ces relais logiques intervient surtout au niveau mésotextuel. Les séquences constituent des unités compositionnelles de base qui empaquettent des propositions élémentaires et dans lesquelles la relation tout / parties et l'ordre des propositions sont essentiels. Dans la mesure où les productions discursives se caractérisent plutôt par une hétérogénéité séquentielle résultant de différents modes de combinaison des séquences, nous nous intéresserons aussi à la diversité des formes sous lesquelles se manifestent les marqueurs de structures d'enchaînement en fonction du type de séquence et de l'appartenance du texte à un genre.

Notre travail est consacré à la période du moyen français (XIVe-XVe s.), particulièrement intéressante du point de vue de la complexification des structures séquentielles et de l'apparition de nouveaux types de textes à dominante explicative ou argumentative. Nous nous appuierons sur des exemples extraits de la base textuelle du *Dictionnaire du Moyen Français* (*DMF*). La consultation de cette base a été complétée par celle d'autres ouvrages ne figurant pas dans le corpus utilisé par le DMF (comme, par exemple, *La Chirurgie des chevaux* ou la traduction française de la *Chirurgie* de Mondeville). La période de l'ancien français sera prise en compte pour évaluer les spécificités du moyen français qui fait apparaître – via l'émergence des textes descriptif, argumentatif et explicatif – de nouvelles conceptions de la textualité. Notre approche sera de nature micro-diachronique : des extraits de textes du XIIIe siècle permettront d'illustrer les évolutions aboutissant à la reconnaissance de la spécificité du descriptif, explicatif et argumentatif comme type de texte. C'est dans cette perspective d'évolution que nous situerons notre recherche des structures d'enchaînement dans des textes en moyen français. Les modèles séquentiels et les structures d'enchaînement qui les traversent deviennent le lieu où se manifeste la variation – qu'il est indispensable de déterminer dans une approche diachronique – et, par contraste, la stabilité.

1. Un modèle organisationnel du texte enrichi : des séquences aux structures d'enchaînement

Cette partie de notre travail est consacrée à l'articulation de deux plans d'organisation du texte : le niveau séquentiel et celui des relais logiques créés par les structures d'enchaînement. Il s'agit, selon nous, de deux principes génériques de structuration du texte qui caractérisent les différents états de langue. En effet, malgré les différences constatées en diachronie longue au niveau de l'organisation de la macrostructure ou du découpage en paragraphes, il faut souligner que les structures séquentielles et les articulations logiques (ou structures d'enchaînement) qui les ponctuent sont des observables stables, organisant le tissu du texte à différentes périodes linguistiques. Autrement dit, les modèles séquentiels peuvent être appliqués également aux textes anciens.

La théorie des séquences (Adam 1992) a été élaborée en réaction à la trop grande généralité des typologies de texte apparues avec les grammaires de texte. Proche de la théorie des superstructures[1], elle considère qu'il existe, entre la phrase et le texte, un niveau intermédiaire de structuration, celui des périodes et des macro-propositions. Adam définit la macro-proposition comme

> une unité préformatée par les différents types de séquences : séquences narratives comportant un nombre de base de 5 à 7 macro-propositions ordonnées et plus ou moins indispensables, selon le degré de narrativité du texte ; séquences argumentatives comportant un nombre de base de 3 à 5 macro-propositions également ordonnées ; séquences explicatives comportant un nombre de 3 à 4 macro-propositions ordonnées ; séquences dialogales qui (…) structurent la représentation des échanges dialogués selon un ordre de 3 macro-propositions de base. Seules les séquences descriptives (…) ne conditionnent pas le regroupement préformaté de propositions en suite ordonnée de macro-propositions. Je montre qu'il s'agit plutôt d'un répertoire d'opérations descriptives dont l'ordre de réalisation, très libre, est pris en charge par un plan de texte. (Adam 2013 : 220)

C'est le genre qui détermine globalement les séquences dominantes et les modes d'emboîtement des différentes séquences au sein d'un texte[2]. Toujours selon Adam, deux modes de contraintes doivent être distinguées afin de comprendre la complexité des articulations entre les différents plans d'organisation du texte : les contraintes génériques et les contraintes relatives à la textualisation séquentielle.

Les contraintes génériques agissent prioritairement sur les plans de textes (macro-structure) et sur les rangs linguistiques inférieurs, à commencer par les séquences que le genre favorise. Les contraintes génériques sont donc de nature descendante, elles sont orientées du global vers le local et établissent une relation entre un texte particulier et une formation socio-discursive. En revanche, les contraintes séquentielles s'exercent sur des empans beaucoup plus réduits de suites d'énoncés que sont les macro-propositions. La particularité des empaquetages séquentiels préformatés est que les propositions sont hiérarchiquement regroupées en macro-propositions typées propres aux différents types de séquences. La notion de « préformatage » implique le fait que les macro-propositions se définissent réciproquement, autrement dit, elles acquièrent leur statut l'une par rapport à l'autre : au sein d'une séquence argumentative, par exemple, c'est relativement à la macro-proposition *conclusion* que se définit la macro-proposition *argument,* la conclusion découlant d'un argument via un étayage qui peut rester implicite mais qui dépend aussi bien de l'argument que de la conclusion à en tirer.

Le texte est défini en fonction de sa composition, car il comporte plusieurs unités textuelles, de la proposition énoncée au plan de texte, en passant par les phrases, périodes ou séquences ; ces unités sont découpées par segmentation et liées, afin de constituer un ensemble cohérent et progressant vers une fin. La texture connective du texte est assurée par des opérations de liage ou dispositifs de mise en relation entre propositions, phrases et groupes de phrases. Tandis que le niveau séquentiel représente la mésostructure du texte, les phénomènes de liages (impliquant, par exemple, les questions de connexité, d'anaphoricité ou de relations logiques) se situent à un niveau plus bas mais traversent l'ensemble du tissu textuel afin de garantir sa continuité. C'est via ces opérations de liage que s'établit la cohésion dont les marqueurs deviennent les indices d'une cohérence à construire par un travail interprétatif et/ou la prise en compte d'instructions et d'implications cotextuelles et contextuelles. La cohérence est plutôt une textualité basée sur l'information et relève d'une analyse discursive attentive au genre de discours, aux savoirs et expériences des énonciateurs. C'est le rapport fondamental à l'expérience des locuteurs qui est à

[1] Dans le cadre de sa théorie du texte, Teun A. van Dijk (1981, 1984) parlait plutôt de « superstructures » en réservant la notion sémantique de « macrostructure » au thème ou topic global d'un énoncé : « Les superstructures sont des structures globales qui ressemblent à un schéma. À la différence des macrostructures, elles ne déterminent pas un 'contenu' global, mais plutôt la 'forme' globale d'un discours. Cette forme est définie, comme en syntaxe, en termes de catégories schématiques » (1981 : 26).

[2] « La généricité affecte les différentes composantes de la textualité et, en retour, ces différentes composantes ou plans de textualisation manifestent la généricité d'un texte. » (Adam 2011 : 22)

l'origine d'un mode d'organisation textuel que D. Legallois (2006) situe entre les relations de cohérence et les séquences textuelles : celui des structures d'enchaînement (ou plans d'organisation). Ces structures, « particulièrement polymorphes et récursives, se réalisent dans des schémas de type situation-évaluation / problème – solution / objectif – réalisation » (Legallois 2006 : 23) Il s'agit donc de configurations globales, plus générales que l'agencement séquentiel, à partir desquelles se déploie le texte. Cette échelle supplémentaire introduite dans l'analyse des différents plans d'organisation d'un texte permet de dégager des aspects communs dans l'hétérogénéité séquentielle. Selon le principe de stabilité, qui va de pair avec ce fonctionnement commun, les relais logiques s'inscrivent dans des textes appartenant à des genres différents et se caractérisant donc par des structures séquentielles « attendues » en fonction du facteur de la généricité. Notre objectif est d'articuler *stabilité* (identification de fonctionnements génériques) et *variation*, ce qui implique la nécessité de considérer la textualité comme susceptible d'être affectée par le changement.

Dans le cadre de notre étude, nous nous proposons de démontrer la pertinence de ces articulations logiques générales pour la linguistique textuelle en général, et l'évolution de l'objet « texte » entre l'ancien et le moyen français en particulier.

C'est en s'appuyant sur la caractérisation suivante des structures d'enchaînement que D. Legallois consolide l'idée de la parenté organisationnelle de texte appartenant à des genres différents :

> A un niveau général, les structures d'enchaînement mettent en jeu une situation et l'évaluation de cette situation, qui donne souvent lieu à un problème, à une complication, à un dilemme ou à une question à résoudre, un objectif à réaliser, un désir à combler, une connaissance à acquérir. Ou bien encore, sans que la complication soit le fruit d'un jugement évaluatif, elle surgit en tant qu'événement, donc indépendamment de l'intentionnalité des sujets, et ainsi déséquilibre la situation initiale. Il faut donc attribuer à ces structures des réalisations différentes, qui obligent à une caractérisation quelque peu floue. Par ailleurs, [PROBLÈME - SOLUTION], [DÉSIR - SATISFACTION], [OBJECTIF - RÉALISATION], [QUESTION – RÉPONSE], etc. peuvent être perçus comme des réalisations différentes d'un même schéma cognitif global, vague, hautement productif : un objectif est toujours un « problème » dont il faut chercher la « réponse » dans la réalisation ; de même, tout problème ou toute complication a pour vocation d'être dépassé dans une solution. (Legallois 2006 : 3)

Dans la partie d'analyse qui suit, nous nous intéresserons aux réalisations différentes (*varation*), autrement dit à la signalisation lexicale des structures d'enchaînement dans des textes produits en moyen français et appartenant à des genres différents, de ces « schémas cognitifs globaux », à leurs spécificités linguistiques (plus particulièrement leur appartenance à la catégorie des noms sous-spécifiés) et leur mise en relation avec le niveau séquentiel.

2. De l'ancien français au moyen français : variation et complexification des structures séquentielles et d'enchaînement

Comme déjà souligné, l'une des particularités de la période du moyen français, du point de vue de ses productions discursives, est l'apparition des textes à dominante explicative et argumentative. Les textes d'ancien français appartiennent essentiellement au type narratif, qu'il s'agisse des œuvres de fiction ou des chroniques. C'est dans ce type de texte que l'on constate la prédominance de séquences renvoyant à une succession d'événements ainsi que de progressions thématiques par thème constant ou thème linéaire. Ces types de progression établissent une cohérence interphrastique étroite, à courte distance, chaque énoncé s'articulant sur le contexte immédiat. Comme l'a constaté B. Combettes, « le texte narratif en prose valorise très fortement le premier plan, le déroulement chronologique des événements rapportés, en lui subordonnant, en quelque sorte, le second plan, qu'il s'agisse de la description ou, plus largement, du commentaire » (2014 : 226). L'évolution textuelle qui a fait apparaître les textes à dominantes descriptive, explicative ou argumentative est donc celle d'une autonomisation du second plan doté de ses marques et structures séquentielles spécifiques.

Nous nous intéresserons, plus particulièrement, à la comparaison entre des textes à dominante narrative et ceux appartenant au type explicatif ou argumentatif afin d'observer comment les structures d'enchaînement se coulent dans les séquences textuelles tout en y faisant apparaître des articulations logiques qui marquent un rapport fondamental à l'expérience et rendent ainsi les discours cohérent.

2.1. Structures d'enchaînement et séquences narratives

La schématisation ou situation initiale est une catégorie qui permet de présenter un état premier, pouvant déclencher une complication ou un problème aussi bien dans une narration que dans une explication. La séquence narrative a une forte caractérisation séquentielle car elle est articulée autour des mêmes moments – ou macro-propositions – bien connus : *situation initiale* ou *orientation* (= macro-proposition narrative Pn1) – *nœud* ou *déclencheur* (Pn2) – *ré-action* (Pn3) – *dénouement* ou *résolution* (Pn4) - *situation finale* (Pn5). Dans *Les textes : types et prototypes*, J.-M. Adam s'appuie – afin de justifier la structure de ce schéma séquentiel – sur la notion de « scansion d'événements » dont parle Umberto Eco (1985 : 50) et la conception aristotélicienne de « tout d'une action ». Nous avons déjà souligné l'importance des textes représentatifs du type narratif pour la période de l'ancien français. La signalisation de la structure d'une séquence narrative par des métatermes comme *situation, fait ou état* pour la situation initiale ou *problème* pour introduire le déclencheur n'est cependant pas un procédé d'organisation séquentielle utilisé dans les textes à dominante narrative. L'enchaînement des macro-propositions se réalise surtout selon une relation temporelle[3]. Le recours à ce type d'articulation est attesté, par exemple, dans l'extrait suivant de *La Mort le Roi Artu* (roman en prose du XIIIe siècle) qui raconte l'épisode de la blessure infligée par l'un des chasseurs du roi à Lancelot.

(1) 64/7 [Pn1] *Trois jorz devant l'assemblee* apela Lancelos son escuier, et si li dist : « Va a Kamaalot, et si m'apporte un escu blanc (…). » Li escuiers se part de Lancelot por aller a la cité et por apporter armes (…), et Lancelos se part de l'ermitage touz seus por aller esbatre en la forest (…) *Celui jour* fist moult grant chaut et por l'ardeur que Lancelos trouva descendi de son cheval, puis li osta la sele et le frain, si l'atacha assez pres de li a un chesne ; et quant il ot ce fet, si s'ala gesir seur l'eur d'une fonteinne et s'endormi erranment (…) [Pn2] *Si avint que* li veneeur le roi chaçoient un grant cerf et l'avoient acueilli en la forest ; il vint a la fonteinne por estnchier sa soif (…) [Pn3] *Et quant il se fu feruz en la fonteinne*, uns archiers qui estoit montez seur un grant destrier et venoit grant piece devant touz les autres, quant il fu auques pres de li, si trest cele part por lui ferir par mi le piz ; si avint einsi que il failli au cerf ferir, por ce que il sailli un pou avant. [Pn4]Mes li cox n'ala pas del tout a faute, car il feri Lancelot par mi la cuisse senestre si durement que li fers passa outre et grant partie del fust. *Quant Lancelos se senti navrez*, si saut sus moult engoissex et molult destroiz, et voit le veneeur qui venoit vers le cerf si grant aleüre comme il pooit del cheval trere. (…) *Lors* tret Lancelos s'espee et li volt courre sus, si navrez comme il estoit. *Et quant cil le vit venir et conoist que c'est Lancelos,* si s'en tourne fuiant la greigneur oirre que il puet (…) 65/15 [Pn5] (…) *et quant il l'* (la plaie) *ot estanchie au mieuz que il pot*, il vient a son cheval et li met la sele et le frain (…) ; si s'en vet a quelque peinne a l'ermitage ou il avoit demoré tout adés puis qu'il s'estoit partiz de Boort. *Et quant li peudom le vit si navré*, si en fu moult esbahiz ; si li demanda qui ce li avoit fet. (…) *Lors* li conte comment il a esté navrez et par quele achoison. « Certes, sire, fet li preudons, ce fu droite mescheance. – Ne m'en chaut, fet Lancelos, pas tant por moi comme por ce que g'en perdrai a aler a ceste foiz a l'assemblee de Kamaalot ; et autresi perdi ge l'autre qui fu l'autre jor a Taneborc par une autre plaie que j'avoie en celui termine. Et <u>ce est la chose qui plus m'esmaie et dont il me poise plus ;</u> que, por ce que ge n'avoie pas esté à l'autre, si volsisse trop volentiers estre a ceste. (*Mort Artu*, fragments 64 et 65)

L'enchaînement des macro-propositions dans la séquence proposée se réalise surtout selon la relation temporelle qui utilise deux articulations : en proposition circonstancielle (Pn3, Pn5) et en syntagme nominal – complément de temps (Pn1). On relève les mêmes articulations au niveau micro-propositionnel, c'est-à dire au sein de chacune des macro-propositions. On note cependant, à la fin de l'extrait reproduit, la présence d'un nom dont on peut dire qu'il est sémantiquement

[3] Dans son étude consacrée à l'*Articulation des phrases narratives dans la Mort Artu*, J. Rychner a montré que « trois relations fondamentales structurent (le) texte par le truchement de ses diverses articulations phrastiques : la relation temporelle, la relation dramatique, la relation prédicative » (1970 : 235).

sous-spécifié : le mot *chose*, tête d'un groupe nominal étendu qui donne à voir la façon dont le locuteur envisage un contenu discursif. Rappelons, dans un premier temps, qu' « un nom est dit sous-spécifié dans la mesure où il est en attente d'une 'spécification', que lui apporte, par exemple, un constituant droit, dans certains dispositifs syntaxiques » (Legallois et Vajnovszki 2021 : 2). Le terme *chose* n'apparaît cependant pas dans une construction dite spécificationnelle[4] mais fonctionne comme une anaphore résomptive, autre type de configuration dans laquelle les noms sous-spécifiés peuvent être employés. Un autre parallèle à établir entre les noms sous-spécifiés impliqués dans la construction de structures d'enchaînement et l'emploi anaphorique du mot *chose* dans l'exemple (1) concerne le placement stratégique de ces noms. Dans l'extrait de la *Mort le Roi Artu*, le terme « chose » et le syntagme nominal étendu dont il fait partie condense toute la douloureuse expérience relatée dans la séquence en question mais aussi celle qui a provoqué une autre blessure, celle à l'origine de l'absence de Lancelot au tournoi de Tannebourg. L'emploi du terme « chose » n'est cependant annoncé par aucun autre terme mettant en relation cette situation finale avec la schématisation initiale et/ou la complication qu'elle a produite.

Dans l'exemple suivant, extrait du *Journal* de Clément de Fauquembergue, greffier du Parlement de Paris (1417-1435), la situation initiale est catégorisée comme un *estat* dont la valeur est déterminée par un qualificatif (*misérable*) et des expansions sous forme de compléments (*de la ville de Rouen assiégée par le roy d'Angleterre*) :

(2) Lundi, XIJe jour de decembre

Le jour dessusdit, monsegneur le Chancelier fist assembler, après disner, en la Grant Chambre de de Parlement, les presidens et conseilliers des IIJ Chambres dudit Parlement, les gens des Comptes, les maistres des Requestes de l'Ostel, le recteur de l'Université, les commissaires nommez es lettres qui avoient esté publiéez ceans le Xe jour de ce mois, le prevost de Paris, le prevost des marchans, les eschevins et autres gens d'eglise, des colleges de Paris, bourgois et autres en grant nombre, pour oyr dire et déclarer **le miserable estat de la ville de Rouen assiegée par le roy d'Angleterre**, qui empeschoit touz vivres entrer en ladicte ville, par quoy les habitans d'icelle avoient famine et très grant deffaulte de vivres, si comme disoient et tesmongnoient deux hommes d'armes, presens oudit Conseil et assemblée, qui estoient envoyez de par ladicte ville pour avoir secours et requerir provision.

Et pour ce que à faire secours et la provision neccessaire à ladicte ville il convenoit avoir grant finance pour paier les gens d'armes et avoir aucunes choses et habillemens neccessaires advisez pour ce, le Chancelier fist de rechief lire et publier lesdictes lettres qui avoient ceans esté publiées samedi derrain passé, et avec ce fist lire les lettres des capitaines, gens d'armes et bourgois de Rouen, faisans mencion de **leur estat moult piteable**.

Et exhorta et ammonesta ledit Chancelier tous les assistens de adviser **manières de faire** finance et de soy y emploier promptement et y contribuer plainement, afin que par deffaulte de finance et de secours ladicte ville de Rouen ne feust prinse et occupée par les ennemis.

Et fist commandement le Chancelier que ceulz qui estoient là assemblez et venuz de par leurs colleges se assemblassent à part oudit Palais pour dire promptement leurs **advis** et faire sur ce telle **response** que faire pourroient bonnement.

Et, après ce, touz les conseilliers de la Court furent assemblez illico en la Chambre des Enquestes pour deliberer ensemble sur ce que dit est, et furent d'acord en **conclusion** que la Court, pour aidier à pourveoir sur ce que dit est, presteroit au Roy la somme de mil frans. (*Journal* t.1, 1417-1420, 212-213 ; source DMF)

Les chroniques en moyen français sont des récits d'actualité à dominante narrative. En effet, dans son journal, Clément de Fauquemberge fait le récit des événements dont il s'est trouvé spectateur en tant que greffier du Parlement de Paris. C'est ce cadre juridique qui explique pourquoi au sein du récit de l'exemple (2) se déploie une structure d'enchaînement articulant une situation initiale [*(miserable) ESTAT (moult piteable)*, la recherche de solutions *[MANIERES de faire*] et de

[4] « On peut affirmer que ces noms (noms sous-spécifiés) appartiennent à une catégorie identifiable grâce à des critères syntaxiques mis en évidence par Vendler (1968) pour l'anglais, mais facilement adaptables au français. Ainsi, il existe des items nominaux pouvant être employés dans les constructions avec constituants phrastiques : • 1- N être de inf. : l'objectif est de négocier avec les syndicats • 1'- N être que P : le problème est que le premier ministre ne veut pas négocier. » (Legallois 2006 :9)

[*REPONSES*] ainsi qu'une [*CONCLUSION*]. Les métatermes utilisés sont représentatifs du contexte dans lequel l'enchaînement *question – réponse* constitue la solution face à un *problème* exposé sous forme d'une écriture parlementaire qui renvoie à une pratique stable[5]. C'est donc en fonction du genre discursif que les structures d'enchaînement balisent le texte par la mise en place d'un réseau cohésif : un problème exposé au Parlement de Paris doit déboucher, après présentation des avis et des propositions d'actions, sur un accord, une solution adoptée communément. La structure d'enchaînement domine donc les relations de cohérence entre les phrases. Ce même type de fonctionnement est également attesté dans l'exemple suivant :

(3) Venredi, IIIJe jour de septembre.

Ce jour, lesdiz de Morvillier et Buffiere, commis de par la Court à oir le compte de l'execucion du testament de feu maistre Phelippe Paillart, archidiacre de Noyon, ont fait en ladicte Court **question pour savoir** en quelle valeur de monnoie seront paiez ou fournis les lais fais par ledit defunct, qui trespassa l'an CCCCXVIII, en son testament qui fu fait l'an CCCCXII, et se on aura regard au temps de la date dudit testament, qui fu fait l'an CCCCXII, ou temps dudit trespas, qui fut l'an CCCCXVIII, comme dit est. **Sur quoy a esté respondu** par ladicte Court, attendu mesmement qu'il y a assez de quoy fournir, comme ont dit lesdiz commissaires, que lesdis laiz seront paiez et fournis en monnoie courant à present jusques à la valeur de la monnoie qui couroit au temps de la date dudit testament, selon le pris du marc d'argent de l'un temps à l'autre.(Fauquembergue, *Journal,* t.2, 1421-1430, 57 ; source : DMF)

L'écriture parlementaire fait ainsi dériver à partir d'une schématisation initiale condensée dans le syntagme nominal étendu « *le compte de l'execucion du testament de feu maistre Phelippe Paillart, archidiacre de Noyon* » une question qui, quant à elle, déclenche une réponse (*sur qyoy a esté respondu*). D'un point de vue interprétatif, ces énoncés, reproduisant la question et la réponse, sont intégrés à une structure d'enchaînement qui domine la relation de cohérence. Comme il en ressort de cet exemple, les structures d'enchaînements sont parfois marquées, parfois non marquées.

Parmi les patterns prototypiques se glissant dans les structures narratives afin d'inscrire dans le récit des modes d'expériences fondamentaux, il faut citer la paire [*DESIR -SATISFACTION*] ou [*DESIR-ASSOUVISSEMENT*]. Une situation initiale donne ainsi lieu à un désir à combler. Dans l'extrait suivant d'un roman anonyme du 15e siècle (*Le Roman du comte d'Artois*), ce n'est que le métaterme *désir* qui signale nominalement la présence d'une structure d'enchaînement :

(4) …. s'il estoit ore en ung lieu, incontinent couroit en ung aultre, puis amont, puis aval ; chascun de sez ennemis le craingnoit tant qu'il leur sembloit que tousjours au doz lez sievist et, a vous dire, il n'avoit point d'arrest ; **son principal desir estoit de trouver le princhе**, lequel il trouva a chief de longue queste ou milieu de sez hommez ; illecq se prist a ferir et fendre lez rens jusquez a luy et tost le congnut aux armez et blason qu'il portoit, sy luy vint donner de l'espee ung cop si bien assis que tout esterny le reversa par terre desoubz son cheval ; adont passa oultre en continuant l'abbateis d'aussy grant force comme il avoit oncquez fait … (*Le Roman du comte d'Artois*, 1453, p. 43 ; source : DMF)

Le désir est toujours un « problème » dans la mesure où il déséquilibre une situation initiale. Il faut donc chercher la «solution» dans la réalisation. Cette réalisation est réduite dans l'extrait proposé à une proposition subordonnée relative (*lequel il trouva a chief de longue queste ou milieu de sez hommes*) dont le constituant *longue queste* renvoie à l'idée d'action ([Pn3] de la séquence narrative). *L'assouvissement*, quant à lui, est traduit par des formes verbales (*ferir et fendre lez rens ; venir donner de l'espee ung cop ; le renverser par terre*) dont l'expressivité répond à celle du nom-déclencheur *désir,* «nom intentionnel associé à un état affectif » (Legallois et Vajnovszk 2021 : 14). Il y a donc un réseau cohésif de termes qui balise le texte et participe ainsi à sa structuration. Le nom « désir » fait partie de la catégorie des noms sous-spécifiés[6], autrement dit des « noms à la recherche d'un contenu » (Legallois 2006 : 9). Ce type de nom est identifiable surtout grâce à un type de construction syntaxique particulier, les constructions spécificationnelles de type [N est de + infinitif] et [N est

[5] « Le travail du greffier consiste à enregistrer minutieusement par écrit le contenu des séances du Parlement. Dans le cadre de leur office, Nicolas de Baye et Clément de Fauquembergue (qui lui succède immédiatement dans la charge) ont tenu des registres du conseil et des plaidoiries relatant le déroulement des audiences et des séances parlementaires. » (Nguyen, 2019 : 1414)

[6] Nous empruntons ce terme à D. Legallois (2006) qui, quant à lui, s'est inspiré de Winter (1992).

que P]. Dans l'extrait du *Comte d'Artois,* le nom abstrait « désir » est la tête d'un syntagme nominal sujet dont la valeur est spécifiée par la construction attributive « [N] *estre de trouver le princhc* ». Tandis que le contenu propositionnel spécifie le contenu du nom « désir », ce dernier catégorise en même temps ce contenu. C'est à partir du lien entre la spécification propositionnelle et la catégorisation réalisée par le nom sous-spécifié que se profile la façon dont le locuteur envisage un contenu discursif.

Comme il en ressort des travaux sur les noms sous-spécifiés (par exemple, Higgins 1979, Blanche-Benveniste 1992, Schmid 2000, les noms sous-spécifiés jouent un rôle essentiel dans la construction de structures d'enchaînement (Legallois 2006)). Ils participent à la structuration du texte en ponctuant les moments les plus importants d'une structure séquentielle, ce qui permet de leur attribuer un comportement de connecteur[7]. Ce fonctionnement est également attesté dans la nouvelle XIX du recueil des *Cent Nouvelles Nouvelles* (XVe s.). Comme dans l'exemple (4), c'est le nom intentionnel « désir » qui apparaît dans le rôle du déclencheur de changements voulus et provoqués par les protagonistes de la nouvelle[8]. Trois phases fondamentales construisent le récit de la nouvelle : l'enfant de la faute – l'explication – la vengeance. Il est intéressant de constater qu'aussi bien le récit-cadre qui explique les circonstances de la naissance de l'enfant que l'explication de la femme qui souhaite convaincre son mari de l'origine merveilleuse de cet enfant sont déclenchés par le métaterme *désir* :

> (5) **Ardent desir de veoir pays, savoir et cognoistre pluseurs experiences qui par le monde universel journellement adviennent**, nagueres si fort eschaufa l' atrempé cueur et vertueux courage d' un bon et riche marchant de Londres en Angleterre, qu' il abandonna sa belle et bonne femme et sa belle maignye d' enfans, parens, amis, heritages, et la pluspart de sa chevance. Et se partit de son royaulme assez et bien fourny (…) Elle, qui jeune estoit et en bon point, et qui faulte n'avoit de nulz biens de Dieu, fors seulement de la présence de son mary, fut contrainte, par son trop demeurer, de prendre ung lieutenant, qui en peu d'heure luy fist ung très beau filz. (…)
>
> (…) ung jour j'estoye par ung matin en nostre grant jardin, où tout à coup me vint **ung soudain desir et appétit de menger une feuille d'osille**, qui par icelle heure estoit couverte et soubz la neige tapie. J'en choisis une, entre aultres, belle et large, que je cuiday avaller, mais ce n'estoit que ung peu de neige blanche et dure. Et ne l'eus pas si tost avallée, que ne me sentisse en trestout tel estat que je me suis trouvée quant mes aultres enfans ay portez. Ce faict, à certaine piece depuis, je vous ay fait ce très beau filz. » (*Nouvelle XIX,* pp. 99-100)

Le récit de la nouvelle met ainsi en valeur la structure d'enchaînement *DESIR – ASSOUVISSEMENT*. C'est de cette paire que naît l'intensité de l'action et le caractère insolite de l'explication fournie par la femme. Le parallélisme de la construction [*DESIR* + groupe – infinitif] accentue l'importance de la volonté subjective pour le déroulement de l'intrigue et l'enchaînement des phases du récit entre elles. Le nom « désir » a un caractère évaluatif, mais le contenu de ce nom se trouve lui-même objet d'une évaluation par les adjectifs *ardent* et *soudain*. C'est le cotexte immédiate de droite, autrement dit le groupe complément avec un noyau infinitif, qui définit les contours contextuels du concept de désir tout en lui attribuant une valeur précise.

Comme nous avons pu l'observer dans les textes à dominante narrative, en dehors des récits produits par l'écriture parlementaire en moyen français, les structures d'enchaînement ne se manifestent qu'à certains nœuds stratégiques - se prêtant à une catégorisation - sous forme lexicalisée. La spécification du contenu de ces noms abstraits qui enregistrent la catégorisation ne se réalise que rarement dans des constructions spécificationnelles. Elle passe plutôt par le contenu véhiculé par des structures expansives du syntagme nominal (plus particulièrement des

[7] « Or, les noms sous-spécifiés, surtout lorsqu'ils sont employés dans une construction spécificationnelle, font souvent office de connecteurs, et peuvent alors marquer plusieurs relations discursives entre phrases du texte ». (Legallois 2006 : 14)

[8] En retournant de l'un de ses longs et nombreux voyages, un marchand constate que sa famille s'est agrandie d'un fils dont il ne peut pas être le père. Selon l'explication de sa femme, elle aurait conçu cet enfant d'un flocon de neige tombé dans sa bouche. Le mari profite d'un autre voyage où il sera accompagné du fils de sa femme pour vendre ce dernier. A son retour, il explique que, conformément à son origine miraculeuse, l'enfant aurait fondu au soleil.

compléments de nom sous forme d'une structure infinitive à fonction nominale). Face à la stabilité du schéma narratif, sa forte caractérisation séquentielle, on relève donc dans les textes à dominante narrative en ancien et en moyen français un marquage irrégulier des structures d'enchaînement par des métatermes et, plus particulièrement, des noms sous-spécifiés.

La dernière partie de notre étude sera consacrée aux textes à dominante explicative dans lesquels, comme nous allons le montrer, les structures d'enchaînement seront beaucoup plus visibles grâce au recours à des noms sous-spécifiés entrant dans des constructions spécificationnelles.

2.2. Structures d'enchaînement et séquences explicatives / argumentatives

Comme nous l'avons déjà souligné, les textes à dominante explicative/ argumentative ne se développent vraiment que durant la période du moyen français. L'émergence du texte explicatif s'explique à partir des « possibles du discours » (Todorov) offerts par les productions discursives aux limites chronologiques du Moyen Age. B. Combettes insiste sur l'importance du type d'enseignement universitaire qui est au point de départ des démarches explicatives et argumentatives :

> L'organisation des sommes de théologie ou des cours donnés dans les facultés obéit en effet à une progression par questions et réponses qui renvoie à la pédagogie généralement pratiquée (Bazan et al., 1985 ; Weijers, 1995 ; 1996). Une des meilleures illustrations de la quaestio disputata est fournie par un genre particulier : la dispute de quodlibet, avec son déroulement qui enchaîne la position du problème à résoudre, la succession des arguments et des contre-arguments, la solution donnée par le maître Glorieux, 1925). (Combettes 2014 : 228)

La paire *QUESTION - REPONSE* représente le noyau d'une séquence explicative. Pour J.-B. Grize, la « structure générale d'une séquence explicative » (1990 : 107) est la suivante : un premier opérateur [POURQUOI] fait passer d'une schématisation initiale S-i, qui présente un objet complexe (O-i), à une schématisation S-q, qui fait problème (objet problématique O-q), puis un second opérateur [PARCE QUE] permet de passer de S-q à une schématisation explicative S-e (O-e). La séquence explicative de Grize se présente donc de la façon suivante :

S-i	POURQUOI ? >	S-q	PARCE QUE >	S-e
(O-i)		(O-q)		(O-e)
Objet complexe		**Problème**		**Explication**

Figure 1

Ceci aboutit à la structure séquentielle de base que J.-M. Adam proposait dans le numéro 56 de *Pratiques* (1987 : 72) et qu'il complète plus tard en tenant compte de la schématisation initiale facultative dont parle Grize :

	Macroproposition explicative 0	Schématisation initiale
POURQUOI X ? (ou COMMENT ?)	Macroproposition explicative 1	**Problème (question)**
PARCE QUE	Macroproposition explicative 2	**Explication (réponse)**
	Macroproposition explicative 3	Conclusion – évaluation

Figure 2

Même si la narration et l'explication engendrent des structures séquentielles différentes, il est pourtant possible d'établir assez facilement des liens entre ces deux prototypes de séquences : une situation [NARRATION] ou schématisation initiale [EXPLICATION] correspondent à un *état premier ;* le déclencheur [NARRATION] ou l'apparition d'un problème/d'une question

[EXPLICATION] représentent une *complication ;* le dénouement [NARRATION] ou l'explication proposent des *solutions* ou des *réponses* ; la situation finale [NARRATION] et la conclusion [EXPLICATION] exposent un *état final.* Le caractère elliptique des réalisations discursives des séquences vaut aussi pour les structures d'enchaînement qui se déploient au sein de ces séquences.

Selon notre hypothèse, les séquences explicatives ou argumentatives devraient favoriser l'empaquetage des différents moments de l'explication/argumentation dans des concepts nominaux et abstraits qui étiquettent les étapes d'un protocole explicatif en fournissant une grille de lecture. Tandis que dans les textes à dominante narrative les noms sous-spécifiés ne jouent qu'un rôle très ponctuel, l'explication se nourrit de séquences d'enchaînement présentes souvent sous forme de signaux lexicaux, comme dans les exemples suivants :

(6) (…) joenes hommes sont bien faiz geometriens et sages ou parfais en teles disciplines mathematiques. Mais il ne sont pas joenes faiz prudens. Et **la cause est car prudence est de choses singulieres,** lesquelles sont cogneües par experience. Et celui qui est joene n' est pas encore expert, pour ce que la multitude du temps fait experience**.** Mais aucun pourroit faire **question pour quoy** .I. peut bien en joenesce estre mathematicien et ne peut pas estre sage methafisicien ou naturien. A ce peut l' en **respondre**: '**La cause est pour ce que les choses de mathematiques sont cogneües par abstraccion, ymaginacion et phantasie**; mais des autres sciences dessus dites, aucuns principes sont sceüs par experience. (ORESME N., Le Livre de Ethiques d'Aristote, 1370, p. 347 ; source : DMF)

(7) Item Dieu est ez choses par gouvernement et par conservation, et par ainsi est ou monde, lequel il gouverne et maintient et garde. Dieu est en soy mesmes comme alpha et o, principe et fin. Comme dist ung sage: dy moy ou adonc estoit Dieu quant riens n'estoit que lui seul. Et **respond** a sa **demande**: il estoit adont ou il est maintenant, en soy mesmes. Par quoy puet apparoir **la solution de la question que font aucuns simples ou estoit Dieu avant que le monde fust.** Item Dieu est ou monde comme ung roy en son royaume. Car comme dist Saint Bernard: Dieu est, par tout regne, par tout commande, par tout est sa majesté, il remplist toutes choses. (HUGO RIPELINUS ARGENTORATENSIS , *Le Somme abregiet de theologie* , 1481, p. 139, source : DMF)

Dans l'exemple (6), c'est l'énoncé introduit par le connecteur « mais » (*Mais il ne sont pas joenes faiz prudens*) qui déclenche le besoin d'un étayage. Le métaterme [*cause*] signale lexicalement le déploiement du dispositif d'explication prenant la forme d'un énoncé spécificationnel [N est que P]. La sous-spécification qui caractérise le terme « cause » sur la plan sémantico-conceptuel trouve une « solution » dans la subordonnée introduite par « car », conjonction de subordination commutable avec « que ». Une deuxième occurrence du connecteur «mais » (*Mais aucun pourroit faire question pour quoy* …) inscrit une prolongation de l'étayage dans le discours : la première structure d'enchaînement [(x) *MAIS* y – *CAUSE*] produit ainsi une seconde, extension de la première, qui représente une sorte d'anticipation de la réaction du lecteur. Cette seconde structure est marquée par les métatermes *question* et *répondre* dont les valeurs sont déterminées, pour le premier, par une interrogative indirecte, et, pour le second, par un discours direct prenant la forme d'un énoncé spécificationnel. Ce phénomène de sériation des explications à fournir s'accompagne donc de l'emploi de constructions syntaxiques identiques et thématisant le nom sous-spécifié [*CAUSE*]. Le procédé de sériation est également observable dans l'exemple (7) où la paire [*DEMANDE – respondre]* engendre une nouvelle structure d'enchaînement [*QUESTION - SOLUTION].*

La réponse à la première « demande » émanant d'un sage est en même temps envisagée comme la « solution » du problème que représente la question que se posent certains gens simples : *ou estoit Dieu avant que le monde fust*. L'enchaînement de ces deux structures est produit par un enchaînement logique liant *le sage* aux *« simples ».* Ces deux paires font partie d'un réseau cohésif d'éléments qui balise le texte et qui signale la présence d'un discours explicatif[9]. C'est en citant D. Legallois que

[9] Dans son article consacré à l'explication, M.-J. Borel résume les conditions pragmatiques du discours explicatif et signale que son identification s'opère à différents niveaux, extérieurs ou intérieurs au texte : « reconnaissance de l'autorité, du savoir du locuteur, et d'une intention de neutralité et d'objectivité ; de la légitimité et de l'intérêt de la question ; de l'existence du fait à expliquer ; de la présence dans le texte de formes comme 'parce que', ou de métatermes comme 'expliquer', 'cause', 'raison', etc. » (1981 : 41).

nous avons déjà insisté sur le fait que la paire [*QUESTION – REPONSE]* peut être perçue comme l'une des réalisations possibles « d'un même schéma cognitif global, vague, hautement productif » (Legallois, 2006 : 3), schéma global selon lequel un problème déclenche la recherche de solutions. Dans l'exemple (7), le terme « solution » se substitue à celui de « réponse » en mettant en valeur le caractère « problématique » de la question soulevée. Dans ces deux derniers exemples, les métatermes *question, demande, respondre, cause, solution* fonctionnent comme organisateurs textuels dans la mesure où ils signalent l'inscription des macro-propositions « problème / question » et « explication » dans le discours. Le comportement de connecteur est l'une des caractéristiques discursives fondamentales des noms sous-spécifiés qui « surtout lorsqu'ils sont employés dans une construction spécificationnelle, font souvent office de connecteurs, et peuvent alors marquer plusieurs relations discursives entre phrases du texte » (Legallois 2006 : 14). Dans l'exemple (6), le terme *cause* inscrit ainsi une relation d'explication (causale) dans le discours. Mais ces relais discursifs peuvent également exprimer une relation d'énumération :

(8))(…) et ceulx des banieres doivent estre a piet, acompaignié comme dit est. Et **les causes pourquoy** le roy doit estre a cheval **sont deux**. **Dont la premiere est que** toute dignité de roy a par decret ce previllege, et lui doit souffire de veoir ses gens combactre, pour aller, se besoing est, de l'un a l'autre et les resconfforter et donner coraige; car tresgrant grace et vertu a la presence du roy. **La IIme raison est que** les gens combactent, mais Dieu donne les victoires a qui luy plaist, c'est assavoir au meilleur droit, et aucunes foiz a cellui qui mieulx se tient a lui. Car nous avons veu mains hommes combattre corps a corps, et depuis se trouver que le droit avoit perdu par ses pechiez, par sa force ou par son oultrecuidance (…) (LA SALE Antoine de , *La Salade*, 1442-1444, p. 237 ; source : DMF)

(9) (…) car les sciences et les ars, qui sont escriptes, ne furent mie trouvées pour ceulz, qui les sçaroient, mais pour introduire yceulz, qui encore n'en aroient la cognoiscence, si comme les livres de gramaire ou d'autre science, que on escript tous les jours, ceulz, qui les scevent, pourroient doncques dire : «**Pourquoy** nous escript-on telz livres, quant nous les sçavons ?» Pour ceulz le di, qui de moy pourroient pareillement dire : «à quoy nous escript ceste femme les ordres de chevalerie, que nous sçavons ?» (laquelle chose, comme dit est, ne s'adrece mie du tout aux maistres d'ycelle art, mais à ceulz qui l'ignorent). **L'autre raison est que** expedient est meismes aux plus sçavens, expers et sages, comme aussi il soit impossible que le ventre de la memoire puist retenir et avoir recort continuelment de toutes les choses ydoines et expedientes à faire es offices de quoy l'ome se veult entremettre (…) (CHRISTINE DE PISAN , *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy* Charles V tome 1, 1404, p. 190 ; source : DMF)

Dans ces deux exemples, nous retrouvons les métatermes *cause* et *raison* qui représentent la partie « réponse » de la paire bien établie [*QUESTION – REPONSE*], la macro-proposition question/problème, quant à elle, est signalisée lexicalement par l'adverbe interrogatif « pourquoi ». Le recours aux métatermes *cause* et *raison* permet de catégoriser le contenu des énoncés spécificationnels en termes de phase d'articulation logique (pourquoi > parce que). L'introduction de l'hyperthème « deux raisons » (exemple 8) déclenche un partitionnement de l'information qui produit deux sous-thèmes « raisons » dont les valeurs sont précisées dans des constructions spécificationnelles [N est que P]. Selon ce type de procédé les noms sous-spécifiés fonctionnent comme organisateurs textuels au service d'une progression par thèmes dérivés. Ce même type de progression est également attesté dans l'exemple (9). On y relève cependant un marquage moins explicite de la première raison (*laquelle chose, comme dit est, ne s'adrece mie du tout aux maistres d'ycelle art, mais à ceulz qui l'ignorent*), qui n'acquiert ce statut par rapport à la question posée que de façon rétroactive, c'est-à-dire à partir du sous-thème « l'autre raison ». La forme « non-lexicale » (l'absence du nom sous-spécifié « raison ») sous laquelle se présente le premier sous-thème le transforme sur le plan cognitif en entité de 2e ordre. Cette entité ne constitue pas un balisage textuel facilement repérable ; elle anaphorise un contenu déjà introduit dans le texte. C'est par la mise en relation avec le second sous-thème (*l'autre raison*) que l'entité en question est catégorisée comme une *raison.*

Les structures d'enchaînement mises en place dans les discours explicatifs de la fin du Moyen Age se caractérisent donc surtout par les phénomènes de sériation et de partitionnement des informations. Dans l'extrait suivant du *Livre de Chasse* de Gaston Phébus, une schématisation initiale (énoncé définitoire portant sur la ruse développée par l'animal pour échapper aux chiens)

produit deux interrogations implicites pour lesquelles l'auteur propose des explications lexicalement signalées par les métatermes *fin* et *raison* :

(10) On apelle reüses quant un cerf fuit et refuit sus soy et estorses aussi, pour ce qu'il estort et garentist sa vie en faisant ses subtiletez. Il fuit voulentiers aval le vent, et c'est a **trois fins**, quar, quant il fuit contre le vent, le vent li entre par sa bouche et li seiche la gorge et li fait grant mal. Et aussi fuit il aval le vent, pour ce qu'il oye touz jours les chiens venir aprés luy, et aussi affin que les chiens ne puissent bien assentir de luy, quar ilz auront la cueue au vent et non pas le nés, et, quant il orra qu'ilz soient pres, qu'il se haste bien, et, quant il les orra loing, qu'il ne se haste mie trop.

Et, quant il est chaut et las, il se vet rendre et refreschir es grosses rivieres et se fera porter aucune fois a l'iaue demie lieue ou plus sans venir a l'une rive ne a l'autre. Et ce fet il pour **deux raisons**, l'une pour soy refroidir et refreschir dou grant chaut qu'il a, l'autre pour ce que les chiens ne veneours ne puissent aler aprés lui ne assentir les chiens en l'eaue, comme ilz ont fet par terre. Et, si en tout le païs n'a grosse riviere, il vet as petites et batra ou amont ou aval, selon ce que plus li plaira, demie lieue ou plus sanz venir a l'une rive ne a l'autre. Et se gardera au plus qu'il pourra de touchier aus raims ne branches, mais touz jours par le mileu, affin que les chiens n'en puissent assentir, et tout ce fet il par **les deux raisons sus dites**. (PHEBUS, Gaston *Livre de chasse*, 1387-1389, 63 ; source : DMF)

L'hyperthème « *trois fins* », axé sur les finalités de l'action « s'enfuir dans la direction du vent », produit des sous-thèmes qui ne sont pas lexicalement signalés par le terme *fin* mais qui reprennent les deux directions possibles (*fuir contre le vent – fuir aval le vent)*. Tandis que la cohésion est assurée pour le principe de répétition, la relation de cohérence est dominée par la structure d'enchaînement [schématisation initiale > élaboration d'une problématique > explication /finalité]. Cette première structure produit, par sériation ou enchaînement des sujets entre eux, un nouvel enchaînement construit autour de la relation logique *PROBLEME* [*estre chaut et las*] > *SOLUTION* [*se refreschir es grosses rivieres et se faire porter aucune fois a l'iaue demie lieue ou plus sans venir a l'une rive ne a l'autre*] > *EXPLICATION*. La macro-proposition « explication » est nominalement signalée par le métaterme « raison » à partir duquel se met en place le procédé de partitionnement de l'information. Nous considérons les constructions déployant les deux raisons comme des variantes (ellipse du verbe « être ») des énoncés spécificationnels [N est de+ infinitif] pour la première raison, et [N est que P] pour la seconde. Comme nous l'avons déjà souligné, les constructions spécificationnelles constituent un critère d'identification des noms sous-spécifiés. Mais, comme en témoigne l'anaphore résomptive « *les deux raisons sus dites* » à la fin de l'exemple (10), les noms sous-spécifiés peuvent aussi être employés dans d'autres configurations participant à la structuration du texte et rappelant le type de relation discursive intégrée à la structure d'enchaînement.

Nous terminons notre étude par deux exemples qui rappellent le fait que les structures d'enchaînement se situent dans un ensemble hiérarchique de modes organisationnels du texte avec, au sommet, le genre discursif qui « assure la relation d'un texte particulier à une formation socio-discursive, à un interdiscours ; les genres, en principe infinis car dépendants de l'activité humaine, se divisent en de nombreux sous-genres » (Legallois 2006 : 2). Les réalisations différentes des structures d'enchaînement s'expliquent, en partie, par ces relations de dépendance avec l'activité humaine. Ainsi, dans le discours chirurgical de la fin du Moyen Age, le volet « solution » de l'enchaînement [*PROBLEME – SOLUTION*] est souvent représenté par le terme *MANIERE*, nom dont le sémantisme oriente le discours vers des solutions à trouver dans la pratique de la médecine[10] :

(11) 4. **Comment** hom peut cheval guerir du lampas et **comment** l'on congnoit la maladie.

Lampas est une maladie en cheval qui croist ou palaiz deseure entre les dens. Ceste maladie vient d'abundance de sanc. L'en la congnoist en tele **manière** : li chevaux ne peut retenir sa viande en sa bouche, ains la laisse choair toute vermeneuse.

Guerissiez le en tele **manière** : eschaufez.I. fer qui soit fet en la manière d'une S et en ardés l'enfleüre des dens. D'iceluy fer premiers en acrochiez la bocete entre les dens, tant comme li fer em pourra comprendre. (*La Chirurgie des chevaux*, XIVe siècle)

[10] L'expression « manière de chirurgie » utilisée à l'époque du moyen français désigne l'acte de chirurgie (DMF).

(12) 596. (Quatre choses sont a entendre environ l'extraction des choses qui sont entre les leivres des plaies outre nature.) Environ le premier propos a enquerre sont .4. choses : .1. environ les choses qui sont fichées ou cors humain; .2. environ.les estrumens o les quiex les choses fichies sont traites; le .3. environ les membres es quiex les choses sont fichées ; le .4. environ la meniere de traire les choses fichées.

(…)

LE .4. DE LA **MANIERE** DE TRAIRE LES CHOSES FICHIEES OU CORS

614. Ou quel .2. **choses** sont a entendre : .1. environ Il aucunes choses universeilz; .2. environ aucunes choses particulières.

615. Environ le premier sont .3. **canons** : **le premier canon est**, car le négoce de ce est si fort et si vaut que la manière de traire les choses fichées ou cors ne peut pas estre enseignie a plain. Car chascun jour sont faites diverses manières de dars et de saietes; (…)

616. **Le .2. canon general, rieule ou enseignement est que** l'en doit garder en l'extraction des choses fichées ou cors, que l'en les traie hors le plus legierement et le plus tost que l'en porra, gardées les rieulles ensivanz qui sont a garder. (Mondeville, *Chirurgie*, « *Du chapistre de la cure commune des plaies* »)

Les problèmes traités dans les extraits proposés (exemple 11 : maladie lampas, exemple 12 : extraction d'objets enfoncés dans une plaie) déclenchent une structure d'enchaînement dont la cohérence est imposée par la logique de l'articulation [*PROBLEME-SOLUTION*]. Dans la *Chirurgie des chevaux*, traité vétérinaire du XIVe siècle, ce schéma global est réalisé sous une forme mettant en relation une question [*comment*] et les façons d'agir adaptées à cette situation problématique [*manière*]. Le marquage explicite de ce type d'enchaînement et la reprise de structures syntaxiques procédant à l'étayage du contenu des termes matérialisant les nœuds de l'enchaînement sont des caractéristiques du discours médical de la fin du Moyen Age. En effet, ce type de texte était souvent lu de façon rapide et donc sélective, car orientée vers l'identification des composantes essentielles du texte. Ceci vaut également pour l'exemple 12 dans lequel on observe encore une fois les procédés de partitionnement et de sériation de l'information. Afin d'apprécier à leur juste valeur les termes représentant le schéma global [*PROBLEME-SOLUTION*], il faut rappeler qu'à l'époque de la rédaction du texte on s'acheminait vers un divorce définitif entre la médecine et la chirurgie[11]. Mondeville combattit passionnément cette évolution et, à contre-courant des mentalités de son temps, continua de faire siens les efforts qu'avait déployés la scolastique à ses débuts pour harmoniser travail intellectuel et activité artisanale. Les solutions envisagées dans l'extrait proposé concernent d'abord « *quatre choses* », hyperthème subdivisé en quatre sous-thèmes représentant les composantes d'un savoir plutôt pratique (fragment 596). Le terme *manière* – noyau nominal du quatrième sous-thème – acquiert à son tour, dans les passages suivants, le statut d'hyperthème dans la mesure où il déclenche un partitionnement de l'information qui fait apparaître cette volonté d'harmonisation entre les aspects intellectuel et artisanal de la solution. *Manière* engendre ainsi une sériation lexicalement identifiable par les termes *choses* et *canons* qui fonctionnent comme support à la sériation. C'est le cotexte qui permet d'attribuer une valeur à ces noms qui appellent un complément d'information en accord avec l'environnement discursif et la nature du texte. Comme on peut l'observer au fragment 616, le contenu du nom *canon* est précisé dans une construction spécificationelle [N est que P], en même temps que le nom sous-spécifié catégorise ce contenu. Il nous reste à souligner que ces différents relais d'enchaînement attestés dans l'exemple (12) se situent souvent à l'ouverture des cadres discursifs dans lesquels s'inscrivent les informations transmises. Ces marqueurs d'enchaînement jouent donc un rôle important dans la structuration du texte.

Conclusion

Ce travail avait pour objectif d'inscrire les réflexions sur les structures d'enchaînement et les noms sous-spécifiés dans une micro-diachronie (de la fin de la période de l'ancien français au moyen français) et d'apporter un premier éclairage historique sur le rôle de ces phénomènes dans

[11] En 1350, la Faculté de médecine finit par faire jurer à ses bacheliers de ne pas exercer la chirurgie.

la structuration et l'organisation des discours. La mise en évidence de structures d'enchaînement – et donc de configurations générales qui ponctuent les articulations entre les macro-propositions des séquences – permet d'inscrire un autre[12] élément de régularité dans l'hétérogénéité discursive et textuelle. Il s'agit d'articulations logiques communes aux différents types de séquences. Comme nous avons pu l'observer, dans des textes à dominante narrative (et plus particulièrement en ancien français), les structures d'enchaînement ne se manifestent que rarement sous forme lexicalisée. La trop grande diversité des déclencheurs ou problèmes pouvant déséquilibrer une situation initiale, ainsi que la variété des solutions « trouvées » par les auteurs pour établir un nouvel équilibre (situation finale), sont certainement des facteurs à prendre en compte pour expliquer le recours plutôt modeste à des noms sous-spécifiés comme supports des structures d'enchaînement. C'est surtout dans les textes à dominante explicative / argumentative que les articulations séquentielles sont souvent signalées au moyen de ce type de noms qui se caractérisent par une incomplétude informationnelle, résolue souvent dans des constructions spécificationnelles, et la capacité à catégoriser l'information en fonction du nœud atteint dans la structure d'enchaînement. Ces lexicalisations facilitent le traitement et la mémorisation de l'information ; elles fonctionnent également comme points de repère pour les lectures sélectives. Le comportement de connecteur des noms sous-spécifiés est étroitement lié à cette dimension cognitive qui transparaît dans les emplois discursifs de ce type de noms.

L'une des spécificités de la textualité en moyen français est donc une plus grande variation au niveau des métatermes signalant les structures d'enchaînement et celle des différents degrés de présence (plus ou moins marquée) de ces relais logiques. La variation est conditionnée par l'apparition de nouveaux types de textes dont la cohérence est garantie par une matérialisation plus marquée des éléments qui constituent ce plan d'organisation textuel « intermédiaire » entre les séquences « et les relations de cohérence : les structures d'enchaînement.

Une étude plus vaste sur corpus et en diachronie longue devrait permettre d'ouvrir cette première investigation à une démarche quantitative afin de mieux rendre compte du fonctionnement global de l'articulation entre le niveau séquentiel et les structures d'enchaînement en diachronie.

Bibliographie :

Adam J.-M., 1987, « Types de séquences élémentaires », *Les types de textes, Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 56, pp. 54-79.

Adam J.-M., 1992, *Les textes : types et prototypes,* Paris, Nathan.

Adam J.-M., 2011, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes,* Louvain-la-Neuve / Paris, Academia / L'Harmattan.

Adam J.-M., 2013, « Macro-propositions, séquences et plans de textes : discussion des propositions d'André Avias », *Semen*, n° 36, pp. 215-234.

Bazan B. C., Wippel J. W., Fransen G. et Jacquart D., 1985, *Les Questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Tournai, Brepols.

Blanche-Benveniste C., 1992, « Sur un type de nom évaluatif portant sur des séquences verbales », in Swiggers P. (dir.), *Mélanges offerts à Karel van den Eynde*, *I.T.L.*, HS, pp. 97-98.

Borel M.-J., 1981, « Donner des raisons. Un genre de discours, l'explication. », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 19, n° 56, pp. 37-68.

Combettes B., 2014, « L'émergence du texte argumentatif en français : type de texte et diachronie », in Monte M. et Gilles P. (dirs), *Genres et textes*, Lyon, PU de Lyon, pp. 225-237.

Dijk T. A. van (1981), « Le Texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte » in Kibedi A. et Varga A. (dirs), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard.

Dijk T. A. Van, 1984, « Texte » in Beaumarchais J.-P. de, Couty D. et Rey A. (dirs), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas.

Eco U., 1985*, Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset-Le Livre de Poche.

Grize, J. B., 1990, *Logique et langage,* Paris, Ophrys.

Higgins, F., 1979, *The pseudo-cleft construction in English*, New York, Garland.

Legallois D. et Vajnovszki A., 2021, « Proposition pour une conception modale des noms dits sous-spécifiés », *Corela*, HS-34, https://journals.openedition.org/corela/13617.

[12] Une première régularité concerne l'existence de prototypes séquentiels.

Legallois D., 2006, « Quand le texte signale sa structure : la fonction textuelle des noms sous-spécifiés », *Corela*, HS-5, https://doi.org/10.4000/corela.1465.

Nguyen Anh T., 2019, « Les 'journaux' de Nicolas de Baye et de Clément de Fauquembergue à la fin du Moyen Âge : une mise au point », *Histoire – Geschiedenis*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 97, n° 4, pp. 1409-1420.

Rychner, J., 1970, *L'articulation des phrases narratives dans la Mort Artu*, Genève, Droz.

Schmid, H.-J., 2000*, English Abstract Nouns As Conceptual Shells: From Corpus to Cognition*, Berlin, Mouton de Gruyter.

Vendler, Z., 1968, *Adjectives and nominalizations*, Paris, Mouton.

Weijers O., 1995, *La « Disputatio » à la Faculté des arts de Paris (1200-1350 environ)*, Tournai, Brepols.

Weijers O., 1996, *Le Maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités (XIIIe – XVe siècles)*, Tournai, Brepols.

Winter, E., 1992, « The Notion of Unspecific versus Specific as one Way of Analysing the Information of a Fund-Raising Letter ». In Mann W. C. et Thompson S. A. (dirs), *Discourse Description: Diverse linguistic analyses of a fund-raising text*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 131-170.

Textes cités :

DMF, http://www.atilf.fr/dmf.

Frappier J. (éd.), 1996, *La Mort Le Roi Artu*, Genève, Droz.

Les cent nouvelles nouvelles dites Les cent nouvelles du roi Louis XI (nouvelle édition revue sur l'édition originale, avec des notes et une introduction), 1858, Paris, Adolphe Delahays.

Mondeville de H., 2010, *La Chirurgie de Maître Henri de Mondeville* (raduction contemporaine de l'auteur, éditée par A. Bos).

Prévot, B. et Ribémont B., 1994, *Le cheval en France au Moyen Age sa place dans le monde médiéval, sa médecine : l'exemple d'un traité vétérinaire du XIVe siècle, La Chirurgie des chevaux,* Orléans, Paradigme.

IV. TEXTUALITÉS SUB-TEXTES

La textualité stylistique du cinéma par le *non-texte* scénario : quelques considérations théoriques

Donald Vessah Ngou
Centre de Recherche en Sémiotique Appliquée (CERESA), Université de Yaoundé I

1. Genèse et projet de l'étude

Cet article constitue le premier volet d'une réflexion que nous entendons mener sur la question des représentations linguistiques et de la parole dans l'art cinématographique, notamment chez l'humoriste camerounais Fingon Tralala. Il s'agit de cerner la manière dont le français, avec l'anglais et les autres langues locales dans un contexte de diglossie, sont représentés par l'humoriste, ainsi que les enjeux aussi bien esthétiques que stratégiques de telles représentations. Ces dernières sont entendues à la fois comme conceptions mentales, mais aussi comme mises en scène, ou comme considérations statistiques de présence d'une entité à quelque instance, ou, simplement comme emplois des langues. La textualité, quant à elle, est synonyme ici de poétique, ou d'esthétique, prises alors comme ensemble de canons, de procédés, pour construire un objet de pensée ; dans le sens où on parlerait par exemple de la textualité de l'amour, de la violence, de la parenté, etc. L'on part du constat que, si la question des représentations linguistiques fait l'objet d'une attention particulière en stylistique littéraire et en sociolinguistique francophones, elle a peu été étudiée dans la richesse du cinéma, dont la textualité, conceptuelle, transite par l'audio et le visuel.

Dans cette perspective, pas plus qu'on ne saurait, dans l'univers francophone, analyser les représentations de la langue dans les textes littéraires de la même façon qu'on le ferait dans les énoncés ordinaires de la vie quotidienne (Vessah 2016a et b, 2017, 2021a), on ne saurait non plus le faire sur des énoncés incarnés dans les supports audio-visuels ; même s'il peut exister des constantes pour ces trois ordres de supports. Le cinéma, en effet, renferme un paquet d'éléments visuels et sonores qui viennent en appui au langage pour permettre de percevoir avec plus d'acuité, dans un cadre artistique, les catégories mentales et attitudinales (inconfort, hostilité, prestige, etc.) susceptibles de traduire la manière dont un sujet parlant (se) représente la langue. D'où l'orientation théorique de cet article, qui envisage de tracer quelques pistes d'approches pour ce corpus cinématographique, relativement à un objet d'étude aux enjeux colossaux, importé de la sociolinguistique, et de la stylistique littéraire.

Nous pensons, en effet, que les types de supports, autant que des objets de recherches, imposent des choix théoriques par les espèces de problèmes propres qu'ils posent. De ce fait, le présent article constitue la première étape de notre réflexion, qui sera complétée, ailleurs, par un autre article censé analyser, sur la base des principes théoriques posés ici, les représentations linguistiques en question, avec les aspects aussi bien verbaux, paraverbaux, scéniques et photographiques liés à l'art audiovisuel. Dans ce prochain article, nous indiquerons également la méthodologie de transcription qui nous permet d'analyser l'image et le son par l'écrit.

Les discussions théoriques abordées ici sont donc à lire dans la perspective d'un intérêt pour un objet d'étude aussi emblématique que les représentations linguistiques, dans un cadre professionnel particulier : le champ artistique francophone[1], avec ses débats et ses luttes autour de

[1] De ce point de vue qui confronte les énoncés oraux de la vie quotidienne dans le système francophone (*francophonie*) avec sa littérature écrite (*francographie*) et son cinéma (qu'on pourrait baptiser *francinématie*, et qu'il conviendrait de caractériser par les luttes et enjeux qui influenceraient la création) au sein du même système, la totalité de cette réflexion pourrait être inscrite dans la continuité d'un ensemble d'études que nous menons sur la manière d'aborder les textes selon leurs généricités physique, thématique, voire ontologique, qui conditionnent la manière dont ils sauraient être explorés. Même s'il est vrai que le cinéma (francophone) ne tend pas à essentialiser la langue comme le ferait la littérature (francophone) ; même s'il est vrai que ce septième art francophone ne génère pas, au même titre que les Belles Lettres du même système, une dialectique centre-périphérie avec des luttes d'affirmation qu'on connaît, il est clair que le contexte diglossique qui caractérise ces zones francophones est susceptible d'être représenté dans tous les arts. De plus, la disponibilité de plus en plus accrue des productions cinématographiques - au moins par les apports d'internet et du numérique -, ainsi que les stratégies linguistiques qui débouchent sur ces enjeux de réception, sont susceptibles de faire du cinéma, cette activité réclamée depuis Canudo dès le début du XVIIIème siècle comme un art

la question linguistique. Il n'est toutefois pas interdit au lecteur d'étendre l'horizon de ces débats théoriques à de nombreux autres types d'études et objets de recherches liés au cinéma.

2. Problématisation de l'étude

Tel que formulé, le titre de cet article sur « La textualité stylistique du cinéma par le *non-texte* scénario » pose côte-à-côte des termes dont la (ré)conciliation, ou du moins l'association, ne va pas de soi. Que serait, en effet, une « textualité stylistique » et à côté de quelle autre textualité se poserait-elle ? à côté d'une textualité linguistique, si on admet que, dans les taxinomies disciplinaires des sciences du langage, la stylistique a pour principal *alter ego* oppositif la linguistique ? D'ailleurs, parler d'une textualité particulière, ne serait-ce pas d'ores et déjà engager, *de facto*, une considération stylistique liée à un thème, un domaine de l'activité sociale, un genre, un individu, bref une quelconque spécificité ? Et souscrire à un tel point de vue équivaudrait à étendre le champ de la stylistique du domaine de la littérature à toute autre manifestation verbale, voire « polysémiotique », le cinéma en l'occurrence. Ce serait alors aussi envisager la textualité d'un objet inscrit dans un ordre de supports autre que son matériau de prédilection qui est l'écrit. D'autre part, parler du scénario en tant que « non-texte », tout en l'envisageant comme trace de la textualité du film, impliquerait de discuter un tel paradoxe, voire une telle contradiction, dans le fructueux débat du scénario en tant que texte ou non. Il serait également intéressant, dans la foulée, de songer à la « catégorie transcendante » (Genette 1982 :12) dont relève chaque entité, entre scénario et film. Est-il d'ailleurs vrai qu'aborder la textualité du film nécessite de s'intéresser au scénario, auquel on n'a pas toujours accès ? Autant de questions que nous ne manquerons pas de discuter dans la suite de cette réflexion.

Mais quelles que soient les contradictions apparentes de notre intitulé, l'idée principale est d'envisager une textualité du cinéma inscrite dans un projet créateur spécifique. Les considérations théoriques dont nous faisons mention ne sont pas liées à l'analyse du cinéma tout court, mais à sa textualité, et sa textualité stylistique, entendue comme ensemble de traits structurels qui permettent son approche dans un cadre esthétique et particularisant défini. Ce cadre stylistique permet d'adosser notre perception de la textualité à une hypothèse ayant trait à la manière de voir l'objet-texte : non pas sous un angle normatif lié à quelque déontologie de texte, ou à quelque grammaire langagière, mais dans une perspective analytique présupposant la délicatesse (au double sens de raffinement et de complexité) des faits textuels considérés.

Par ailleurs, s'il existe une abondante littérature théorique sur l'analyse du film, ces aspects touchent davantage à la description des faits cinématographiques inscrits dans une sémiotique visuelle : « c'est toujours sous l'angle sémiologique ou narratologique [qu'est abordé le cinéma], rarement sous l'angle esthétique » (Jost 1991 : 11). Les principes théoriques qui fondent ces descriptions pour en baliser le rendement et les connecter au projet créateur du film ne sont pas posés explicitement. Et pourtant, c'est justement sur la base de la textualité, ou plutôt, du texte, que le film est abordé dans la manière dont il fait sens.

En effet, le produit cinématographique est fréquemment considéré, plus ou moins naturellement, comme une structure-texte, sans doute à cause de sa narrativité (d'une situation initiale à une situation finale, en passant par des péripéties, une résolution de la crise), de sa mobilisation du langage articulé et de son caractère fictif, ou de la totalité / clôture de l'univers qu'il présente[2]. Bien plus, cette assimilation du film au texte se resserrerait aussi dans une acception générale du verbe « lire » - initialement consacré à l'association mentale de séquences graphiques

total, une instance de manifestation d'idées diverses, au moins au même titre que d'autres arts verbaux comme la littérature, ou la musique.

[2] Si les seuls titres de réflexions comme celle de Bernard Bentley, (« The film as text » (1995)) témoignent d'une telle assimilation, d'autres, comme Duras (1977), vont plus loin, en niant toute ligne de démarcation entre le film et le texte écrit. Le film, tout comme le texte, fait l'objet d'une lecture. Aussi insiste-elle : *Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, lire et voir. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit*. C'est une telle perspective qui conduit d'ailleurs certains théoriciens à penser le spectateur de cinéma comme seul *lecteur*.

avec les signes linguistiques d'une langue naturelle -, laquelle atteint le fait de déchiffrer, d'interpréter un objet qu'on perçoit par quelque sens. Et c'est par l'élan d'une telle incorporation du film au texte que, dans le domaine cinématographique notamment, le terme « analyse textuelle » a souvent été […] une sorte d'« équivalent général » de l'analyse tout court » (Aumont et Marie 2002 : 66). Or, nous pensons qu'envisager le film comme texte engage de nombreuses implications qui ne sauraient se limiter aux analogies tacites entre les deux notions. Et le fait de l'appréhender comme objet stylistique permet davantage de formaliser certains de ses principes non-dits et, parfois, cruciaux pour la congruité des faits filmiques dégagés.

3. Vers une extension de la stylistique au-delà de la littérature : les implications d'une textualité stylistique du cinéma

Dans cette section d'article, nous justifions l'intérêt d'une stylistique étendue au-delà de la littérature, pour le cas d'espèce, au cinéma. Car, si la textualité du cinéma peut être supposée sur la base des rapprochements du film avec le texte, son orientation stylistique reste à établir. L'on sait en effet que, de même que la notion de texte, du fait de ses affinités avec la poétique, est quasi-systématiquement assimilée à la littérature (parler d'analyse textuelle revient ainsi à sous-entendre « texte littéraire »), de même aussi la stylistique est incorporée, du fait de ses affinités originelles avec la rhétorique, à la littérature et, à la limite, aux arts verbaux. Mais notre entendement de la stylistique ne se limite pas à la littérature. De fait, si l'on définit la stylistique comme l'étude du style, nous convenons avec bon nombre de théoriciens que ce dernier peut se retrouver dans tous les domaines où se manifeste une intentionnalité. En effet,

> Le style n'est pas une donnée propre à la littérature. Il marque en priorité toutes les productions esthétiques. Mais on peut l'étendre à toutes les pratiques humaines. Comme le suggère le titre d'un livre récent sur le style, le style est une donnée « anthropologique ». On peut parler de style dans le jeu d'un sportif, dans les formes de cuisines, dans les types de stratégie militaire, dans les formes de danse. Aucune activité humaine n'échappe au style, même lorsqu'elle ne produit aucun artefact. (Jenny 2011 : 1)

Si Jenny étend l'emprise du style à « toute manière caractéristique d'une forme », Genette estime qu'il est même, en réalité, plus central ailleurs qu'en littérature. Ainsi,

> la catégorie générique (au sens large) la plus pertinente est […] celle de style, qui, on le sait, fonctionne dans le champ de la musique et des arts visuels à beaucoup plus vaste échelle qu'en littérature, où l'on préfère généralement l'investir dans des considérations purement idiosyncrasiques. Interprétée (le plus souvent) ou non (voyez Eugenio d'Ors sur le Baroque) en termes historiques, la notion de style ne cesse de relier la critique bibliodes œuvres individuelles à la considération des mouvements collectifs de plus ou moins vaste amplitude. (Genette 2001 : 111)

Toujours est-il que c'est Goodman qui est l'un des précurseurs de cette extension de la stylistique à l'art en général. Option d'autant plus généralisante qu'à la question classificatoire et conceptuelle de « Qu'est-ce que l'art ? », il préfère celle, circonstantielle, contextuelle, non close, de « Quand y-a-t-il art ? » (Goodman 1977). On comprend dès lors que les productions artistiques, tout en obéissant, certes à des identifications closes (la musique est un art, tout comme la peinture, ou la sculpture), peuvent aisément déborder ce cadre et atteindre des objets « banals » qui, sous certaines conditions, peuvent acquérir le statut d'art (voir Vessah 2021b). Ainsi donc, le domaine de la stylistique peut s'amplifier au gré de la considération, circonstancielle, de l'art.

Mais par-dessus tout, pour Goodman, la stylistique ne s'identifie pas tant aux genres d'objets qu'elle manipule qu'à sa manière de les percevoir, en les rattachant à quelque instance particulière. Exploitant cette position du philosophe de l'art, Vouilloux (2008 : 202) préfigure pour nous le problème particulier du film relativement à sa source stylistique :

> loin d'être réservées aux seules productions du langage verbal ou à une classe particulière d'objets (les « œuvres »), les propriétés stylistiques sont incidentes à tout ce qui fonctionne symboliquement et recouvrent plus précisément les aspects de ce fonctionnement qui peuvent être tenus pour caractéristiques, avec un plus ou moins grand degré de précision, de ce que j'appellerai l'« instance de production » – étant entendu que, d'une part, ladite instance est presque toujours d'ordre individuel (même dans les arts à instances auctoriales multiples, comme le cinéma, où le style du film est réputé être celui du metteur en scène, ou réalisateur, même

s'il est loisible d'y repérer le style propre au scénariste, au dialoguiste, au chef opérateur, aux acteurs…) et que, d'autre part, les « styles collectifs » ne désignent jamais que les propriétés partagées par un certain nombre d'œuvres, et donc les propriétés communes à plusieurs styles individuels.

Il apparaît effectivement nécessaire, surtout à un moment où la recherche stylistique semble déclinante, d'inclure dans son champ des genres de corpus autres que simplement littéraires.

Une fois le principe d'extension de la stylistique aux arts autres que ceux strictement littéraires admis, et sans nous attarder ici sur le problème de l'*« instance créatrice »* du film - sur lequel nous reviendrons -, il convient de rappeler les implications théoriques d'un tel parti pris. Nous nous attardons particulièrement sur le principe de pertinence du fait stylistique, son facteur esthétique, ou sa valeur singularisante, nous semblant ne pas poser de problème ici.

Considérer un fait cinématographique (image, son, mouvement, parole, cadrage, arrêt sur image, etc.) comme pertinent, c'est le regarder comme ayant une fonction distinctive, c'est-à-dire étant présent dans le but de jouer un rôle plutôt qu'un autre ; c'est le percevoir comme manifestation d'une certaine compétence de son auteur, et pas comme un produit du hasard, au-delà des faits d'improvisation, plus prégnants au cinéma que simplement possibles en littérature.

En fait, la notion de pertinence, même en stylistique littéraire, soulève de nombreux problèmes. D'abord parce qu'elle est liée, à juste titre, à celle de choix, selon laquelle tout énoncé « implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue et tout choix linguistique est « signifiant », donc stylistiquement pertinent » (les guillemets et italiques sont de Schaeffer 1997 : 20). Certes la notion de choix en stylistique a été contestée, parce qu'elle tendrait à faire du style un fait discontinu, applicable à des séquences ou à des parties du discours, alors qu'il est préférable de le considérer comme un tout, dont le résultat est lié aux motifs d'ensemble, « au niveau de la texture plutôt que de la structure […]. Le style s'exerce de la manière la plus spécifique à un niveau qui n'est ni celui de l'*invention* thématique ni celui de la *disposition* d'ensemble, mais bien celui de l'*élocution*, c'est-à-dire du fonctionnement »(Genette 2004 : 214). Pour Genette, en effet, la notion de choix stylistique a l'inconvénient de faire considérer le style « comme constitué d'une série d'accidents ponctuels échelonnés au long d'un continuum linguistique (celui du texte), comme les cailloux du Petit Poucet… » (2004 : 204).

Mais cela n'empêche pas Genette de distinguer le fait de style du trait de style. Si le premier est un événement, récurrent ou non, dans la chaîne syntagmatique, le second, quant à lui, est une propriété paradigmatique susceptible de caractériser un style. Seul le premier se « rencontre » ; le second se construit à partir des occurrences du premier. C'est dans cette perspective que les jeux sur les multiples faits cinématographiques seront vus comme traits de style prégnants chez les auteurs ; et chacune de ces occurrences sera analysée sous le prisme du fait stylistique. Car, comme on le verra dans le prochain article sur les analyses à proprement parler, la récurrence et la diversité des mises en scène de la langue au fil des épisodes dans l'art cinématographique de Fingon Tralala établissent ce trait de style chez l'humoriste.

Quoi qu'il en soit, la notion de choix stylistique aurait aussi le désavantage de laisser entendre que tout ce qui est dans le texte est calculé, conscient. Et pourtant, on imaginerait mal une œuvre où tout, absolument tout, est « choisi », ou rien n'est produit fortuitement. Ce serait concentrer toute l'essence de la démarche stylistique sur le pôle de l'intentionalité, celle de l'auteur, négligeant ainsi l'attentionalité de l'analyste qui verrait des phénomènes non calculés par la source du texte. En fait, il est à rappeler que, non seulement tout choix n'est pas conscient, mais le fait de valider, pour les œuvres « non spontanées », un passage, une scène, implique une option, surtout dans le texte littéraire où le processus éditorial présuppose, du moins dans un cadre de compétence professionnelle admis, un soin de lecture et de relecture, afin que le produit final soit le plus maîtrisé et le plus rentable possible dans les effets attendus. C'est en ce sens que la stylistique relèverait d'une « pragmatique du discours », censée commenter le rendement interprétatif des faits dégagés.

Un autre problème surgit à cette idée de choix qui, touchant encore à une unipolarité sur l'intentionalité, rejoint le domaine d'une compétence présumée de l'auteur. En effet, valider un

stylème, un cinème, comme pertinent, ce serait présupposer qu'il y a une action de volonté de l'auteur sur chaque objet ayant retenu l'attention de l'analyste. Ce serait ainsi écarter l'hypothèse de quelque fortuité, ou de quelque égarement au plan des compétences. Sur cette question des usages linguistiques, certains artistes, à l'instar d'Aminata Sow Fall (1985), parlent même de pratiques artistiques qui relèvent du « désir d'attirer l'attention du public par la provocation, comme les fautes d'orthographe volontairement commises. » Le « mal écrire » est souvent « adopté comme norme rédactionnelle littéraire » (Philippe 2021 : 39). Or, même si le matériau absolu du cinéma n'est pas la langue comme cela l'est pour la littérature, on verra que les écarts linguistiques de l'humoriste, tout en s'appuyant sur des facteurs propres au cinéma, visent des stratégies diversifiées.

Quoi qu'il en soit, au-delà de ces débats idéologiques prégnants dans les champs scientifiques en autonomisation, que signifient, en fait, ces luttes, sinon l'importance d'une lecture des composantes de l'art comme des faits pertinents, à visée spécifique, plutôt que comme des signes d'une incompétence artistique ? Ainsi, l'activité stylistique a plus vocation à lire les textes non pas tant dans la compétence linguistique ou artistique de leurs auteurs, que dans le résultat qui reflète une certaine délicatesse, le tout ancré à des imaginaires langagiers spécifiques, qu'ils soient collectifs ou individuels.

C'est ainsi que le principe de pertinence minimise la lecture critique[3] de l'œuvre dans un ordre axiologique du genre bon / mauvais. Il ne se contente pas non plus de vanter inconditionnellement les mérites de l'œuvre. En effet, « minutie stylistique ne rime pas avec myopie ou manque d'esprit critique à partir du moment où l'analyse, quel que soit le texte qu'elle lit, qu'il soit littéraire ou non littéraire, se dote de catégorisations discursives pertinentes » (Delas 1995 : 6). Donc nous ne disons pas que la praxis stylistique, au nom de la notion de pertinence, consiste seulement à exalter l'œuvre. Mais un de ses principes est de considérer les écarts dans les corpus qu'elle a adoptés comme heureux, et pas comme des fautes ou des erreurs.

Et nous disons bien « les corpus qu'elle a adoptés », parce que l'aspect accompli ici est significatif d'une perspective assumée au préalable de l'analyse à proprement parler des faits. En effet, nous avons montré, dans un article précédent (Vessah 2016c) que, si on quitte la notion statique de texte pour embrasser, celle dynamique et heuristique de corpus (total[4]), les deux premières étapes de la démarche stylistique, que sont repérage et délimitation, ne sauraient s'appliquer aux seuls faits textuels intéressant notre objet de recherche. Elles devraient concerner également l'adoption du corpus, dans le repérage et la circonscription des œuvres qui nous intéressent, au sein du corpus existant. Ainsi donc, l'activité stylistique ne commence pas dans le corpus, mais englobe toute la démarche intellectuelle, du choix du corpus d'étude dans la masse du corpus existant, à son interprétation, en passant par son dépouillement et l'étiquetage des faits dégagés. D'où il suit que, stylistiquement parlant, si un corpus est adopté, c'est que ses composantes sont préalablement validées par l'analyste comme renfermant les faits qu'il veut illustrer par l'« exemplum », pour le cas d'une démarche déductive, ou instaurer par le « datum »,

[3] Si cette opposition entre critique et (analyse) stylistique constitue un objet de débat en littérature, nous choisissons de rappeler le point de vue d'Aumont et Marie, qui différencient, dans leur ouvrage intitulé *L'Analyse des films* (2002, 9-10), les deux perspectives dans le septième art, avec ses enjeux de promotion et de distraction. Ils rappellent surtout les trois principales fonctions de l'activité critique : « informer, évaluer, promouvoir. Ces trois fonctions concernent très inégalement l'analyse. L'information et la promotion sont décisives pour la critique journalistique, celle des quotidiens et des hebdomadaires ». Ils admettent toutefois que l'« évaluation qui permet l'expression du sens critique est aussi directement liée à l'activité analytique ». Mais loin d'être dans une visée normative, cette évaluation est de l'ordre du goût, « du plaisir esthétique, s'efforçant de faire partager la richesse de l'œuvre au plus large public possible ». De ce fait, « l'analyse n'a […] ni à définir les conditions et les moyens de la création artistique (même si elle peut contribuer à les éclairer), ni à porter des jugements de valeur, ni à établir des normes ».

[4] Nous parlons de corpus totaux ici que nous différencions du corpus-occurrence. Le premier est un entier, sur lequel la délimitation et la contextualisation des occurrences est faite par l'analyste lui-même, et non par des tiers. Le deuxième, quasiment « donné », est l'occurrence dont l'analyste bénéficie de la décontextualisation par une autre intelligence.

dans le cas d'une démarche inductive[5]. Il ne s'agit plus, dès lors que le corpus est arrêté pour des applications stylistiques, d'épiloguer sur les ratés ou les scories qu'il renfermerait.

Nous insistons sur ce principe de pertinence parce qu'il cimente le cadre opératoire de la stylistique appliquée à l'art cinématographique, qui requiert de nombreuses compétences aussi bien matérielles que mentales. Il inclurait ainsi, dans les œuvres qui intéressent la stylistique, toutes ces productions qualifiées de « mauvais films » ; ou les productions des zones dites défavorisées victimes de préjugés peu élogieux[6]. Nous insistons aussi sur ce point parce qu'il touche, pour le cadre de l'objet d'étude général sur les mises en scène de la langue, à la question des usages linguistiques en « périphérie » lesquels sont encore difficilement perçus sans jugement évaluatif à partir de normes « centrales ».

Au plan heuristique, cette question de la langue permet, du reste, de tracer d'importantes lignes de démarcation disciplinaire entre sociolinguistique, philologie, linguistique textuelle et stylistique, dans un champ scientifique où la passion des débats sur la langue ne permet pas toujours de distinguer art et réel, « langage de la vie (langue « naturelle », « spontanée ») et langage de l'art (langue littéraire, « contrôlée », « travaillée ») » – (Bally 1951 : 17). Et combien plus ces faits langagiers ne seront-ils pas vus sous le seul prisme de la réalité, lorsqu'il s'agit du cinéma, cet art qui, contrairement aux autres arts visuels et verbaux, « se définit beaucoup plus par rapport au réel « à mettre en images » (Schaeffer 1987 : 209) ? Quoi qu'il en soit, en voulant percevoir le produit filmique, ou littéraire, uniquement du point de vue du contenu, l'on distingue mal l'œuvre d'art d'une simple représentation ; et l'on s'expose à de nombreuses conséquences particulièrement sensibles pour la stylistique : illusion référentielle, discontinuité du style, restriction des écarts stylistiques à des différences culturelles ou à des fautes – ce qui empêche de véritables études stylistiques sur des œuvres pourtant prodigieuses.

Une telle vision du principe stylistique pourrait paraître idéologique, mais comme nous l'avons établi ailleurs (Vessah 2013a), elle a un impact heuristique capital dans l'approche des cinèmes, surtout en ce qui concerne les représentations linguistiques au sein du vaste champ artistique francophone. Au demeurant, l'idéologie peut-elle être écartée de l'approche des productions artistiques des zones dites minoritaires ?

Au fait, un dernier point théorique à poser pour l'approche stylistique des représentations linguistiques dans un cadre artistique, notamment celui du cinéma, porte sur le « responsable » des faits linguistiques dégagés, ainsi que sur les modulations à associer aux possibles horizons interprétatifs y afférents (Vessah 2013b, 2016a et 2016c). Le principe demeure le même qu'en littérature : on ne saurait voir, dans l'univers cinématographique présenté, les faits de représentations comme reflétant directement l'univers social qui abrite ces films. La perspective stylistique qui est la nôtre considèrera les faits de représentations selon les échelles interprétatives liées au feuilleté narratif des films : il s'agit de bien distinguer des effets articulés à l'échelle de l'interlocution interne des personnages, relativement aux enjeux débattus entre eux, puis l'intention esthétique du cinéaste, porteur, en dernier ressort, de ces faits stylistiques.

---

[5] L'on sait ainsi que la dichotomie *exemplum* / *datum*, qui n'est pas étrangère à l'opposition déduction / induction dans la façon dont la réalité est indexée par les corpus, apparaît fructueuse pour définir pertinemment deux genres de rapports aux observables : est-ce que l'analyste cherche secrètement dans son corpus d'étude des exemples pour illustrer les faits préalablement établis, dont il a fait l'hypothèse (il part d'une vérité admise et étaye l'état de fait par des illustrations), ou bien est-ce le corpus qui dicte les aboutissements de la recherche, en menant progressivement le chercheur à des conclusions sur un état de fait seulement soupçonné ? La première relation aux données relève de ce que Tognini Bonelli (2001) considère comme « corpus-based » (basée sur les corpus) et qui repose sur l'approche « top-down » (du sommet à la base). Quant au deuxième rapport, il est décliné en tant que « corpus-driven » (conduit par les corpus) qui qualifie l'approche « bottom-up » (de la base au sommet). L'essentiel est que l'acteur de la recherche tire lui-même les conséquences de la démarche adoptée.

[6] A ce sujet, Sembène Ousmane ne percevait-il pas le Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou) comme « un zoo où les gens viennent observer un étrange animal nommé le cinéaste africain » ? (Manthia 2010 : 21).

Toujours est-il que nous posons que, si la pertinence d'un fait stylistique ne peut être appréciée, du moins selon les approches[7], que dans le produit final qu'est le texte imprimé, pour le cas du cinéma, c'est le concept scénario qui est le plus susceptible d'en dégager le rendement. Et nous disons bien « concept », pour marquer la démarcation avec le scénario matériellement établi. Et quand bien même il y aurait un scénario physique, il n'est d'ailleurs pas sûr que ce dernier soit, paradoxalement, nécessaire à l'analyse du film. Au demeurant, l'étiquette « texte » de ce scénario est loin de faire l'unanimité. Ce qui ne fait qu'amplifier le paradoxe qu'il y aurait à considérer ce « non-texte » comme chemin pour la textualité du film.

4. Du concept scénario comme âme de la pertinence stylistique du film et de sa textualité

4.1. Le scénario, élément essentiel de la textualité cinématographique

Nous envisageons, dans le cadre de cet article, le concept scénario comme le lien le plus propice pour connecter la textualité stylistique au cinéma. En effet, quoique le scénario, comme support textuel, ne soit pas le produit cinématographique tout entier, quoiqu'il ne soit pas accessible au public comme le seraient les autres arts écrits, quoiqu'il ne soit d'ailleurs pas toujours consigné sur un support, il s'impose tout de même comme l'entité, écrite ou mentale, qui programme le déroulement du film. Par conséquent, « ce texte essentiel qui fonde la narration filmique et en prévoit la réception »s'impose comme le siège de la pertinence cinématographique. Selon Vermeesch (2004 : 232),

> Le scénario est la base, l'« échafaudage », de toute œuvre cinématographique. Ecrit en vue de la réalisation d'un film, il en contient tous les éléments de description, d'action et de dialogue. Assimilé, d'un point de vue formel, à une continuité dialoguée, il prévoit l'élaboration de ce film sur le plan narratif, technique et économique, et apparaît donc comme essentiel dans le processus de réalisation.

C'est dire que le scénario est le socle programmatique du film, même si on peut se demander si tous les films, du long au court métrage, du film à préparation complexe aux films quasi spontanés, requièrent un support-scénario. Notre position est que le scénario est nécessaire, au sens le plus fort de ce qui ne peut pas ne pas être. Même lorsqu'il n'est pas écrit, il est actif au moins à titre de conception mentale du projet cinématographique. L'on imagine mal, en effet, une production cinématographique sans ligne programmatique, à moins que ce ne soit une vie filmée, comme se voudrait par exemple le concept de télé-réalité. Et même là, il existe un plan dressé qui encadre les « possibles narratifs » se déroulant sous les yeux du téléspectateur. Et le fait de ne pas projeter toute l'existence du narré – pour parler dans les termes de la narration, le fait qu'il y ait toujours une disparité entre temps de l'histoire, temps de la narration et temps du récit – est significatif d'une sélection qui s'inscrit dans le programme préconçu.

C'est dans cette perspective que, en sens inverse, le film est le reflet du scénario, qu'on y ait accès ou non, qu'il ait été matérialisé ou pas. D'ailleurs, pas plus que le texte n'est seulement ce qui est écrit, mais également ce qui est construit, même par la « parole pensante » (Merleau-Ponty 1960 : 24) ; pas plus que la parole n'est uniquement ce qui est articulé et prononcé, mais également ce qui est pensé et verbalisable, déductible par des actes, le scénario n'est pas seulement ce qui est écrit, mais ce qui est déductible du film que l'on voit. Cette matérialité non nécessaire du programme filmique ferait même dire à Durançon (1986 : 266) que « le scénario est ce qui n'est pas ».

Toujours est-il que c'est par l'essence programmatique du scénario que se doit d'être envisagée la pertinence des faits cinématographiques analysés. Dès lors - et c'est ce que nous projetons de discuter, surtout dans un cadre socio-idéologique qui pourrait s'avérer évaluatif des *« performances »*

[7] La génétique textuelle, par exemple, ne scrute-t-elle pas les ratures et autres faits d'écriture en mouvement pour en dégager la pertinence par calcul de l'auteur ? Ainsi, Anne Herschberg Pierrot (1993 : 3) rappelait que « le style […] n'est pas considéré comme une catégorie homogène et stable, mais comme un processus de transformation de l'œuvre, qui peut s'ouvrir à sa genèse et s'accomplit dans ses lectures ».

langagières et cinématographiques -, tout ce qui a été arrêté, montré et dit dans le film aurait, dans une perspective stylistique, une fonction distinctive voulue ou permise par l'auteur ; et ne saurait donc être considéré comme faute ou erreur langagière, encore moins comme « amateurisme » cinématographique. C'est en cela que l'aspect stylistique que nous appliquons au cinéma rejoint l'intérêt programmatique du scénario.

Au fait, le terme scénario renferme une polysémie allant du « canevas d'une pièce, d'un roman, au document écrit décrivant scène par scène ce qui sera tourné, en passant par le récit d'une bande dessinée, ou encore le déroulement prévu ou programmé d'une action » (*Larousse*). Selon les nécessités, *« ce vocable télescopique est réduit au plus abstrait d'un schéma, ou étiré jusqu'aux confins les plus matériels de la mise en scène »* (Mourlet 1965 : 67). Historiquement, au dire de Mélon (2002 : 541), le mot (de scena, la scène) trouverait son origine en Italie où il désignait d'abord la scène de théâtre au sens architectural. A la fin du XVIème siècle, en Italie, il en vient à référer plus largement à l'organisation de l'espace scénique et au décor, pour désigner plus tard le canevas d'un spectacle. Dès le XVIIIème siècle, le vocable prend en France le sens de mise en scène, avant de devenir au XIXème siècle l'argument d'une pièce écrite ou le plan détaillé ou résumé d'une histoire, d'un roman. Les débuts du cinéma, qui laissent une grande place à l'improvisation, conçoivent et utilisent le scénario comme un synopsis. Depuis 1911 et le développement d'un cinéma plus industrialisé, le scénario voit son importance accrue et se définit dès lors également comme un texte rédigé préalablement au tournage d'un film (pour le cinéma ou la télévision) et qui en trace le récit (s'il s'agit d'un film de fiction) ou la structure (dans le cas d'un documentaire*)*. « Le scénario d'un film de fiction renferme les dialogues, la description (toujours au présent) des actions ainsi que quelques indications complémentaires relatives aux personnages, aux costumes, aux décors, aux effets visuels, aux bruits et à la musique » (Mélon 2002 : 541). Un scénario décrit synthétiquement tout ce qu'on verra et entendra à l'écran au résultat final, après le tournage et le montage des différents plans du film. Il présente aussi le parti pris artistique de réalisation du réalisateur. Le scénario est le point de départ de toute œuvre audiovisuelle, de chaque film vidéo ou film argentique.

4.2. Le scénario, un non-texte ?

A l'évidence, si tous les spécialistes du cinéma s'accordent sur la valeur programmatique du scénario, et sur sa substance écrite, tous ne sont pas d'accord sur sa textualité, entendue à la fois comme canons d'écriture et comme simple fait d'être texte. Pour beaucoup, en effet, le scénario serait loin d'être un texte. Mais tout dépend de ce qu'on entend par texte.

D'entrée de jeu, les partisans du scénario non-texte se basent sur les critères de grammaticalité, de cohérence ou de cohésion, puis sur la valeur de finalité et d'autonomie comme indices de textualité. En fait, même s'il ne s'agit pas pour nous d'étudier la textualité du scénario en soi, il est tout de même important, pour un repère théorique qui entend aborder la textualité du film à travers lui, de nous attarder un tant soit peu sur ces critères[8].

Ainsi, sur le plan grammatical, on peut constater dans l'écriture du scénario une absence de cohésion entre les séquences et entre dialogues et parties narrativo-descriptives. De plus, ces phrases seraient souvent elliptiques (omission du verbe, de l'article), et permettraient l'introduction sporadique d'un certain jargon cinématographique, qui ne tisserait aucunement, avec l'histoire du film, un réseau lexico-thématique unifié ; ce qui confère au contenu « un aspect général fictionnel mais légèrement ésotérique » (Van Nypelseer 1991 : 108). C'est ainsi que les phrases peuvent être entrecoupées de séries de précisions qui n'ont rien à voir, du moins syntaxiquement, avec les unités grammaticales qui les contiennent (les répliques à réciter par les acteurs sont mêlées à certaines instructions de décor et de costumes, ainsi qu'à la description de certains mouvements de caméra et éléments de montage à anticiper). Sur le plan formel, les conventions d'écriture, notamment de direction ou de linéarité, sont peu respectées : certaines continuités sont éditées en colonnes ; d'un

[8] Pour un intérêt plus poussé pour l'expérience textuelle du scénario, l'on lira, entre autres travaux, Tremblay (2019), l'ensemble du numéro 1-2 de la Revue de l'Université libre de Bruxelles *Autour du scénario* (1986), Raynauld (1991), mais surtout le remarquable travail de Vermeesch (2004).

côté les didascalies, de l'autre la bande sonore et les dialogues. Bref, la mise en texte est loin d'être homogène, aussi bien en termes de plans de textes que de dispositions graphiques, ou de police de caractère. Tout cela étant aménagé de sorte à approcher au maximum le temps de lecture de la longueur approximative du film.

Au plan du contenu, pour certains auteurs, le scénario n'est pas un texte, car il est dépourvu d'autonomie. Ainsi, il migre sans cesse entre l'univers fictif qu'il veut communiquer (sans réellement raconter) et les instructions de tournage. Les personnages sont décrits de l'extérieur (par leurs apparences, leurs faits et gestes) et ne sont pas montrés dans la perspective d'un « plaisir du texte », bien que parfois leur état affectif général soit indiqué (la joie, la peur, la jalousie). Les descriptions de lieux et d'objets ne contiennent que peu de détails spécifiques et donnent souvent des indications très précieuses sur « le message de l'image ». Ces descriptions font usage du présent, comme tous les textes fonctionnels. Il s'ensuit alors une faiblesse du schéma temporel qui est supplanté par le schéma spatial. C'est un discours impersonnel objectif et omniscient, où le regard utilisé pour voir l'action est d'ores et déjà celui, présupposé, du spectateur. Comme le dit Viswanathan (1986 : 81), « le scénario ne décrit pas surtout ce qu'on voit mais ce que l'on ressent ou ce que l'on interprète ». Il est visuel, non par la précision des détails comme dans la description romanesque, mais par une réduction maximale qui évince tout ce qui n'est pas apte à transiter par le système de l'image. En plus, les scénarios sont très distincts les uns des autres, aussi bien dans la présentation que dans la conception.

En outre, le scénario, dans sa forme la plus accomplie, est le résultat de la mise en œuvre de tant de compétences, et de tant de techniques rédactionnelles, et obéit à des visées si diverses que son assise auctoriale pose problème. On sait en effet que, dans ses étapes, le scénario se compose (i) d'un synopsis (résumé en quelques lignes ou, souvent, en une page ou deux, du squelette de l'intrigue), ensuite (ii) d'un outline (canevas qui donne la succession numérotée scène par scène de l'histoire, et qui peut aller jusqu'à 30 pages), (iii) du traitement (étape un peu plus développée d'élaboration, renfermant une description détaillée de l'action du film en continuité et comprenant quelques dialogues, le tout pouvant aller jusqu'à 45 pages), puis (iv) de la continuité, c'est-à-dire le scénario complet sans dialogue ; après quoi vient (v) la continuité dialoguée ou script de tournage, qui est généralement perçue comme le scénario, parce que « c'est le dernier texte manipulé entièrement par le scénariste; il ne comprend pas d'indications techniques » (Van Nypelseer 1991 : 97) ; enfin (vi) le storyboard ou découpage technique, présenté visuellement par des dessins plus ou moins schématiques. Cette étape, assimilable à une esquisse de peintre, fait de la textualité scénaristique quelque chose d'autre qu'un élément simplement langagier, et nécessite la participation d'autres compétences. Et à côté de tous ces éléments ayant trait peu ou prou au développement de l'histoire, le scénario, dans sa totalité documentaire (il serait, finalement, davantage un document qu'un texte), a vocation à englober également tous les éléments susceptibles de répondre aux besoins de la production cinématographique, que ce soit en termes d'évaluation des coûts et autres besoins matériels et techniques, de repérages des lieux de tournage, de découpage technique, ou d'organisation du plan de travail de la production, et plus spécifiquement du tournage.

Enfin, le scénario, pour certains auteurs, ne serait pas un texte, car il n'est pas fait pour être lu, au sens plein du terme, mais pour être réalisé. C'est en quelque sorte un texte au rabais, destiné à des usages uniquement professionnels. Il n'a qu'une mission transitoire, dans la mesure où il n'a pour raison d'être que le film à faire, que ce soit de par sa manière de s'écrire, son ancrage terminologique, son signifié ou sa signification, qui sont loin d'être autonomes. En effet, la caractéristique principale du « signe de la technique du scénario » est de

> faire allusion au signifié à travers deux voies différentes, concomitantes et confluentes […] : le signe du scénario fait allusion au signifié selon la voie normale de toutes les langues écrites et spécifiquement des jargons littéraires, mais en même temps, il fait allusion à ce même signifié, renvoyant le destinataire à un autre signe, celui du film à faire (Pasolini 1966 : 77-82).

Paradoxalement, c'est justement la dépendance au film à faire qui constituerait l'autonomie du scénario, sa plénitude, son ipséité de textualité. Autrement, il ne serait que prétexte. Son sort serait la destruction ou le musée, une fois le film réalisé.

Voilà autant d'aspects du scénario qui font dire à beaucoup qu'il est tout sauf un texte. Il serait à ranger davantage dans le domaine technique que dans celui de la création. Ainsi, « il faut renoncer à trouver au scénario un statut de texte indépendant, d'écrit auto-suffisant. Ce n'est même pas un brouillon puisque, là, l'amélioration demeure une écriture donc une intervention supplémentaire qui n'amène pas un changement d'état, mais un changement qualitatif ». Le scénario ne serait qu'un « écrit sans écriture » :

> Le scénario n'est pas un texte. C'est une proposition de situations destinées à être mise en forme, changée, transformée par une équipe. Le producteur, le réalisateur, les comédiens, le moniteur vont le malaxer par leur argent, leur talent ou l'absence de ces éléments. […] C'est une ombre, une suggestion, un appel à un imaginaire extérieur. [D'ailleurs], la publication de ce faux texte, en transit d'images, pose toujours problèmes (Aubenas 1986 : 69).

« Faux texte », « non-texte », « avant-texte », « simple support / document (de travail) », « tremplin », « simple écrit », ou, à la limite, « texte prétexte », autant de qualificatifs qui dénient au scénario, pourtant couché sur la page avec des caractères linguistiques, le statut de texte. C'est le film à l'écran qui serait le véritable « tissu », le seul texte.

Néanmoins, bien qu'il soit particulier dans son essence ou le sort qui lui est réservé, cela ne suffit pas, à notre avis, à soustraire au scénario toute valeur de textualité. Bien que les critères de grammaire de texte édictés par Beaugrande et ses collègues, ainsi que la tacite assimilation du texte à la fiction littéraire, n'aient fait que contribuer à nous installer dans une *logique policière de la classification* (Jeandillou 2008 : 18), l'on ne peut manquer d'admettre, avec Rastier (2001 : 143), la forte relativité de la notion de texte. Car, en effet, « tout texte relève d'un genre et, par-là, d'un discours qui reflète, par ses normes, l'incidence de la pratique sociale où il prend place ; même la violation des normes grammaticales telles qu'elles sont édictées par les linguistes dépend du discours et du genre considéré ». Ainsi, le scénario est certes un texte, ou plutôt un non-texte à part, mais un texte tout de même, dans la mesure où ses règles de composition, pour autant qu'elles échappent aux codes du plus grand nombre, satisfont pleinement à son dessein et se lisent absolument dans le cadre de pratiques pour lequel il est fait.

4.3. Scénario et improvisation

Bien que nous posions cette symétrie entre le scénario et le film, nous n'ignorons pas qu'elle est loin d'être admise par plusieurs théoriciens du cinéma, surtout dans notre démarche inversée, qui consiste à partir du film pour remonter à son potentiel scénario ; d'autant plus que celui-ci serait plutôt « un texte prédictif, parce qu'il décrit, suggère et s'occupe de prévoir l'effet anticipé » (Raynauld 1991 : 29). Contrairement à la littérature, qui est adressée exclusivement au destinataire final, le lecteur, le scénario contient au moins deux niveaux de lecture, intermédiaires : certaines indications s'adressent uniquement au lecteur-professionnel du « texte », et d'autres, sans lui être adressées, ciblent clairement le spectateur par des indications prédictives, sur ce qui devra être perçu et ressenti par lui au visionnage du film. Or de tels aspects discrets prédictifs et calculateurs du scénario peuvent être perçus dans le film, même s'ils n'étaient pas écrits, ou prévus.

Cette notion de prévisibilité, surtout dans la perspective de la pertinence stylistique telle que nous l'avons posée, porte à notre attention la question de l'improvisation au cinéma, qui introduit un hiatus entre le texte-scénario et le film. Poser le problème en termes de hiatus pourrait laisser croire à l'incongruité absolue de l'improvisation. Pourtant, comme c'est le cas avec le registre dans lequel s'inscrit notre humoriste,

> le bon acteur comique se doit aussi d'être un improvisateur doué. Dans la comédie […] contemporaine, l'improvisation n'est pas seulement valorisée : elle s'est imposée en tant que fondement même de l'interprétation et le dispositif de tournage y semble désormais conçu pour favoriser l'émergence de l'imprévu. (Fontaine Rousseau 2014 : 14)

C'est dire combien l'improvisation – et même plus strictement l'« imprévu cinématographique » qui, d'ailleurs, « fait parfois émerger dans des films une forme d'authenticité pour le spectateur » (Gallardo 2020 : 10), est possible et même souhaitée. La conservation de son fruit, dans le produit final du film, traduit de fait une intentionnalité du cinéaste, qui a décidé de maintenir la prise.

Bien plus, les conséquences de l'improvisation se diluent ou se minimisent, dans son rapport au décalage entre scénario prévu et film obtenu, lorsque cette marge de spontanéité est conférée à l'acteur. Elle est encore rendue plus insignifiante quand il existe un syncrétisme fonctionnel entre le producteur, le scénariste, le personnage et, parfois, le réalisateur. C'est le cas avec Fingon Tralala qui est son propre producteur (*FT Productions*), qui se réclame auteur de ses scénarios dans ses génériques, et qui est lui-même le personnage central de son œuvre. En effet, tout le concept humoristique de Tralala est taillé sur mesure pour sa propre personne. Les sketchs et l'autodérision qui le fondent se succèdent les uns les autres sans autre valorisation que celle du jeu de Fingon et de la troupe qu'il a constituée (connue sous le nom d'« Ecurie Fingon ») dans cette même perspective de favoriser une mise en scène prodigieuse de la langue. Marquant profondément l'imaginaire de nombreux camerounais par ses répliques farfelues habilement assorties d'une gestuelle et d'une posture physique adaptées, que les plans de caméra et les effets sonores tâchent de souligner, Fingon a fait des jeux sur la langue un de ses traits de style reconnaissables.

Au fil des épisodes, ce sont de nombreuses langues nationales, et même internationales, qui sont représentées. Ainsi, les plus « anciens » de l'écurie, comme Black Oya, avec qui Fingon a une quasi naturelle harmonie collaborative, épousent parfaitement le projet stylistique de l'humoriste. D'ailleurs, comme nous le verrons dans l'article qui suivra celui-ci, les « Making of » qui suivent de nombreux épisodes confirment, par les ratés et retouches qui en émanent, non seulement que la question de la langue est centrale, mais aussi que certaines improvisations par ces personnages sont appréciées et célébrées dans l'ambiance du tournage.

On devine alors que tant Fingon lui-même, que ses plus proches compères, n'ont à répondre des temps d'hésitation, des reprises, des faux départs, des quiproquos et autres éléments de parole, qui sont considérés, , dans un cadre sociolinguistique, comme des signes d'insécurité ou d'incompétence linguistiques. Voilà pourquoi il serait intéressant, mais difficilement imaginable, de voir Fingon épouser un jour un projet cinématographique où son personnage ne serait pas le centre absolu. Tout ceci affaiblit la place que saurait avoir un scénario formel et amplifie le rôle que pourrait jouer l'improvisation. Et ce d'autant plus que le rythme et la diversité de ses sorties (au moins une production par semaine - certaines de 5 min, d'autres allant jusqu'à trente minutes , les unes par séries de nombreux épisodes, d'autres par épisodes uniques) nous laissent perplexe quant à la possibilité d'un scénario explicitement écrit à chaque fois.

Au regard justement de notre parcours directionnel qui va du film au scénario potentiel, il est évident qu'on ne saurait en nier le caractère spéculatif, qui s'appuie sur un fait concret pour essentialiser un fait abstrait. Mais ce jeu d'hypothèses, qui pose avec acuité la question spécifique de la lecture du « texte » scénaristique à l'écran, est rentable pour mettre en valeur le rendement interprétatif de l'ensemble film, par la convergence[9] des détails qui le composent.

[9] Faut-il le préciser, cette notion de convergence, en stylistique, constitue un degré supérieur de celle de pertinence, appréhendée dans une perspective sérielle. Si, pour la littérature, cette confluence ne porte que sur le verbal, dont les aspects contextuels et les linéaments sont concourants, elle est plus diversifiée au cinéma, qui mêle ce verbal à une panoplie d'attraits visuels. Quoi qu'il en soit, la convergence stylistique rend compte d'une accumulation de plusieurs procédés indépendants pour produire un faisceau de significations : « seul, chacun serait expressif en soi. Ensemble, chaque procédé stylistique ajoute son expressivité à celle des autres. En général, les effets de ces procédés stylistiques convergent, en un soulignement particulièrement frappant ». Reconnue comme étant « la forme stylistique la plus complexe », la convergence a le double avantage d'abaisser, de par sa nature cumulative (tant au sein d'un seul film-texte que dans la perspective sérielle qui est celle du corpus-textes-films), le seuil de perceptibilité du procédé stylistique et d'en démontrer subséquemment la réalité physique. C'est un procédé décisif pour contribuer à éclairer avec crédibilité des modalités d'authenticité du concept choix : « même si elle s'est d'abord formée inconsciemment ou si elle est fortuite, elle ne peut échapper aux yeux de l'auteur quand il relit [ou revisionne]. Qu'elle soit simplement maintenue ou élaborée, elle représente un exemple de conscience extrême de l'utilisation du langage », et de tous les cinèmes (Riffaterre 1971 : 60-62).

Toujours est-il que le fait de lire le scénario à l'écran, ou de lire le film par son scénario potentiel sous-jacent, n'est en rien incongru ; surtout si on se rappelle que,

> dans le langage des professionnels du milieu cinématographique, comme des universitaires et des cinéphiles, […] « scénario » désigne tantôt le texte associé à un processus de développement et de fabrication filmique, tantôt l'histoire telle que portée à l'écran. Au sortir d'un film, nous sommes en effet nombreux à parler « des faiblesses du scénario » lorsqu'un film nous a déçus, sinon à parler « d'un scénario bien ficelé » lorsque, au contraire, le film nous a plu. (Tremblay 2019 : 1-2)

Et le fait, pour l'analyste, de lire un scénario à travers le film, ne se limite pas à l'intrigue générale, mais s'étend surtout au paquet de détails qui constituent le film et prévoient l'ensemble de ses effets sur le spectateur[10].

À défaut de sa présence textuelle à l'écran, le scénario s'impose inexorablement dans l'esprit du cinéphile inquisitif à travers tous les détails du film, des répliques déclamées par les acteurs, aux éléments de décor et de costumes, en passant par les mouvements de caméra, ou les éléments de montage anticipés par le cinéaste. De ce fait, force est d'admettre que, malgré la distance qui sépare le texte scénaristique du film réalisé, malgré les faits probables d'improvisation, ou simplement d'imprévu, il demeure difficile de percevoir le second autrement que comme le reflet du premier.

4.4. Potentialisation ou virtualisation

Ce sens cibliste généralisé du terme *scénario*, adopté tant par les professionnels du cinéma que par les profanes, ou encore les chercheurs, participe à une dilution de la matérialité textuelle du scénario. Il promeut et rentabilise « la lecture scénaristique non pas à partir de ce qui concerne directement le scénario dans sa matérialité textuelle, mais plutôt à partir des enjeux que soulève sa « virtualité » à l'écran, une fois le film réalisé » (Tremblay 2019 : 242). C'est dans cette perspective qu'une lecture cinématographique comme la nôtre peut, à bon droit, être considérée également comme une lecture scénaristique. Ceci nous porte à envisager la lecture du scénario au-delà du traditionnel lectorat professionnel, c'est-à-dire en marge de contextes de financement et de production filmiques.

Faut-il le rappeler, cette assimilation du décryptage du film et du scénario à une activité de lecture débouche sur deux routes théoriques dans les rapports directionnels du film au scénario, qu'il serait judicieux de ne pas confondre. Ces chemins engagent le jeu de présuppositions entre les effets calculés par le cinéaste et ceux ressentis par le cinéphile :

> Quoique l'expérience spectatorielle au cinéma peut être pensée à l'intérieur des paramètres d'une expérience lectrice, ce serait faire fausse route, à notre sens, que de poser en équivalence la « lecture d'un film » et la « lecture du scénario à l'écran », la première ayant tout à voir avec la réception d'une œuvre en tant que telle, cependant que la deuxième désigne de prime abord une attitude spéculative, oscillant entre la potentialisation et la virtualisation d'une forme textuelle donnée, supposément perdue, désormais inaccessible (Tremblay 2019 : 251-252).

La différence entre potentialisation et virtualisation, dans la lecture du scénario à l'écran, a pour avantage, selon une perspective stylistique et sémiotique, d'embrasser l'amplitude du rendement interprétatif du fait cinématographique, en cumulant les effets prévus par le cinéaste et l'envergure de ceux (possiblement) ressentis par le cinéphile :

> La potentialisation, « [s']élançant du réel au possible », a alors pour effet de conduire le spectateur à supposer l'existence d'un texte scénaristique « original », « unique », dont la structure globale, les didascalies et les répliques auront été transposées fidèlement à 1'écran, conformément à la vision du réalisateur. La virtualisation, en contrepartie, non seulement permet d'appréhender le pluriel interprétatif inhérent à la réception d'un film (et à l'idée qu'on peut se faire du scénario l'ayant précédé), elle invite également le spectateur à voir « au-delà du texte », pourrait-on dire, et du seul travail du réalisateur, pour considérer de plus

[10] D'ailleurs, la notion sèche d'intrigue est très peu appréciée par de nombreux spécialistes du cinéma et du récit, parce qu'elle serait peu élective, dans la mesure où *nous n'avons guère besoin de recevoir un enseignement spécifique pour l'*[apprécier]. Elle renferme ainsi « le défaut paradoxal d'être tellement populaire que, non seulement elle détourne notre attention d'autres phénomènes supposés beaucoup plus sérieux (tels que le style ou le contexte historique d'une œuvre), mais en plus, elle fait vendre des livres… elle est [purement] commerciale » (Baroni 2013 : 11).

> près la matérialisation des actes de lectures scénaristiques qui s'offrent à lui, dans le film, à travers le jeu des acteurs, les décors, les costumes, la musique, le montage, etc. Ainsi, ce qui se cristallise à 1' écran pour le spectateur (qu'il en soit pleinement conscient ou non), au moment du visionnement d'un film, concerne la « virtualité » (au sens plus généralement admis de « ce qui est là sans y être ») du texte scénaristique à 1' écran tout autant que la trace de gestes de lecture posés, préalablement, par différents lecteurs/adaptateurs ayant contribué au film réalisé. Dès lors, penser la lecture de scénarios spécifiquement en lien avec 1'expérience spectatorielle revient à nous intéresser non plus seulement à la question du texte transposé et porté à 1'écran, mais aussi à la manière dont un film permet, pour le spectateur, de voir la lecture à l'œuvre. (Tremblay 2019 : 252)

En remontant donc au scénario par l'écran, notre démarche opère une potentialisation, en supposant comme calculés les cinèmes relevés dans le cadre de la motivation thématique des représentations linguistiques ; mais elle dessine, par les interprétations, les différents effets stylistiques auxquels peuvent donner lieu ces cinèmes, une perspective qui est celle d'en creuser le rendement interprétatif.

Quoi qu'il en soit, de nombreux paradigmes liés particulièrement à la programmation dont le scénario est porteur, nous permettent d'aborder efficacement les faits cinématographiques dans la perspective qui est la nôtre, et pour éclairer un objet d'étude aussi multidimensionnel que les représentations linguistiques. Précisons très clairement les paradigmes théoriques que nous mettrons en connexion dans le cadre de notre étude. Il s'agit des « motivations thématiques » d'Esther Pelletier (« Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film »), du « cinème » de Paolo Pasolini (« Le scénario comme structure tendant vers une autre structure »), puis du triangle « set-isolat-pattern » d'Edward Hall (*The Silent language*).

4.5. Motivations thématiques

Bien évidemment, avant de se lancer dans la réalisation d'un film, et en concevant son scénario, le cinéaste met d'abord en œuvre une idée, qui se traduit, en termes d'intentionnalité, par le thème. C'est l'idée support autour de laquelle le scénariste construit la charpente de l'ensemble du récit comprenant ses principaux axes événementiels de développement, les grands segments ou patterns d'action. Sauf que ce thème, « ce dont parle le texte », est généralement principal, voire multiple. Ainsi, un film peut traiter d'amour, mais charrier avec lui les différentes idées associées ou non à l'amour, comme la trahison, la rupture, la rencontre, la politique, l'éducation, etc.

De surcroît, la notion de thème en elle-même est plus une question d'attentionalité que d'intentionnalité, c'est-à-dire qu'elle est plus liée à l'analyste qu'à l'auteur. Soit dit en passant, c'est cet état de fait qui permet de distinguer, en analyse textuelle académique, le titre du thème. Le second est une reconstitution du lecteur, lequel est souvent appelé à répondre préalablement à la question « quel est le thème de ce texte ?/ de quoi parle le texte ? », pour pouvoir fonder l'ordre de pertinence de tous les autres indices textuels qui seront subséquemment questionnés. Car c'est en dégageant préalablement le thème du texte, au moins mentalement, puis en l'inscrivant dans une idée générale, c'est-à-dire une position adoptée par l'auteur au sujet de ce thème, que les faits analysés prennent sens et sont sûrs de trouver une analyse et une interprétation pertinentes. C'est en ce sens que le thème est essentiellement heuristique, davantage un construit qu'un donné. Ceci est loin d'être le cas avec le titre, qu'il suffit de regarder sur le paratexte. Il s'agit d'un nom assigné, comme acte de baptême, à une œuvre par son créateur, selon diverses stratégies, généralement d'appétence. Ainsi, une œuvre peut avoir un titre qui n'a rien à voir avec son contenu.

C'est fort de cette relativité, attachée au projet de l'analyste et au regard qu'il jette sur l'œuvre, que le thème, pour le scénario, épouse difficilement la perspective créatrice (notons en passant qu'en tant que texte, le scénario saurait difficilement porter un titre propre, si ce n'est celui du film à faire). C'est dans ce sens que Pelletier, pour saisir la thématique du film, et du scénario qui en est à la base, préfère adopter le terme de « motivation thématique ». Selon Pelletier (1991 : 47), en effet,

> Consciemment ou inconsciemment, il y a toujours une ou des idées à la base de la création d'une histoire. Ces idées que nous nommerons *motivations thématiques*, sont en quelque sorte des thèmes qui, comme leur

> appellation l'indique, motivent l'histoire. En effet, une histoire est fondamentalement la démonstration sous une forme narrative d'un ou plusieurs thèmes.

Même si Pelletier ne développe pas assez ce terme, sa projection et son opérationnalité nous apparaissent clairs, dans son opposition au thème. Il permet d'inscrire le contenu thématique lexicalisé par l'analyste dans un ordre de pertinence relatif au projet du cinéaste, dans ce qu'il constituerait comme idée motrice d'un ensemble de faits filmiques (paroles, cadrage, couleur, son, mouvement de caméra, etc.). C'est par égard à ce paquet de faits charriés par une motivation thématique que Pelletier remonte au mécanisme d'écriture du scénario en ces termes :

> pour donner naissance à une histoire, les motivations thématiques doivent s'inscrire dans un contexte précis que nous nommerons *situation contextuelle*. La situation contextuelle, c'est le contexte spécifique où la motivation thématique pourra se développer, incarné dans des personnages et une situation précise. C'est le lieu du renouvellement incessant des mêmes thèmes. Un peu comme si au fil du temps, un même thème dévoilait à chaque réalisation d'un scénario une autre de ses multiples facettes (Pelletier 1991 : 47).

En appliquant ce paradigme à notre objet d'étude, nous dirons que l'idée des représentations linguistiques ne constitue pas un thème, dans la mesure où sa reconstitution, quel qu'en soit le niveau, saurait difficilement donner lieu à une lexicalisation équivalente. On dira que tel film manifeste des faits de représentations linguistiques, parce que des commentaires, des représentations mentales ou des attitudes ont permis de les percevoir, mais on dira difficilement que le film parle des représentations linguistiques, lexicalisation construite comme objet de recherche et ne pouvant pas forcément intéresser les cinéphiles en tant que telle. Il est difficile de déduire de cette lexicalisation un schéma narratif pouvant tenir en haleine le téléspectateur tout au long du film, même si, comme on le verra, elle peut souvent constituer l'enjeu d'une action. Toujours est-il que ses manifestations à l'écran sont susceptibles de s'inscrire dans bon nombre de thèmes et produire de nombreux effets pour la visée humoristique du cinéaste choisi.

Ces représentations linguistiques participent davantage d'une motivation thématique, amenée par un contexte soigneusement préparé, dont il convient à chaque fois de décrire la structure. Et, dans la perspective sérielle du corpus, ces *« multiples facettes »* de la même motivation thématique activent chez nous une haute prévisibilité du fait stylistique envisagé et en abaissent le seuil de perceptibilité en tant que trait de style. Quoi qu'il en soit, le concept de motivation thématique et, surtout celui de situation contextuelle qu'il implique, induit à s'intéresser aux facteurs extralinguistiques qui rentabilisent le fait. Il amène à ne pas se limiter à ce qui est dit sur la langue, mais aussi à décrire les comportements et les opérations techniques qui le rentabilisent. Et c'est dans la caractérisation de ce contexte par rapport à ses unités constitutives, ajustées à la motivation thématique, qu'intervient le paradigme de cinème.

4.6. Le cinème

Si la linguistique, et même l'ensemble des recherches sur les textes, recourt à des termes en *ème*, comme le morphème, le lexème, l'idéologème, le mythème, etc., pour désigner les unités insegmentables selon le niveau ou le sujet abordé, Pasolini assigne au cinéma une telle translation par le cinème, unité de signification élémentaire dans le scénario. Selon lui, en effet, le cinéma est à envisager dans son ancrage à un autre système de signes, qui est linguistique, ou plutôt, *textuel* : le scénario. Ce dernier est une structure qui pointe elle-même essentiellement vers une autre structure. En instituant le terme de cinème, Pasolini réfléchissait au scénario dans sa manière de signifier non seulement par rapport au langage ordinaire, mais également dans le film à faire par l'exécution de ce scénario. Loin de pouvoir être lu uniquement dans son rapport au langage ordinaire, le scénario, « structure tendant vers une autre structure, fait allusion continuelle à l'œuvre cinématographique à faire » (Pasolini 1966 : 7).

Le mot *cinème*, vraisemblablement, représente un double apport : c'est une unité élémentaire du scénario, certes, mais c'est davantage, par le fait même, une unité cinétique, dynamique, dont l'essence est de s'orienter vers un socle, le film à faire, pour être opérationnelle. D'ailleurs, le sens même de cinéma en tant qu'image animée renferme cette unité de signification /mouvement/.

Cependant, si Pasolini envisage le cinème par rapport au scénario lu par les techniciens qui procèdent à sa réalisation, notre démarche de potentialisation se trouve obligée de l'éclairer d'un apport opérationnel nouveau pour percevoir le scénario à l'écran. Ainsi, si l'unité minimale pour le cinéma, du moins sur le plan strictement visuel, demeure le plan, entendu comme une prise de vue sans interruption en un espace et en un temps, et qui ne dure généralement que quelques secondes, c'est le cinème qui est pour nous l'unité élémentaire dans l'idée d'une motivation thématique spécifique ; même si, comme on le verra, certains montages tendront à montrer que ce cinème peut dépasser un seul plan. Paradoxalement, sans être vues comme plusieurs unités simplement au plan visuel, ces plans montés furtivement tendront à établir combien les représentations linguistiques constituent une véritable motivation thématique, au sens le plus résolu du terme.

Au demeurant, considérer le cinème comme unité de base dans la représentation d'une motivation thématique au cinéma, bien qu'il intègre plusieurs plans, ne nous semble pas abusif, étant donné que l'unité de base, pour le scénario, techniquement parlant, demeure la séquence, association de plusieurs plans. C'est le cinème qui cimente pour nous cette élémentarité des unités cinématographiques dans la conjonction du film et du scanério. Dans cette perspective, malgré le sens de son suffixe « ème », qui indique la plus petite unité de présence d'un phénomène, et tout en demeurant insegmentable dans la perspective du scénario associé au film, le cinème est une unité cinématographique à plusieurs composantes ; de même d'ailleurs que le monème, unité morphologique, peut aisément renfermer plusieurs composantes, quoique d'ordres et de natures différents (les sons). Ce n'est donc pas parce que ce cinème est analysable dans son déploiement qu'il est insegmentable dans sa perspective de départ. Il n'est pas simplement une composante thématique qui en reste au langage verbal, mais il part du langage, prend corps simultanément dans le visuel du film à travers des enjeux scénaristiques de multiples ordres. Il sera perçu, dans la perspective méthodologique qui est la nôtre, à travers l'unité minimale triptyque « pattern-set-isolat ».

4.7. Pattern-set-isolat

Dans son ouvrage intitulé *The Silent language*, Edward Hall (1959) avance que l'articulation du signe linguistique, pour autant qu'elle soit pertinente et permette astucieusement de passer d'un ordre de mesures à un autre, s'avère trop complexe et ne rend compte que du langage inscrit dans un cadre culturel donné. Touchant certes au système de signes le plus prodigieux de la vie sociale que constitue le langage, comme le notait Saussure, elle est inapte à satisfaire au projet sémiologique ambitieux voulu par le liguiste suisse. Hall propose alors une articulation pour (dis)cerner ce dont la signification, toute sorte de signification, est porteuse dans une sémiotique générale. Il s'agit d'« introduire un nouvel éventail de termes susceptibles de s'appliquer à tous types de communications, y compris le langage. Ces termes ont vocation à désigner les trois principaux éléments d'un message. Ce sont : les sets, les isolats, les patterns » (Hall 1959 : 124). Hall explique et développe ainsi ces paradigmes dans trois chapitres successifs (« The pervasive set », « The illusive isolate » et « The organizing pattern »).

Les sets représentent ce qui est perceptible en premier. Les isolats, quant à eux, sont les composantes qui constituent les sets, tandis que les patterns (saisis au plan syntaxique, au sens d'agencement dans l'apparition) représentent la manière dont les sets sont agencés pour les doter de sens. Pelletier, dans son application de ces modèles à l'action au cinéma – pour elle, l'action est la dimension privilégiée au sein du récit cinématographique, car c'est elle qui supporte en grande partie le sens -, propose l'illustration suivante.

Dans un contexte de cours en salle de classe, un étudiant sort. Durant cette action, on peut noter qu'il se lève, traverse le local en direction de la porte en marchant lentement, titubant, et en portant plusieurs fois la main à son front. Il ouvre la porte et débouche sur le corridor. On pourra alors en déduire qu'il est malade, ce qui sera confirmé plus tard. Toute cette action peut être décomposée de sorte à faire ressortir les trois niveaux d'organisation du sens qui s'en dégagent.

Premièrement, ce qui est perçu globalement, c'est le fait qu'un étudiant sorte de la classe. Ce palier visible de saisie du sens est le niveau du set. Celui-ci est vu comme formant un tout distinct et comme ayant une certaine unité fonctionnelle.

Mais pour autant qu'il soit une unité dans la perspective motivationnelle vers la signification de laquelle il tend, ce set est lui-même articulable en unités d'une échelle inférieure, les isolats. Ainsi, se lever, marcher lentement, tituber, porter la main à son front, ouvrir la porte et la traverser sont tous des éléments qui constituent le set « sortir de la classe ». Les isolats sont des unités de troisième niveau, non articulées et simples, qui sont perçues comme faisant partie d'un tout qui leur donne un sens. Enfin, « être malade » constitue le pattern qui est l'unité de premier niveau et qui possède une articulation résultant de la combinaison ou du regroupement en un arrangement significatif d'une ou plusieurs unités de niveau inférieur. Le pattern est le résultat d'une opération mentale abstraite, car il est saisi, dégagé et exprimé après coup, c'est-à-dire après que l'on a saisi l'ensemble des sets et de leurs isolats.

Cependant, ainsi que le précise Hall, ces instances ne constituent pas des échelles inamovibles. Leurs paliers varient en fonction du cadre sémantique dans lequel elles sont saisies. Par exemple, par eux-mêmes, les sets sont neutres. Par contre, c'est dans les patterns qu'ils se dotent de tous types de significations complexes (Hall 1956 : 136). De même, si les isolats peuvent aisément se laisser fragmenter, non seulement ils n'ont pas non plus de sens en eux-mêmes, ils peuvent aussi être vus comme des sets, c'est-à-dire décomposables et significatifs d'une idée supérieure.

Appliqués aux représentations linguistiques manifestées au cinéma, ces termes favorisent l'approche des représentativèmes dans le syncrétisme des manifestations du fait cinématographique. Un représentativème comme l'« 'inconfort d'un locuteur avec la langue » qu'il parle, ou la « mise à distance de cette langue », peut être appréhendé comme un pattern. Le fait de bégayer tout en faisant des mouvements, le tout accompagné par des gros plans ou des effets sonores particuliers pendant ces bégayements du personnage, manifeste le set. On voit que le set, pour le produit filmique, intègre la convergence significative de toutes les perceptions sensorielles possibles au cinéma, en même temps qu'il incorpore l'agrégation des faits engagés par la diversité des dispositifs, voix et réglages de la séquence[11] considérée, dont on pense qu'ils concourent à la disposition de la catégorie étudiée.

Et chacune de ces composantes s'intègre aux isolats. Pour le cadre de la description de ces mouvements, chacune de ces articulations est un isolat supplémentaire, du côté de l'actant (lever la main, se tapoter la tête, grimacer, marquer l'énoncé par des indices d'hésitation ou de faux départ du genre, etc.), comme du côté des réglages et addenda de la réalisation (plans et jeux de caméra, puis éventuels effets sonores accompagnant ces représentativèmes). Cet isolat peut lui aussi être fragmenté en divers isolats. Par exemple, le geste de la main peut se laisser articuler, mais ce niveau de découpage n'est pertinent que dans la mesure où il se connecte à un projet de recherche spécifique. Toujours est-il que la combinaison de ces composantes dans la saisie d'une même idée motivationnelle, et sur la ligne d'une même identification spécifique du procédé, représente pour nous le cinème.

A l'observation, ces paradigmes se situent à la croisée de la souche du projet filmique (motivation thématique) dont le scénario est porteur, avec les dispositions de ce scénario et ses réalisations à l'écran (cinème, set, isolat, pattern). S'ils constituent des jalons à explorer pour l'analyse, ils doivent, bien évidemment, être étoffés par les concepts de l'analyse visuelle et auditive au cinéma. De surcroît, en attendant que l'image animée et le son puissent être posés sur la page, on a également besoin d'une méthode de transcription pour décrire le vu et l'entendu à l'écrit. Il n'en demeure pas moins que l'appareillage théorique que nous venons d'échafauder est propice à

[11] Le mot séquence dans le contexte précis de notre phrase ne réfère pas à l'unité cinématographique absolue, comme une suite de plans liés par une unité narrative, donc comparable, dans sa nature à la « scène » au théâtre, au « tableau » dans le cinéma primitif, ou encore comme l'unité de base du découpage technique, ou encore l'unité de mémorisation et de « traduction » du récit filmique en récit verbal (Aumont et Marie 2002 : 41-42). Il s'agit de son entendement purement heuristique, c'est-à-dire toute unité matérielle découpée selon un point de vue pour une application précise.

une description congruente d'attitudes et d'usages des langues susceptibles de pointer vers leurs mises en scènes particulières dans un domaine artistique particulier : le cinéma.

5. Pour conclure : quelle relation textuelle entre scénario et film ?

En définitive, nous le reconnaissons, c'est une entreprise bien risquée, que d'envisager la textualité du film par un objet dont la textualité, en tous sens, est loin d'être acquise. De même, cette entreprise pourrait apparaître d'autant plus inutile que le film en soi est déjà admis comme texte. Mais le statut du scénario pour l'œuvre cinématographique donne lieu à des débats dignes d'intérêt, non seulement pour éprouver quelques domaines et expériences de textualités, mais aussi pour explorer les fondements de la configuration du produit filmique. Le scénario, qu'il réfère à un texte matériellement construit, ou à une projection virtuelle plus ou moins détaillée, constitue, selon nous, un nœud important par lequel le cinéma comme art rencontre les problématiques du texte, si on veut bien admettre que le texte lui-même n'est pas un matériel obligé.

A minima, le scénario représente pour le film une certaine transtextualité, quoique de nature et d'essence différentes de son avatar. En cela, il amène à songer à la complexité d'une transtextualité cinématographique. En tant que donnée antérieure au film-texte, auquel il n'est pas rattaché matériellement, et pour lequel il ne représente pas un commentaire, il ne saurait être rangé ni dans le paratexte ni dans le métatexte. Faudrait-il alors l'associer à l'intertexte ? Cela est encore problématique, si on n'est même pas d'accord que le scénario représente un texte. Et quand on voit bien que la relation liant le scénario au film n'est d'aucune forme de transformation ou de transposition comme le révèlent les modalités intertextuelles telles que la citation, le plagiat, le pastiche, la parodie, etc., il sera difficile de parler simplement d'une intertextualité. De plus, la relation liant le scénario au film ne relève en rien de l'ordre ponctuel et discontinu liant des portions d'intertextes. La catégorie qui nous semble la plus assimilée est celle d'hypertextualité, en admettant le lien de dérivation entre les deux, le scénario pouvant représenter pour le film un hypotexte. Mais là encore, il ne s'agit pas de deux « textes » originellement séparés, mais d'entités liées par une visée foncièrement eschatologique, dans la mesure où l'un n'est fait et n'existe que pour l'autre.

Le rapport du scénario au film ne saurait donc être rangé dans cette « littérature au second degré », chacun opérant, dans son ontologie propre, en tension vers l'un, et en exécution de l'autre. Sous cet éclairage simplement chronologique, le scénario serait un avant-texte du film. Certes un avant texte au sens génétiquement imaginatif et projectif du terme, mais pas un avant-texte au sens de « brouillon ». Il s'agit de l'avant-texte graphique d'un texte qui ne sera jamais graphique. C'est un « texte-avant-texte » ou, si on veut, un « avant-texte-texte », au regard de son autonomie dans la catégorie qui constitue son essence, en tant que scénario. Ainsi, en tant qu'avant-texte qui est d'ores et déjà lui-même texte, le scénario est plus proche du texte que du brouillon, qu'il n'est pas : un scénario accompli est un élaboré, et non le premier état d'un écrit avant sa mise au net. L'étape suivant le scénario n'est donc pas celle d'un changement qualitatif, mais celle d'un bond de nature.

Toujours est-il que nous proposons d'appeler « effitextualité » cette relation liant le scénario au film. Du latin « efficiens », participe présent de « efficere », pour « effectuer », « accomplir », « exécuter », la particule lexicale « effi » signifierait la visée d'exécution qui fonderait un texte pour un autre qui lui est subséquent. Certes, de tels rapports sont peu nombreux pour qu'on leur assigne un nom à part, mais ils sont analogues à celui qui lie tout plan à son exécution ; par exemple celui joignant un plan architectural à la maison construite ; si, dans un éventuel ordre de signification, on veut bien lire la maison comme un texte. La relation textuelle étant ébauchée, reste alors à nommer chaque texte par rapport à l'autre. On désignerait par « protexte », celui qui constitue le programme de l'autre. La seule particule « pro » ne serait pas une apocope de professionnel (comme dans le nom du célèbre logiciel de traduction *Protexte*), mais embrasserait simultanément le sens de de « ce qui précède » et de projet, dont il serait l'apocope. On garderait « effitexte » ou, si l'on veut, « texte effectif », pour renvoyer au texte effectuant le programme ordonné par le protexte. Dans cette relation transtextuelle, puis dans une logique de potentialisation, le film représente l'effitexte du protexte scénario.

Selon la perspective esthétique, dans la palette de faits qu'il programme, le scénario s'impose comme le foyer de la pertinence stylistique au cinéma, que les faits vus dans le film aient été effectivement programmés, qu'ils aient été improvisés ou qu'ils soient *simplement « accidentels »* (Canonne 2009). Ce principe de pertinence est précieux pour poser les jalons du prisme stylistique à travers lequel seront vus de nombreux usages de la langue et faits cinématographiques qui y sont rattachés ; lesquels, dans la perspective évaluative qui prévaut souvent dans le champ littéraire artistique en francophonie, peuvent aisément être vus comme des fautes ou des indices d'amateurisme. Du reste, de même que le scénario tend essentiellement vers le film à faire, de même aussi les concepts d'analyse qui permettent de l'étudier se répercutent sur le produit filmique final.

Tous ces concepts nous semblent utiles pour aborder les mises en scène de la langue au cinéma, lesquelles ne présentent évidemment pas les mêmes colorations et procédés qu'en littérature, encore moins les mêmes enjeux, fusent-ces arts situés dans le même cadre, en l'occurrence le champ artistique francophone – s'il en fût. On obtient ainsi, outre les termes d'analyse de l'image mobile, un fil d'Ariane pertinent pour nous conduire dans le labyrinthe de la complexité et de la diversité sensorielle mobilisée par le cinéma. Ce sont à la fois les usages de la langue, puis les attitudes et représentations mentales vis-à-vis de cette dernière, ainsi que divers paliers d'émergence de la signification au cinéma, qui peuvent être saisis dans leur congruence vers un représentativème identifié, qu'ils concourent à vivifier.

Bibliographie :

Aubenas J., 1986, « Un texte prétexte », *Revue de l'Université de Bruxelles : Autour du scénario*, n° 1-2, pp. 67-76.

Aumont J. et Michel M., 2002 [1988], *L'Analyse des films*, Paris, Nathan.

Bally C., 1951 [1909], *Traité de stylistique française*, Genève, Librairie Georg et Cie S.A.

Baroni R., 2013, « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches et Travaux,* n° 83, pp. 11-24.

Bentley B., 1995, « The film as text », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 31, n° 1, pp. 1-7.

Canonne C., 2009, « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn*, n° 2 [en ligne].

Delas D., 1995, « Présentation », *Langages : Les enjeux de la stylistique*, n° 118, pp. 5-7.

Diawara M., 2010, *African film : new forms of aesthetics and politics*, New York / London, Prestel.

Durançon J., 1986, « Cet obscur objet du désir », *Revue de l'Université de Bruxelles : Autour du scénario*, n° 1-2, pp. 265-268.

Gallardo N., 2020, « Techniques de l'improvisation », Mémoire de Master en Cinéma, ENS Louis-Lumière.

Genette G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Genette G., 2001, « Le genre comme œuvre », *Littérature*, n° 122, pp. 107-117.

Genette G., 2004, « Style et signification », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, pp. 169-221.

Goodman N., 2010 [1977], « Quand y a-t-il art ? », in *Manières de faire des mondes*, Paris, Folio essais, pp. 87-105.

Herschberg-Pierrot A., 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.

Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.

Jenny L., 2011, « Le style », www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf, consulté le 6 mars 2013.

Jost F., 1991, « Le film comme œuvre », *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, vol. 19, n° 3, pp. 9-16.

Mélon M.-E., 2002, « Scénario », in Aron P., Saint-Jacques D. et Viala A. (dirs), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

Merleau-Ponty M., 1960, *Signes*, Paris, Gallimard.

Mourlet M., 1965, « Qu'est-ce qu'un scénario ? », in *Sur un art ignoré*, Paris, Éditions de la Table ronde, pp. 65-67.

Pelletier E., 1991, « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », *Cinémas*, vol. *2*, n° 1, pp. 43–65.

Philippe G., 2021, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

Raynauld I., 1990, *Le Scénario de film comme texte : histoire, théorie et lecture(s) du scénario: de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat en Sciences des textes et documents, Université de Paris VII.

Raynauld I., 1991, « Le Lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, n° 1, vol. 2, pp. 27-41.

Riffaterre M., 1971, « Critères pour l'analyse du style », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

Rousseau Fontaine A., 2014, « Au-delà du scénario : l'acteur et l'improvisation dans la comédie américaine contemporaine », *24 images*, n° 167, pp. 14–15.

Schaeffer J.-M., 1987, *L'image précaire,* Paris, Seuil.

Schaeffer J.-M., 1997, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature : Questions de style*, n° 105, pp. 14-23.

Sow Fall A., 1985, « Pratiques langagières dans la littérature négro-africaine de langue française », *Éthiopiques*, vol. 3, n° 40-41, http://www.refer.sn/ethiopiques, consulté le 02 janvier 2011.

Tognini-Bonelli E., 2001, *Corpus Linguistics at Work,* Amsterdam, John Benjamin's Publishing.

Tremblay G., 2019, *Scénario et virtualité : ce que noue la lecture scénaristique*, thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal.

Van Nypelseer J., 1991, « La Littérature de scénario », *Cinémas*, vol. *2*, n° 1, pp. 93–119.

Vanoye F., 1991, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan.

Vermeesch A., 2004, « Poétique du scénario », *Poétique*, n° 138, pp. 213-234.

Vessah Ngou D., 2013a, *L'Idéologie du texte : analyse sémiolinguistique de la francographie négro-africaine*, thèse de doctorat en Sciences du langage, Université de Yaoundé I / Université Paris Nanterre.

Vessah Ngou D., 2013b, « Le pronom *nous* dans la Trilogie de Léonora Miano. Esquisse d'une interprétation modulée du discours », *Passerelle : Discours en contexte*, n° 5, pp. 75-90.

Vessah Ngou D., 2016a, « Francophonie et francographie. Notes sur quelques implications théoriques et méthodologiques », in Eloundou V., Frey C. et Ngamountsika E. (dirs), *La Langue française dans l'espace francophone. Pratiques, représentations, dynamique et didactique au XXIème siècle*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, pp. 283-292.

Vessah Ngou D., 2016b, « Chassez l'ethnostylistique par la porte, elle rentrera par la fenêtre », in Onguéné L. M. et Eloundou V. (dirs), *Ethnostylistique : imaginaire et hybridité linguistiques en contexte africain*, Paris, Connaissances et Savoirs, pp. 197-218.

Vessah Ngou D., 2016c, « Du texte au corpus : réflexions sur une conception modulaire du contexte stylistique de Riffaterre », *Actes du Vème Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF - juillet 2016), SHS Web of Conferences 27*.

Vessah Ngou D., 2017, « Contacts de langues en texte : indigénisation et enjeux d'écriture chez Aminata Sow Fall », *Cahiers de Linguistique Française*, n° 43, pp. 167-182.

Vessah Ngou D., 2021a, « Formes, fonctions et enjeux des représentations linguistiques en francographie africaine : chroniques d'une clef de voûte de la vérité dans l'art », in Moufoutaou A., Hounzangbe M. Z., Bonou-Gbo Z. (dirs), *Cultures, langues et développement en Afrique : une sempiternelle équation*, Abomey-Calavi, Éditions du Lasodyla-Reyo, pp. 238-270.

Vessah Ngou D., 2021b, « Le statut du contexte dans le concept goodmanien d'exemplification. Réexamen à l'horizon discursif du texte », *ReSciLaC*, vol. 2, n° 13, pp. 1-22.

Viswanathan J., 1986, « Une histoire racontée en images ? », *Études françaises : La littérature et les médias*, vol. 22, n° 3, pp. 71–81.

Vouilloux B., 2008, « La Portée du style », *Poétique*, n° 154, pp. 197-223.

Textualité et scénaristique du jeu *Le Responsable Mboa* du studio Kiro'o Games

Eloundou Longin Colbert
École Nationale Supérieure Polytechnique de Yaoundé, Laboratoire des Arts et Humanités Numériques

Bien que récente et insuffisamment légitimée, la scénaristique du jeu vidéo (une scénaristique étant comprise comme l'étude descriptive et analytique du scénario ou encore comme une science du scénario) existe désormais, au sens où l'entend par exemple Isabelle Raynauld (1999 : 147). Selon elle,

> réputées pour la capacité à proposer des **structures textuelles** « éclatées », les fictions multimédiatiques sont-elles vraiment interactives et non linéaires ? Jusqu'à quel point les règles d'écriture du scénario de film sont-elles valables et adaptables aux fictions dites interactives? Le multimédia a-t-il vraiment transformé notre façon de raconter des histoires ? Enfin, que change cette nouvelle technologie à notre façon de **lire**, d'**écrire** et d'**expérimenter un récit** ?

Même si la narratologie vidéoludique nous apprend que tous les jeux vidéo ne sont pas narratifs et qu'une réflexion comme la nôtre ne doit en aucun cas confondre textualité et narrativité, la notion de *structures textuelles* que convoque Raynauld informe amplement sur la légitimité d'une hybridation des deux. De plus, si un jeu raconte, il le fait toujours avec du texte ou un langage (articulé ou non articulé). Or, c'est lorsqu'un jeu vidéo raconte que ces questions de Raynauld (1999 : 149) deviennent pertinentes, parlant d'une sémiotique vidéoludique :

> 2) le **lecteur** comme **acteur** et/ou **auteur** : comment cette fameuse « interactivité » influence-t-elle notre compréhension de l'histoire et qu'advient-il du processus d'identification du **lecteur-spectateur**[12] dans une fiction qu'il construit supposément lui-même ?
>
> 3) dramaturgie multimédiatique : participe-t-on vraiment, en ce moment, à l'émergence d'une « nouvelle écriture », en termes de structuration de l'histoire ?

Une telle lecture scientifique sera ici appliquée à un jeu du studio Kiro'o Games. Sorti en novembre 2020, *Le Responsable Mboa* fait usage, au plan de sa scénaristique, d'éléments actantiels, narratifs et ludiques sous la forme d'images en deux dimensions, et d'éléments textuels qui sont des écrits pour orienter le scénario ou les tranches de vie et la jouabilité. Dans la science dite des mécaniques de jeu ou, en anglais tchnique, des *Game Mechanics*, c'est bien d'une dramaturgie multimédiatique qu'il s'agit. Marc Marti (2014 : 1) semble donc être fondé de postuler que

> Le jeu vidéo fait l'objet d'un intérêt récent de la part de la recherche universitaire, qui y voit un objet nouveau, en particulier pour la narratologie. Il conviendra dans un premier temps de se poser la question du rapport qu'entretient cette science avec ce nouvel objet. Il s'agira de définir la narrativité vidéoludique comme la combinaison entre une intrigue « programmée » et matérielle et l'expérience de cette intrigue par le joueur.

Le Responsable Mboa, un conte à la saveur particulière du studio ou « Kiro'o Tale humoristique » selon le studio-concepteur, et un jeu grand public, pour joueur occasionnel (*Casual Game*), ainsi que partiellement un jeu de gestion ou un jeu de simulation, toujours selon le studio Kiro'o[13], peut permettre de répondre aux questions pionnières de Raynauld et de formuler de nouvelles problématiques, à ce stade de la recherche. Habituellement, le texte écrit dans la phase de conception d'un jeu vidéo, dans un « document de conception d'un jeu » ou *Game Design Document*[14], n'est pas censé apparaître dans le jeu final. Dans la plupart des jeux, seules seront retenues les indications textuelles nécessaires à la facilitation de la prise en main de l'interface de jeu par les utilisateurs et les consignes précises de jeu. Or, dans un jeu comme *Le Responsable Mboa*,

---

[12] Ici, ce serait le lecteur-joueur !

[13] Sur https://leresponsable-mboa.com/presskit.html, le studio et éditeur distingue le genre (le Kiro'o Tale humoristique pour lui) du type de jeu (un *Casual Game*, jeu de gestion et de simulation). Voit-il alors le genre comme un type spécifique et l'autre catégorie comme un type général ? Peut-être faudra-t-il étudier davantage, au plan sémiotique et narratologique, cette curieuse propension des startups africaines à réinventer les catégories vidéoludiques connues en Occident. Nos futurs travaux se pencheront sur la question.

[14] Kiro'o Games l'a également personnalisé et le nomme, selon son promoteur Madiba Olivier, *Cahier du Gameplay* ; d'autres studios, en Occident, le nomme *Cahier de charges du Game Concept*.

l'art scénaristique exploite les mentions textuelles d'une manière particulière, abondante, inhabituelle. Reste alors à déterminer ce qu'est un texte pour cette lecture d'un jeu mobile dont le studio-concepteur estime qu'il est un conte : texte narratif (endo-narratif ou semi-narratif ?) et texte dialogique s'imbriqueront dans la démarche.

Pour Jean-François Jeandillou (2008 : quatrième), un texte est construit à la fois par un auteur et un lecteur :

> S'il est vrai que la **textualité** n'a pas d'existence en soi, hors de l'activité de lecture, le texte n'en reste pas moins un dispositif à la fois disponible et rétractile. Il ne devient tel qu'à partir du moment où l'énoncé, quittant l'univers socio-empirique des événements de parole fugitifs, se fixe, plus ou moins durablement, à distance de son origine et des discours concomitants. Sans en revenir à l'archaïque conception immanentiste faisant du texte une totalité intangible – dépositaire de sens qu'on devrait se contenter d'expliciter, voire de contempler –, force est d'admettre qu'il excède l'euphorique coopération interprétative de lecteurs qui ne le sont jamais que par accident.

Il est évident, d'un point de vue sémiotique, qu'un jeu vidéo est un texte produit ou construit par un auteur-concepteur, co-construit ou reconstruit par des développeurs qui lui sont associés, et dont la reconstruction ou réécriture ne peut s'achever que lors d'une partie (l'acte de lecture étant plus dynamique encore que pour toute autre forme de textualité, sous la forme d'un *Play*). En effet, la sémiotique considère que quasi tout est signe ou texte, et toute sémiotique particulière ou spécifique est, en quelque sorte, également une sémiotique textuelle et paratextuelle. Le texte, extrait du jeu vidéo, sera donc étudié à côté des paratextes qui accompagnent et agrémentent son existence : scénario préalable, documents promotionnels, commentaires de retour d'expérience des joueurs sur les plateformes en ligne. La version sur laquelle cette étude porte, « plutôt qu'une version finale, … est amené(e) à évoluer continuellement. Cette version *Early Access* ne représente que 5% du jeu complet »[15]. Un *Kiro'o Tale* renvoie bien à un *Tale* ou un conte. Or, le jeu est également une expérience de gestion et de simulation en ceci que le joueur contribue, par son service (rendu à l'État), à la gestion de sa cité : c'est donc un conte urbain à première vue, puisque ce service est matérialisé par son investissement de la capitale du Mboa (République fantasmée par les concepteurs).

Une méthodologie conforme aux grands moments de l'analyse scénaristique selon Jean-Yves Kerbrat (2006 : 307, 308 et 309) a été retenue ici : description, analyse et interprétation du contenu multiple des images. Il s'est surtout agi prioritairement d'illustrer le rôle particulier que joue le texte dans et autour de l'expérience de jeu, en vue de démontrer que ce parcours du joueur ou *Gamer* est à moitié une expérience vidéoludique et à moitié une expérience littéraire ou expérience de lecture. Afin de segmenter et reconstruire le corpus, deux sources ont permis de camper l'analyse descriptive et interprétative de l'aspect visuel et littéraire du jeu : les images de son site officiel de présentation au public[16] et les captures d'écran réalisées par le joueur occasionnel[17] que nous avons été, concomitamment avec le parcours d'analyste.

Le type ou genre du texte et son étude ici, sont plus du côté des représentations littéraires dans le jeu vidéo, selon l'illustration de Vincent Daurat (2016), que du côté de la narrativité vidéoludique (Marti 2014), ce qui conforte, au plan théorico-scientifique, le couplage des deux approches : l'une sur la textualité en général, le récit et le dialogue en particulier, l'autre sur la ludicité. Cette double lecture épouse elle-même la théorie générale de la textualité de Jeandillou (2008). Ce croisement théorique permet de déceler et d'expliquer le bien fondé d'un texte littéraire abondant (de type récit) dans un jeu vidéo qui ne s'affirme pas, au départ, comme un roman, mais qui assume tout de même son visage de conte urbain.

---

[15] https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/responsable-mboa-demo/.

[16] https://leresponsable-mboa.com/.

[17] *Casual Gamer*. Un joueur occasionnel ou *Casual Gamer* est distinct d'un joueur habituel ou *Hardcore Gamer*, lui-même à distinguer du joueur professionnel ou *Pro Gamer*.

1. Ludicité et textualité dans *Le Responsable Mboa*

Il s'agit, dans cette première partie, de voir si certains degrés de textualité ou de présence textuelle dans un jeu vidéo, pourraient nuire à la ludicité, la diminuer ou la détourner, comme l'ont parfois pensé certains concepteurs (*Game Designers*), car selon Odile Prouveur (2016 : 89),

> Contrairement à Ian Bogost, Jonathan Blow, le concepteur de **Braid** (Number None, Inc, 2008) et **The Witness** (Thekla Inc, 2016) tente d'envisager, notamment dans sa conférence « Conflicts in game design » (Blow, 2008), de faire des jeux dans lesquels l'histoire high-level (les dialogues, les textes, etc.) se fait plus discrète pour laisser parler les mécaniques.

Suivant ce modèle « haut niveau de littérarité » d'un jeu vidéo (*High Level Story*) vs « bas niveau de littérarité » (*Low Level Story*), *Le Responsable Mboa* est plutôt *High*, puisqu'il raconte et fait dialoguer davantage qu'il ne laisse activement jouer. Ces moments de récit et dialogues sont souvent marqués par des pauses. Or, de l'avis de Patrick Mpondo-Dicka (2005), « l'attrait du joueur pour son avatar (voire son identification) est maximal : l'avatar est le plus souvent unique, et apprécier le jeu c'est apprécier l'avatar ». Dans la même lancée, il constate que « les scènes cinématiques des simulations de football reprennent les mêmes séquences que les retransmissions télévisées des matches : *replay* et ralenti, gros plans, plans en pied des joueurs prenant la pause au poteau de corner. En la matière, le jeu vidéo est contraint de respecter les habitudes visuelles médiatiques des joueurs ». Ainsi, en considérant ces pauses dans un jeu plus textuel que visuel et ludique, en considérant que la pause ludique laisse la fonction textuelle active (car le joueur qui est empêché ou découragé de jouer pendant un instant est plutôt encouragé à lire), déplacer son avatar est mal venu si la conversation affichée à l'écran n'est pas achevée ou est mal comprise. Des informations y apparaissent, qui orientent dans l'expérience et le schéma ou la carte du jeu par la suite. Il y aurait autant de niveaux de perturbation de la ludicité que de pauses dans un jeu d'action par exemple, mais pour cet autre type (plus textuel ou romanesque) le seuil critique de textualité ne semble pas atteint. Dans un langage inspiré du texte critique *L'énonciation vidéoludique : analyse du jeu Portal* de Fanny Barnabé, en lieu et place de l'énonciation iconique, on pourrait parler d'une énonciation fortement textuelle ou textualisée. Quelle est donc la stratégie utilisée par les concepteurs afin que toutes ces mentions textuelles dans *Le Responsable Mboa* ne diminuent ou ne modifient pas excessivement le plaisir de jouer, la ludicité ?

1.1. De l'intrigue du jeu à sa textualité

Le jeu met en scène (car, en réalité, il ne fait pas que raconter, il donne aussi à voir et à jouer sur le mode *Casual Gaming*) un jeune personnage en quête de légitimation socioprofessionnelle :

> Bienvenue dans la République du Mboa
>
> Dans un pays imaginaire 'la république très très démocratique du Mboa', vous êtes l'espoir de votre village. Tout le monde a cotisé pour vous envoyer à l'école des élites. Après des années d'études vous avez enfin 'le matricule'. Arriverez-vous à gravir les échelons pour devenir un Responsable de ce pays ?[18]

Le contexte dans lequel évolue le protagoniste est donc à la fois national et continental, selon le jeu : l'un est explicitement une métaphore de l'autre. La République du Mboa est une sorte de fédération panafricaine, mais son président n'échappe pas au profil de plusieurs des Chefs qui ne semblent pas être pressés de réaliser une telle unité, dans la réalité. Une image forte accompagne ce texte, pour pousser les internautes à aller tester le jeu (même s'il y a lieu de penser que les joueuses pourraient être moins nombreuses que les joueurs à accepter cet avatar et à découvrir le jeu en étant uniquement un personnage masculin[19]) :

---

[18] Source : https://leresponsable-mboa.com/.

[19] À ce sujet, la version sortie en 2020 étant une *Early Access* et le studio poursuivant le développement de cet ambitieux projet, le *Press Kit* affirme sur https://leresponsable-mboa.com/presskit.html : « **Plus de possibilités à venir**. L'équipe Kiro'o travaille à intégrer dans les prochaines mises à jour : 1) plus de lieux à découvrir hors du bureau et de la maison ; 2) plus de paliers de carrières ; 3) plus de possibilités de customiser son responsable ; 4) **un mode *La***

Figure 1 : Le protagoniste, le « Responsable »
Capture d'image par Longin Colbert Eloundou sur https://leresponsable-mboa.com/

Figure 2 : Interface d'accueil, version promotionnelle
Source : https://www.afrigamers.com

Le résumé actantiel et dramaturgique présenté ci-dessus, visiblement issu du *Game Design Document*, est partiellement repris par la version finale du jeu (téléchargeable sur PlayStore), ainsi qu'on le voit dans les images qui suivent :

Responsable ». Ainsi, un protagoniste féminin est en cours de création pour réparer cette « injustice » due aux contraintes techniques de réalisation, aux yeux du studio lui-même (et certainement des Gamers de genre féminin).

Figure 3 : Interface d'accueil, après le logotype animé du studio
Capture d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Figure 4 : Récit inaugural du jeu, pour camper la trame et le défi du joueur
Capture d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Figure 5: Suite du récit inaugural sur la trame et le défi du joueur
Capture d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Il est visible ici qu'un stagiaire plus ancien, pour une raison valable que le nouveau doit découvrir, est brutalement congédié

Capture d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Les images ci-dessus ont présenté les personnages-phares : le destinateur (Son Excellence Mougabiang), le sujet ou protagoniste (le responsable en devenir), divers adjuvants et opposants, ainsi que les destinataires (l'ensemble de la République du Mboa, semble-t-il, dont le président vise l'émergence, si l'on s'en tient au discours officiel). Ci-dessous, est donnée à voir la première capture d'image relative à la prise en main de l'interface et portant consigne de jeu :

Figure 6 : Interface/Écran de présentation des principes de jeu
Capture d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Il aurait été plus cohérent que le texte soit abondant sur l'écran de présentation des principes de jeu, mais on a bien vu qu'il y avait du texte, qui raconte le pourquoi de l'aventure, dans les premières images. Cette règle, que les concepteurs établissent d'entrée de jeu, ils n'y dérogeront plus. Bien au contraire, le texte narratif (en tant qu'ensemble de mentions écrites pour raconter ou

rapporter une suite d'évènements) deviendra de plus en plus abondant, du moment que des dialogues seront rajoutés à la narration au présent.

1.2. De la ludicité

Si Patrick Mpondo-Dicka (2005) reconnaît lui-même que « le jeu vidéo demande un joueur volontaire et laisse rarement de place à l'inaction. On peut penser que l'attrait des joueurs les plus âgés pour les jeux de réflexion contemplatifs tels que *Myst* comble ce manque d'indépendance ». *Le Responsable Mboa* semble être entre les deux modes concernant le ludique et la ludicité. C'est là sa stratégie : jouer sans vraiment jouer, faire voir, faire découvrir. C'est une ludicité simple, mais astucieuse.

Pouvant être définie comme le caractère de ce qui est ludique ou encore l'ensemble des caractéristiques de ce qui est jeu et jouable, la ludicité nous apprend aussi, avec Aymeric d'Afflon (2012 : 41) que « le jeu vidéo, en tant que média, utilise de plus en plus largement le spectre ludique » et qu'il existe une échelle de ludicisation ou de gamification (dont la formalisation par cet auteur n'est pas définitive, mais bien dynamique ; il la présente à travers un schéma titré *L'échelle de la ludicité*). Ce sont, pour Aymeric d'Afflon (2012 : 42) et dans un ordre reconstitué (car l'auteur les présente du degré 4 au degré 1) :

- le degré 1 ou la définition d'un *but du jeu* (selon nous, le premier contact avec la règle ou les règles) ;
- le degré 2 ou la sanction ludique (selon nous, sorte de reconnaissance ou d'acceptation par l'apprentissage- en jouant- de la règle ou des règles du jeu) ;
- le degré 3 ou l'*élimination* (l'auteur est dans l'analyse d'un type de jeu spécifique, au lieu d'une épistémologie tout d'abord générale et nous remplacerions l'élimination par la personnalisation ou l'appropriation de la règle ou des règles du jeu) ;
- le degré 4 ou la *victoire* (qui peut aussi être une non-victoire en fonction d'une expérience de jeu particulière).

Ces niveaux de ludicité peuvent s'imbriquer, ce qui rend d'autant plus intéressant l'art de concevoir d'un studio ; ainsi, au lieu de préciser toutes les règles du jeu dès la première étape ou le premier niveau de difficulté, des concepteurs pourraient réserver la découverte de l'une d'elles à la deuxième, troisième ou énième étape, au risque d'agacer le joueur. Kiro'o Games, avec *Le Responsable Mboa*, opte pour la deuxième tactique : révéler certains éléments ayant valeur de règles du jeu en avançant, d'où les interfaces intermédiaires d'explication de la logique du monde vidéoludique (voir images de la section sur la textualité). Appliquons cette approche théorique à la mission « saluer les aînés du bureau », sur laquelle l'on reviendra.

Pour la mission « saluer les aînés du bureau », le joueur doit redécouvrir l'allure générale de son avatar (quand il est présenté en vue de dessus ou vue narrative surplombante), son environnement de travail ainsi que les différents espaces ou bureaux qui le constituent, le triple profil physique, social et psychologique de chacun de ses interlocuteurs (dans la même vue), et la relation humaine ou hiérarchique qu'il entretiendra avec ces hommes et femmes. Le principe de déplacement étant des plus simples (un doigt sur l'écran tactile et un léger glisser dans un sens ou dans un autre), le côté ludique de l'expérience apparaît aussitôt comme ne résidant pas dans la complexité du *Play* mais plutôt dans la convivialité des raisons d'aller vers tel personnage ou tel autre, poussé « par le jeu ». Contrairement à un autre jeu du même studio (*Aurion*), dont le *Play* est celui des jeux de combat, la création mobile brille par sa sobriété et sa simplicité, voire sa pureté. Le conte, la découverte caustique et fantasmée d'une ville ou capitale africaine, ont pris le dessus et, dans la logique du *ludus* (pour emprunter à Aymeric d'Afflon), la victoire finale est d'accéder à la dernière étape de cette grande visite guidée d'un espace de vie et de travail, qui représente métaphoriquement tout un pays ou même un continent (le jeu en contient des indices révélateurs). Il n'y a donc pas, dans ce jeu, de victoire à célébrer au sens d'avoir remporté un combat ou achevé une quête (comme dans le jeu d'aventure), dont la complexité des manœuvres du *Play* illustrerait la technicité des gestes offensifs ou défensifs, mais bien une victoire politico-touristique : le jeu dit

que vous avez bien deviné où étaient cachés certains objets personnels de vos interlocuteurs, que vous avez bien interagi avec votre épouse ou vos collaborateurs, que vous avez bien investi votre espace de travail, que vous avez passé haut la main les tests moraux auxquels vous avez été soumis (en évitant par exemple la corruption rampante), donc que vous êtes à féliciter parce que « vous avez validé votre stage au Mboa avec un bon score de responsabilité » (voir capture d'écran en conclusion). C'est ce qui fait donc de vous un responsable, d'après le titre *Le Responsable Mboa*. Les niveaux de ludicité deviennent donc, pour les concepteurs, des seuils de responsabilité (suivant l'identification du joueur à l'avatar), seuils qui s'illustrent à travers la « gestion » (jeu de gestion véritable ?) responsable de son travail et de sa cité. Quelle est la stratégie textuelle à travers laquelle ils parviennent à convertir des ludèmes en conte urbano-philosophique moralisant ou plutôt l'inverse : convertir une morale en ludèmes ou unités de jeu, voire unités de divertissement pour ce jeu spécifique qui mime les œuvres littéraires ? Pour nous, il s'agit de raconter dans un humour à la camerounaise, en Camerounien ; cela produit des textes plaisants, une textualité prenant appui sur un prétexte freudien, d'après la théorie du texte pataphysique de Jeandillou (2008 : 42) : « La pataphysique ne se réduit pas à l'humour, non plus qu'à l'absurde, quoiqu'elle ne le rejette pas non plus. Elle l'englobe, le considère et l'étudie, tout comme le sérieux ». Inspiré d'Alfred Jarry, ce type/style textuel reproduit des personnages ubuesques, proches de l'Ubu fondateur ; son excellence, le destinateur dans le jeu de Kiro'o, est peut-être à lire sous cet angle.

En effet, le président Mougabiang apparaît comme un drôle de personnage : en tant que Chef de l'État, il devrait inspirer le respect et pousser les travailleurs publics à se surpasser. Le jeu le présente pourtant comme un chef politique ridicule, qui désire être craint alors que la corruption au Mboa est rampante. De plus, les jeunes en quête de légitimation socioprofessionnelle finissent par rire du président et de son discours moralisateur lorsqu'ils découvrent que certains de ceux qui sont censés être des modèles de réussite sociale ne sont en réalité que des monstres froids, dont certains sont particulièrement vicieux et pervers comme le Directeur financier du jeu. Dans l'immeuble ou travaille le responsable, le portrait du président Mougabiang est quasi omniprésent, mais les coups bas, l'adultère et la corruption aussi ! Cette figure d'un chef politique sans réelle autorité ni emprise sur la société qu'il est censé diriger, rappelle quelque peu Ubu (tantôt cocu, tantôt roi malgré lui).

1.3. De la textualité

Dans son livre titré *Effets de textes*, Jeandillou (2008 : 48) postule que de

> Quelque couleur qu'il (se) revête – dérision satirique, parodie burlesque ou comique de l'absurde – l'humour est toujours là pour désamorcer un fâcheux investissement de l'ego. Ponctuel, même s'il devient chronique, ce débrayage oppose inévitablement une non sérieuse réaction à l'incontournable sérieux de ce qui la déclenche.[…] Tandis que l'humour freudiano more peut s'exercer ou contre soi-même ou contre autrui, l'acte pataphysique n'est contre rien ni personne, non plus qu'il n'est pour quelqu'un ou quelque chose. En tant qu'il épargne une dépense affective, l'humour, ni gratuit ni désintéressé malgré qu'il en ait, est « une simple petite réaction de défense… D'un côté la décharge émotionnelle du rieur, dont le discours tourne en ridicule, par « naïveté non scientifique », ce qui ne l'amuse justement pas ; de l'autre la tranquille patience, « au-dessus de la défense comme de l'attaque », de qui contemple « du dehors et tout uniment » le désordre des choses.

Cet humour de Kiro'o Games est, sur le même modèle, la thérapeutique textualisée que choisit le studio ; il n'est contre rien ni personne, non plus qu'il n'est pour quelqu'un ou quelque chose, il emploie seulement les mots et maux camerounais pour donner à voir une Afrique en proie à ses propres contradictions en matière de développement et d'émergence. Grâce à ce type textuel, on se rend bien compte que la textualité, pour Kiro'o, est à la fois inscription ou mention écrite et ton de l'inscription ou de la mention : le pataphysique a ce double mode d'occurrence dans *Le Responsable Mboa*.

Ainsi, la textualité- au sens d'une sémiotique textuelle et paratextuelle du jeu vidéo- peut prendre plusieurs visages : elle peut être du *texte* en tant que mentions écrites solidaires d'un discours (quel qu'il soit) ; des paratextes tels que les supports de communication d'un jeu (pour *Le Responsable*

Mboa, le texte au sens large serait le jeu lui-même et l'un des paratextes ce serait par exemple son affiche de lancement ou l'ensemble de son dossier de presse susmentionné) ; ou enfin un *prétexte* en tant que mobile ou élément déclencheur.

En considérant le corpus et l'approche de la textualité de Vincent Daurat (2016 : 9), on constate qu'elle est aussi conçue comme la littérarité d'un jeu, d'un point de vue général et plus précisément sa narrativité, même si l'on sait qu'il y a de nombreux narratifs non littéraires :

> Le jeu vidéo **Nier** est une œuvre privilégiée pour une étude scientifique des procédés le faisant passer pour artistique à travers son caractère hétéroclite. Parmi les éléments entrainant sa marginalité figure la multiplicité des représentations littéraires observables au cours de la partie. Elles peuvent être des éléments décoratifs (bibliothèques, barre des sous-titres et messages d'information suggérant du papier déchiré, arrière-plan des menus), des éléments diégétiques (lettres, entrées de journaux, textes, personnages) et des éléments de game design (textes interactifs durant les deux visites d'une zone précise du jeu, butins ramassés sur les ennemis). Outre leur forme, certains textes font eux-mêmes référence à des livres fictifs ou à d'autres textes plus généralement présents dans la diégèse…

Dans l'image finale du jeu *Le Responsable Mboa*, le protagoniste reçoit une sorte de document d'intégration à la Fonction publique étatique, comme confirmation de sa victoire (voir conclusion) ; le document est rendu irradiant (de la lumière se propage en rayonnant à partir de son centre), à travers une technique astucieuse de colorisation. Ce document, comme dit Vincent Daurat à travers le dernier type de représentations textuelles dans le jeu vidéo, est la cristallisation de toutes les inscriptions textuelles qui précèdent. Seulement, à la différence de « Nier (qui) a un statut ambivalent dans la production vidéoludique de l'époque, entre sa mise en œuvre de genres populaires et des mécaniques de jeu inhabituelles comme de longs passages de textes interactifs, entre sa mise en scène » (Daurat 2016 : 9), *Le Responsable Mboa* n'a pas de textes interactifs. On joue avec et autour des personnages, mais pas avec le texte. Cela dit, il est préférable, afin de mieux étudier les occurrences textuelles dans ce jeu, que cela se fasse dans la deuxième partie de cet article ; à ce stade, il paraît judicieux d'achever l'analyse préliminaire, autant conceptuelle que pratique, par la notion d'interopérabilité entre ludicité et textualité.

2. Interopérabilité entre ludicité et textualité dans *Le Responsable Mboa*

Daurat (2016) a fait face à un paradoxe similaire à celui relevé dans notre étude. Il n'est pas celui d'un jeu à dialogues non articulés (choix esthétique de Kiro'o Games), il est plutôt celui d'un jeu qui se veut de temps en temps romanesque dans ses scènes cinématiques, en même temps qu'il met en scène des énigmes textuelles et non visuelles. Aussi, au sujet de son corpus, Daurat (2016 : 41) conclut-il que :

> Cet élément littéraire réunit en réalité trois types de représentations que l'on a pu déterminer auparavant : ce sont des panneaux de textes … servant de scènes de transition entre deux phases de jeu. Sa forme rappelle davantage la seconde scène textuelle rapportant le monologue intérieur de l'avatar étant donné que le texte est animé par le logiciel et **ne demande aucune action de la part du joueur mise à part sa lecture**. De nouveau, cette représentation littéraire prend une forme à la fois différente et similaire aux autres pour qu'on la distingue et parce qu'elle véhicule ses effets propres…

Ce type de texte est habituel dans *Le Responsable Mboa*. Daurat (2016 : 42) ajoute :

> En somme, les représentations littéraires appartenant à la diégèse font **davantage intervenir sa dimension narrative que ses caractéristiques visuelles**, ce qui laisse penser qu'elles participent, plus qu'elles appartiennent, de la construction diégétique de **Nier**. À l'inverse, les éléments ludiégétiques représentent davantage le littéraire à partir de marqueurs visuels que de sa narrativité.

Quel est donc ce paradoxe, en des termes proches de notre problématique ? En réalité, dans un jeu vidéo typique (un jeu de rôle ou RPG en général, ou encore un jeu de combat plus précisément, l'un des genres les plus populaires et également pratiqués par Kiro'o à travers *Aurion*), le texte ne sera qu'un élément explicatif d'une scène jouable, un élément des cinématiques ou transitions non jouables ou enfin un élément articulé, dans les jeux où les dialogues sont dits audiblement par les avatars (et pas simplement représentés par des bulles, comme dans les bandes dessinées). Seulement, dans le cas du jeu *Nier*, qui a intéressé Daurat, les énigmes textuelles sont souvent

interactives et servent également à prolonger le jeu au-delà du jeu, c'est-à-dire à prolonger l'expérience ludique. D'où ce complément (2016 : 50) :

> Ce paradoxe vient de l'énonciation ludique et esthétique de la règle : sa version stylisée ajoute plus de jeu dans la phase de gameplay. De nouveau un message textuel crée du jeu, tandis que pour la **Forêt des Légendes** cette dimension ludique se réalisait par une interaction réelle avec le texte – choisir la bonne réponse, ici l'interaction se fait entre les neurones du joueur uniquement. Le **game** devient alors du **play** puisque le jeu se poursuit du côté du joueur seulement.

Ainsi, la sémiotique vidéoludique, lorsqu'elle interroge les jeux narratifs (c'est-à-dire lorsqu'elle se fait le prolongement de la sémiotique narrative appliquée à un objet interactif), confirme le regard selon lequel une narrativité très ou trop forte risquerait de diminuer la ludicité ou le jeu à proprement parler ; c'est par exemple l'avis de Mpondo-Dicka (2005), quand il constate que :

> Dans tout jeu vidéo, narrativement parlant, le sujet de faire, celui qui réalise l'action (quel que soit son recouvrement figuratif, qu'il s'agisse d'une raquette sommairement représentée comme dans **Pong** [Atari, 1972], ou du canon à orientation panoramique de **Snood** [Brian Dobson, 1996], ou de la très fameuse Lara Croft de **Tomb Raider** [Eidos Interactive, 1996]) n'est pas doté d'une volonté propre, mais dépend de la volonté du joueur qui l'anime, à proprement parler. Il nous semble que se manifeste là une modalité majeure du jeu vidéo : le principe narratif propre au jeu vidéo est celui d'une délégation totale du vouloir faire du héros au joueur.

En réalité, le protagoniste ou avatar détient toujours ce pouvoir ; il s'agit juste de constater qu'il n'est réalisable que suivant les choix de celui qui le prend comme avatar, avec qui naît une connexion nommée *identification* (spectatorielle au cinéma, ludique ici). L'identification, qui est également une projection de soi, peut devenir dangereuse chaque fois qu'elle se fait fusionnelle. C'est elle qui facilite le sentiment que c'est le joueur qui agit ou se réalise en agissant à travers son avatar, ce qui favoriserait au plan psychanalytique une purgation des passions. *Le Responsable Mboa* joue également sur les termes de cette purgation quand il est proposé au Gamer de confronter ses velléités et, idéalement, de les expurger, notamment concernant les tests relatifs à la corruption. On l'a déjà signalé plus haut, suivant le modèle *High Level* et *Low Level Story (in Game)*, *Le Responsable Mboa* est plutôt *High*, puisqu'il raconte et fait dialoguer davantage qu'il ne laisse activement jouer, d'où la deuxième articulation de l'étude, qui portera sur la scénaristique et la textualité dialogique.

3. Scénaristique et textualité dialogique dans *Le Responsable Mboa*

Jeu de gestion entre autres genres partagés, les concepteurs de *Le Responsable Mboa* se positionnent comme des « dieux » (avatar informatique de créateurs de mondes) qui ont créé une ville virtuelle et des lieux-programmes (lieux de travail, domiciles, etc.), pour mimer plusieurs capitales africaines, afin d'y faire évoluer un protagoniste et des coprotagonistes qui illustrent l'inefficience sociale dans laquelle vivent plusieurs citoyens d'Afrique jusqu'ici, du fait de la corruption et d'une gouvernance extravertie. Quelles sont les marques textuelles de ce scénario dans le jeu ?

3.1. Des marqueurs de la scénaristique comme texte présent dans Le Responsable Mboa

Les écrans précisant des consignes de jeu sont textuels, d'une textualité assez particulière dans *Le Responsable Mboa*, puisque des informations narratives et pas uniquement performatives sont contenues dans le style Kiro'o de la consigne de jeu. En voici quelques exemples, y compris dans le récapitulatif des missions (lorsque par exemple le joueur demande à interrompre momentanément la partie) :

Figure 7 : Captures d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

À côté ou parfois à l'intérieur d'un texte d'apparence beaucoup plus performative (par exemple « rentrez vous reposer chez vous après le travail » ou « saluer les aînés du bureau »), le studio sous-entend très clairement de l'informationnel et/ou du narratif : avant la mention « entrer », elle aussi performative, en précisant au dessus « votre lieu de service pour gagner du nkap et progresser dans votre carrière », les concepteurs livrent surtout une information visuelle complétée par celle textuelle, qui précise qu'on est là dans son futur lieu de service, mieux qu'on est un travailleur public devant mériter son salaire. De plus, avec les consignes qui ont précédé celle affichée et celles qui vont suivre, l'on comprend que ce style Kiro'o, mêlant performatif et narratif, est le moyen par excellence d'éviter la redondance textuelle ou la saturation textuelle dans le jeu vidéo. C'est parce que ces mentions contiennent la description des lieux, et pas uniquement celle des actions à poser, que la scène fait sens.

Sans ces marques textuelles, en effet, on imagine mal un joueur s'appropriant la logique du jeu ; il mettrait beaucoup trop de temps à réaliser sa prise en main, et les consignes aident à gagner ce temps précieux. De plus, chaque mission est rendue lisible ; par exemple, la mission « saluer les aînés du bureau » contient trois actions spécifiques : 1) saluer Mme Aneke et Hector ; 2) saluer Mr Kako et Sidonie ; 3) saluer la dame de l'accueil. Mais le performatif est toujours relié à du narratif par le fait que tant visuellement que textuellement, l'espace dans lequel il faut réaliser l'action est aussi présenté. Le « Ministère Général » apparaît alors comme le lieu-phare du jeu. On découvre donc que ces panneaux textuels font également évoluer le scénario, comme les titres et intertitres du cinéma. À ce sujet, Mpondo-Dicka a raison quand il affirme qu'« en la matière, le jeu vidéo est contraint de respecter les habitudes visuelles médiatiques des joueurs ».

3.2. De la scénaristique à l'art du dialogue dans Le Responsable Mboa

Dans ses « prétextes » (des sortes de prolégomènes), la thèse de Jeandillou (2008 : 7) sur *La cantatrice chauve* est étrangement/également éloquente pour le jeu qui constitue notre corpus ici :

> La parfaite fluidité des dialogues et leur mutuelle pertinence, en situation, n'en montre pas moins que le texte, fondant son ordre propre, n'obéit nullement aux impératifs conversationnels qui, bien souvent, servent de paradigme à l'analyse des discours.

Comme l'a si bien cerné la presse généraliste au sujet de ce jeu (notamment Léo Pajon de *Jeune Afrique*[20]),

> « Le Responsable Mboa », le jeu vidéo qui parodie la vie politique africaine
>
> « Le Responsable Mboa », nouveau jeu vidéo du studio camerounais Kiro'o Games, jette un regard facétieux et sans concession sur les sociétés de l'Afrique francophone.
>
> Une liasse de billets a été glissée dans le dossier avec un Post-it sans ambiguïté : « Mon petit, valide seulement »… Qu'allez-vous faire ? Refuser le bakchich pour pouvoir continuer à vous regarder dans la glace ou accepter la requête de l'Observatoire national des buveurs de vin de palme ? Ce serait évidemment plus noble de refuser, mais alors comment participer à la tontine du fils de la cousine de votre maman ? Cela fait déjà trois messages qu'elle vous envoie sur MboatsApp, si vous ne trouvez pas rapidement du liquide, elle va être furieuse…
>
> Bienvenue dans la République « trrrès démocratique » du Mboa (un terme douala utilisé pour parler affectueusement de la patrie), placée sous le Haut Patronage de « Son Excellentissime Raoul Boutel Mougabiang ! ».

Les dialogues ou paroles qu'échangent les personnages dans leur interaction (voir à ce sujet les captures d'écran plus bas) vont suivre le même registre caustique, ubuesque, brisant tous les tabous. C'est la tonalité pataphysique déjà évoquée, selon Jeandillou. Paradoxalement, dans un tel environnement, les concepteurs proposent au joueur de gérer une carrière qui contribue elle-même à gérer une cité de manière responsable, afin de gagner le respect du Chef de l'État et d'être confirmé comme fonctionnaire (« avoir le matricule » en Camerounien - langage camerounais, la

[20] https://www.jeuneafrique.com/mag/1077829/culture/le-responsable-mboa-le-jeu-video-qui-parodie-la-vie-politique-africaine/,

nationalité des personnels du studio et de la ludiégèse, qui a bien une couleur locale). Voici des exemples de cette langue et des répliques assez drôles des personnages :

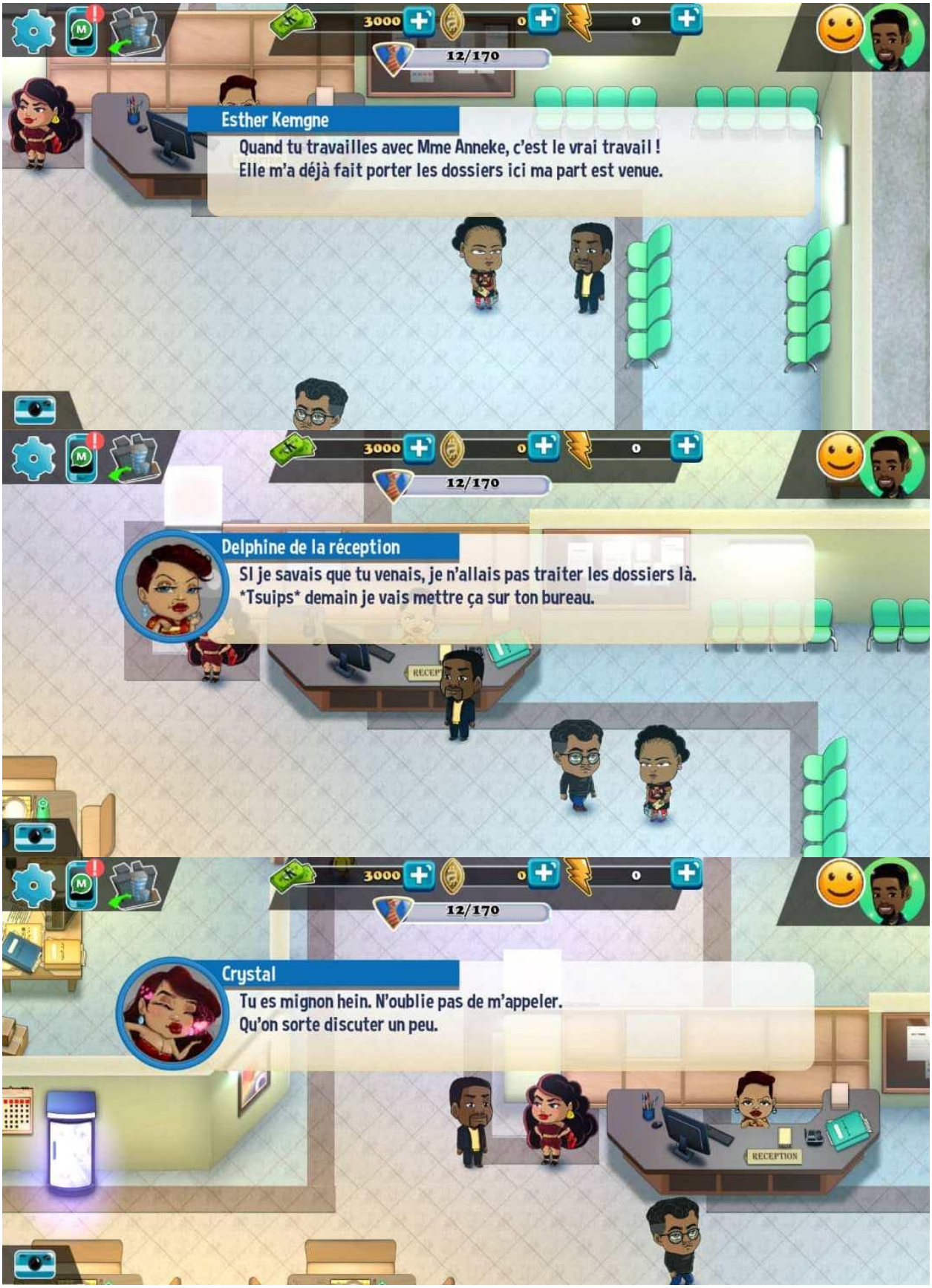


Figure 8 : Captures d'écran par Longin Colbert Eloundou (pendant ses parties)

Pour un joueur non camerounais, des onomatopées comme « Tsuiip » n'auraient aucun sens si le studio n'avait pas pensé à une légende ; l'expression signifie la forte réprobation de l'interlocuteur, parfois même sa colère noire, en contexte socioculturel camerounais. Une formule comme « le vrai travail commence » ne signifie pas que jusqu'ici le jeune fonctionnaire n'a pas travaillé, mais tout simplement que les tâches deviendront de plus complexes et qu'il va devoir redoubler d'efforts. Ce jeu-roman ou jeu-conte donne donc raison à Jeandillou (2011 : 396), lorsqu'il affirme :

> Abolissant le double filtrage du dictionnaire et de la grammaire sans pour autant falsifier la lettre du texte – qui n'a pas à être décodé une fois pour toutes –, la parole auctoriale, semblable à celle du Divin, s'avère en cela perpétuellement dialectique, dialogique et aussi suggestive, stylistiquement, qu'omnipotente.

C'est une textualité atypique, portée par une langue « camerounaise » qui serait jugée inhabituelle par des locuteurs du français conventionnel promu par l'Académie de France, mais c'est bien une langue créatrice ou recréatrice de monde. Comme déjà affirmé, le président du Mboa ne fait pas ce qu'il dit. Cet antiréalisme est donc un idéalisme ! Les auteurs disent clairement ce dont ils rêvent au sujet de l'Afrique.

De plus, à travers son titre *La fiction où tout est vrai*, les thèses de Jeandillou (2014) peuvent aider à mieux cerner le projet discursif du jeu *Le Responsable Mboa*, que ses concepteurs eux-mêmes admettent :

> Dans Le Responsable Mboa, vous incarnez un jeune cadre qui débute au bas de l'échelle administrative. Comme de nombreux autres jeunes du pays, vous aurez à faire les choix qui s'imposent pour assurer votre ascension. Parviendrez-vous à grimper dans l'honneur et la probité, au prix de votre labeur et à la sueur de votre front ? Ou choisirez-vous plutôt d'emprunter l'ascenseur qui carbure à la sournoiserie et aux coups bas ?[21]

Un Gamer et critique, sur *Afrigamers*[22], ne cache pas son émerveillement au sujet des tactiques du studio pour raconter une histoire, dans le cadre d'un jeu mobile :

> J'imaginais au début que ce jeu mobile adopterait une approche narrative plutôt rigide avec des scenarii prédéfinis… Pour ceux qui avaient suivi le développement du jeu depuis le départ, il n'y a pas de doute possible. Le jeu a considérablement progressé. En effet, l'interface s'est vraiment enrichie avec de nouveaux éléments. En plus des actions quotidiennes, le menu de « déplacements » et les finances qui étaient déjà présents dans l'une des versions antérieures, on découvre le Smartphone du fonctionnaire.

[21] https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/le-responsable-mboa-jeu-mobile/.
[22] https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/le-responsable-mboa-jeu-mobile/.

> De toute évidence, cet appareil sera un élément central du gameplay. On y retrouve les quêtes périodiques, la galerie, les tutoriels mais surtout le Mboatsapp. Une app qui ressemble à s'y méprendre à une autre app « moins » populaire. C'est depuis votre Mboatsapp que vous pourrez communiquer et interagir avec certains NPC et peut-être déclencher des événements spécifiques. Le Mobile Money n'est jamais trop loin…[23]

Les testeurs d'*Afrigamers*, dont l'avis ci-dessus avait été écrit avant que soit disponible la première version jouable, ont actualisé leur lecture une fois qu'elle est sortie en 2020 :

> Le Responsable Mboa, jeu de gestion narratif
>
> Les jeux de gestion, ce n'est vraiment pas ce qui manque sur internet. Le Play Store est saturé de jeux du genre et des clones de tout type continuent d'y faire surface. Pourtant, avec Le Responsable Mboa, il n'y a pas de friction. […]
>
> Un des moyens par lesquels le jeu y arrive, c'est son aspect narratif. […]
>
> Dans ce jeu, la narration joue une double fonction. D'une part, elle vous permet de réussir l'immersion en découvrant votre personnage et les relations personnelles et professionnelles qui l'entourent. D'autre part, l'aspect narratif permet de créer un tutoriel simple et dynamique. Plutôt que d'être saturé d'informations dès le départ, les fonctionnalités et les lieux sont progressivement débloqués au fil de votre progression.[24]

Comme le reconnaît *Afrigamers*, narrativité et textualité dialoguent en permanence, et la deuxième est portée par la première, dans *Le Responsable Mboa*. La narrativité est l'une des formes les plus habituelles de la textualité dans les productions discursives de l'Homme, mais le dialogique également.

Conclusion

La scénaristique du jeu vidéo est appelée à connaître des développements fulgurants, en ce début de troisième millénaire souvent qualifié de millénaire du numérique ou de la communication. Dans cette étude, l'un de ses aspects les plus essentiels a été passé en revue : le rôle du texte depuis les documents de conception jusqu'aux écrans de jeu. En observant les différences entre les jeux qu'on pourrait dire conventionnels et d'autres comme ceux produits par le studio Kiro'o, nous avons voulu questionner le type ou genre hybride du jeu *Le Responsable Mboa* en nous demandant comment il articule textualité et ludicité. La question centrale était : quel rôle y joue l'image, comparée à celui du texte ? À partir d'une démarche d'analyse de la scénaristique inspirée de Kerbrat (2006), la théorie générale du texte de Jeandillou nous a, par la suite, permis de réconcilier deux approches un peu concurrentes ou antagonistes, dont l'une sur la textualité comme récit ou dialogue, et l'autre sur une textualité-ludicité, relation au jeu vidéo dans laquelle le plaisir de jouer est égal ou complémentaire au plaisir de lire. L'on a abouti à la conclusion que *Le Responsable Mboa* est un jeu dont la textualité atypique parle une langue « camerounaise », tant dans le choix des mots que dans celui des briques de Gameplay (des ludèmes ou unités de jeu). Est-ce la raison pour laquelle le studio ne catégorise pas son jeu de manière conventionnelle ?

Au cours d'une partie dans *Le Responsable Mboa*, le joueur avisé constatera que tout est vraiment dans les principes du jeu grand public ou *Casual Gaming*. Rien n'est complexe dans la jouabilité et les expériences de jeu rapportées, tellement se déplacer, trouver un objet et interagir avec un personnage est aisé. Il apparaît donc que les concepteurs et développeurs n'ont pas essayé de démarquer ce jeu de la concurrence au plan de ladite jouabilité, mais bien sur sa base littéraire ou textuelle particulière. Il est difficile de savoir si la quantité d'informations textuelles empêche le jeu (car, pour cela, il faudrait une enquête de terrain ou des séances de Gaming en observation participante), mais il est au moins possible de savoir que cette forte présence textuelle est assumée par l'équipe de développement du jeu : ils disent eux-mêmes avoir produit un conte urbain autant qu'un jeu mobile. Depuis le *Game Design Document* du projet à son site de présentation, en passant par le jeu lui-même, du texte narratif ou dialogique revient sans cesse, de manière quasi-omniprésente. Même la gestion, dans le type d'un jeu de gestion, n'est qu'insidieusement présente

[23] https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/le-responsable-mboa-jeu-mobile/.
[24] https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/responsable-mboa-demo/.

dans le *Play*. Kiro'o n'a pas tort de brouiller ainsi les pistes en matière de typologie, comme le studio et jeune éditeur le fait déjà au sujet de la textualité ; pour attester de la légitimité des pratiques disruptives de conception, Homo Ludens (2022 : 7) affirme :

> En tant que « grammaire », les mécaniques sont donc définies comme les règles d'organisation des ludèmes dont les fonctions langagières peuvent donner lieu à des typologies. Néanmoins, les fonctions des typologies demeurent toujours abstraites, dynamiques et évolutives : conformément aux objectifs d'une typologie, seuls des ensembles de traits peuvent être énoncés sans jamais épuiser les traits actualisés propres à chaque type de mécanique. L'agencement des ludèmes et des mécaniques est infini. À l'état latent, c'est-à-dire sous forme de langage non actualisé, les mécaniques (plan syntaxique) représentent le fonctionnement interne du système de jeu, mais également les virtualités qu'elles proposent aux joueur.se.s selon le sens produit (plan sémantique) et le contexte d'interprétation (plan pragmatique).

L'évènement conclusif du parcours idéal du jeu est lui-même moins dans la gestion et plus dans le conte urbain ; il affirme que le postulant ou stagiaire a obtenu son matricule :

Figure 9 : Le jeu s'achève
Source : https://www.afrigamers.com

Aurait-il pu exister une autre fin que cette conclusion idéale, pour un jeu-conte ou un jeu-roman ? Peut-être le studio prendra-t-il le contre-pied de cette analyse, à l'avenir, avec les versions annoncées de la même création, notamment concernant l'intégration d'avatars féminins.

Bibliographie :

Afrigamers, 2020, *Le Responsable Mboa, le jeu mobile pour obtenir votre matricule !*, https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/le-responsable-mboa-jeu-mobile/, consulté le 21 mars 2023.

Afrigamers, 2020, *Une semaine avec Le Responsable Mboa*, https://www.afrigamers.com/2020/jeux-video-africains/responsable-mboa-demo/, consulté le 21 mars 2023.

D'Afflont A., 2012, « Sur l'échelle de la ludicité. Création et gamification », *Hermès,* vol. 1, n° 62, pp. 41-47.

Daurat V., 2016, *Les représentations littéraires dans le jeu vidéo Nier*, Mémoire de l'Université de Limoges.

Homo Ludens, 2022, « Étude des effets affectifs et sémiotiques du langage ludique à partir des ludèmes, des mécaniques de jeu et des mécanismes de jouabilité », *Sciences du jeu*, n° 17, pp. 1-17.

Jeandillou J.-F., 2008, *Effets de texte*, Limoges, Lambert-Lucas.

Jeandillou J.-F., 2011, « Échos d'une voix de fin silence dans l'écriture lipogrammatique », *Poétique*, vol. 4, n° 168, pp. 387-397.

Jeandillou J.-F., 2014, « La fiction où tout est vrai », *Poétique*, vol. 2, n° 176, pp. 211-219.

Kerbrat J., 2006, *Manuel d'écriture de jeux vidéo*, Paris, L'Harmattan.

Marti M., 2014, « La narrativité vidéoludique : une question narratologique », *Cahiers de Narratologie*, n° 27, pp. 1-15.

Mpondo-Dicka P., 2005, « Les scènes cinématiques dans les jeux vidéo. Analyse sémiotique de quelques formes et fonctions », in Genvo S. (dir.), *Le game design de jeux vidéo. Approches de l'expression vidéoludique*, Paris, L'Harmattan, pp. 209-236.

Pajon L., 2020, *« Le Responsable Mboa », le jeu vidéo qui parodie la vie politique africaine*, https://www.jeuneafrique.com/mag/1077829/culture/le-responsable-mboa-le-jeu-video-qui-parodie-la-vie-politique-africaine/, consulté le 21 mars 2023.

Prouveur O., 2016, *L'émotion dans les jeux vidéo narratifs. Pour une analyse du contrôle et de l'expérience vidéoludique*, Mémoire de l'Université de Montréal.

Raynauld I., 1999, « Du scénario de film aux scénarios multimédias dits interactifs : étude des pratiques d'écriture scénaristique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 9, n° 2-3, pp. 147-156.

Médiagraphie :

Langactivité (TV) - *1. Qu'est-ce qu'un texte ?*, https://www.youtube.com/watch?v=_yOkkICF7_8, consulté le 21 mars 2023.

Langactivité (TV) - *6. Le texte narratif*, https://www.youtube.com/watch?v=kIGU02feqKo, consultée le 21 mars 2023.

Langactivité (TV) - *8. Le texte dialogique*, https://www.youtube.com/watch?v=qjqIrirHgG8, consultée le 21 mars 2023.

Dialogue : sémiotique / mathématiques et physique. Iconicité schématique et narrativité

Jacques Fontanille
Université de Limoges, Centre de Recherches Sémiotiques

La sémiotique dite « structurale », fondée puis inspirée par Greimas, se caractérise notamment par sa position originale (et difficile) en relation avec les autres sciences. La difficulté tient au fait que (presque) toutes les sciences sont elles aussi des « sciences du sens », au moment de formuler le problème à traiter et de définir le processus de recherche lui-même, et surtout au moment de l'interprétation des résultats de la recherche, y compris des résultats d'un processus expérimental.

La première question à se poser est de nature stratégique, et elle apparaît dès que l'on cherche à caractériser et dénommer les relations entre la sémiotique et les autres disciplines : les dénominations les plus courantes (interdisciplinarité, transdisciplinarité) ne font que masquer les difficultés, car le problème à traiter est celui des *interactions* (emboîtements ou superpositions, interventions successives ou simultanées, solutions complémentaires ou alternatives, renforcements ou remises en question) entre, d'une part, les sciences qui traitent spécifiquement de tel ou tel domaine et, d'autre part, la sémiotique structurale. C'est pourquoi nous parlons plus simplement de « dialogue » entre la sémiotique et les sciences. Toutes les sciences contribuent à la structuration des phénomènes, et la sémiotique s'intéresse plus spécifiquement à cette *structuration dans la mesure où elle produit des effets de sens*, qui sont susceptibles de supporter la construction d'une signification explicite.

A.J. Greimas fonde les bases de la sémiotique structurale à la fin des années soixante en les étayant sur trois piliers principaux : la linguistique (la théorie des langages verbaux), la philosophie (une phénoménologie des langages) et l'anthropologie (en tant que théorie de la communication et de l'échange généralisés). Cette collaboration avec d'autres disciplines n'a cessé de s'étendre et de s'enrichir : la sociologie, la psychologie, l'éthologie, les sciences du vivant, celles de l'environnement, et bien d'autres encore (l'histoire, la géographie, le marketing, l'histoire de l'art, l'ergonomie, le design, … la physique et les mathématiques). L'une des particularités de cette extension du dialogue disciplinaire, c'est qu'elle est presque toujours motivée par le souci de traiter des problèmes concrets, d'améliorer la compréhension des pratiques signifiantes quotidiennes, et beaucoup plus rarement par une visée spéculative générale. En nous intéressant aujourd'hui aux relations avec la physique et les mathématiques, *sur l'horizon d'une préoccupation didactique*, nous sommes donc dans le strict prolongement de cette démarche pratique.

Cette expansion repose sur une hypothèse qui était au fondement du projet d'une sémiologie générale dans les années soixante, à savoir que, à l'égard des autres sciences, l'une des tâches de la sémiotique est de proposer un *organon* et des conditions de dialogue. Dans cette perspective, la sémiotique propose une « méthodologie », fondée sur une théorie conceptuelle, pour construire la signification des structurations opérées par les sciences. Dans la traduction de ses écrits lithuaniens, sous le titre *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*[1], Greimas écrit en substance que la sémiotique devrait jouer le même rôle à l'égard des sciences humaines et sociales que les mathématiques à l'égard des sciences exactes et des sciences de la nature. On comprend alors que, tout comme les mathématiques, la sémiotique ne devrait pas être « transversale » ou « transdisciplinaire », mais plus simplement une discipline qui constitue à la fois son domaine propre, et la diversité des sous-domaines où elle dialogue avec les autres disciplines : à cet égard, l'une comme l'autre, mathématiques et sémiotique, ont un statut original, qui consiste à proposer des instruments conceptuels et méthodologiques pour intervenir à telle ou telle phase des processus de recherche des autres disciplines.

Toutefois, il ne nous semble pas possible aujourd'hui de maintenir ce type de partage. Les mathématiques, en effet, jouent le même rôle à l'égard de plusieurs sciences humaines et sociales

[1] Recueil établi et édité par Ivan Darrault et Denis Bertrand, Limoges, Lambert-Lucas, 2017. Le recueil lithuanien s'intitule *Iš arti ir iš toli. Literatūra, Kultūra, Grožis*, et a été rassemblé et édité par Saulus Žukas, Vilnius, Vaga, 1991.

qu'à l'égard des autres sciences, et, réciproquement, la sémiotique est déjà en dialogue avec la biologie, la physique, et les mathématiques. Nous pouvons en revanche évoquer parallèlement une *mathématisation* des données, des calculs et plus généralement de la structuration conceptuelle des sciences, d'un côté, et d'une *sémiotisation* de l'interprétation des problèmes et de leurs solutions, de l'autre côté, étant entendu que, plus spécifiquement, la mathématisation peut aussi porter sur la sémiotique, et que la sémiotisation peut concerner aussi les mathématiques.

La *sémiotisation des sciences* vise leur *assise phénoménologique*, à partir de laquelle se déploie le raisonnement et les pratiques d'exploration et d'explication caractéristiques de chacune d'elles. Mais elle dépasse cette assise phénoménologique, puisque les articulations signifiantes constituent un autre niveau d'appréhension que strictement phénoménologique. La sémiotisation des sciences commence par le repérage de l'assise phénoménologique, et continue par la construction de la signification qui s'appuie sur les effets de sens des pratiques scientifiques. Nous commencerons par examiner les « emprunts » de la sémiotique aux mathématiques.

1. La mathématisation de la sémiotique

Dans un premier temps, la formalisation des transformations narratives a emprunté son expression à la logique mathématique, en s'inspirant des pratiques des sciences du langage qui étaient en usage à l'époque. L'objectif de cette écriture formalisée était d'une part le calcul combinatoire, et d'autre part la neutralisation des effets parasites des termes de la langue naturelle. Au titre du premier objectif, la manipulation des combinaisons de symboles permettait d'envisager un nombre de cas considérablement plus étendu que de symboles disponibles. Au titre de la seconde, des symboles comme « S » et « O », par exemple, permettaient de désigner chacun un rôle d'actant narratif, sans impliquer la multitude d'acceptions et de variantes des notions de « sujet » et d'« objet ». Mais le premier objectif n'a été atteint qu'au prix d'une difficulté de lecture croissante et dissuasive, et le second n'a fait que refouler provisoirement les questions épistémologiques : en témoignent par exemple les discussions ultérieures sur la question du « sujet », sous la pression de la critique psychanalytique, énonciative ou phénoménologique (cf. Coquet 1984), ou même les embarras considérables dans les utilisations ultérieures de la notion d' « objet » : de fait, la symbolisation d'apparence mathématique laisse libre cours à la polysémie, et au lieu de restreindre la signification de chaque symbole à un concept bien délimité, elle permet à chacun d'en interpréter librement le contenu. La solution alternative, la prolifération terminologique à base de néologismes, avait d'autres inconvénients, tout aussi dissuasifs.

Le cas le plus emblématique est celui de l'écriture formelle des programmes narratifs, que nous livrons ici telle quelle (et en résumé) :

FT: $[(S \cap O) \rightarrow (S \cup O)]$

FT: $[(S1 \cap S2) \rightarrow (S1 \cup S2)]$

FT: $[S1 \rightarrow [(S2 \cap O \cup S3) \rightarrow (S2 \cup O \cap S3)]]$

FT: $[S1 \rightarrow [(S2 \cup O \cap S3) \rightarrow (S2 \cap O \cup S3)]]$

FT: $[S1 \rightarrow [(O1 \cap S2 \cup O2) \rightarrow (O1 \cup S2 \cap O2)]]$

FT: $[S1 \rightarrow [((O1 \cap S2 \cup O2) \& (O1 \cup S3 \cap O2)) \rightarrow ((O1 \text{ u } S2 \cap O2) \& (O1 \cap S3 \text{ u } O2))]]$

Etc…

FT=faire transformateur ; ∪= disjonction ; ∩= conjonction ; S= sujet ; 0= Objet

Les signes de jonction ont souvent été écrits **V** (disjonction) et **Λ** (conjonction), sans que cela change l'interprétation de la formule. En l'occurrence, il s'agit seulement de disposer de deux formants graphiques qui soient l'inverse l'un de l'autre, et plus précisément ici et par convention, inverse dans une symétrie d'axe horizontal. Ce détail est révélateur du fonctionnement même de ce type de formule : les signes de jonction doivent obéir à un *système semi-symbolique* qui codifie une lecture figurative intuitive ; comme les deux relations syntagmatiques sont l'inverse d'une de l'autre (on parlait alors couramment de « contenu *posé* et de « contenu *inversé* ») leurs expressions

« mathématiques » doivent adopter également cette relation d'inversion : le **V** est à la *disjonction* (contenu *posé* au départ de la transformation) ce que le **Λ** est à la *conjonction* (contenu *inversé* du résultat de la transformation).

De même, les parenthèses et les crochets alternent pour exprimer la distinction entre les énoncés d'état et les énoncés de faire : la parenthèse est à l'*être* ce que le crochet est au *faire*. On comprend alors que sous les deux objectifs officiellement avancés, un troisième est implicitement mis en œuvre, qui relève non pas d'une formalisation mathématique, mais d'une écriture semi-symbolique. Comme dans toute écriture, un codage symbolique est chargé d'exprimer des signes de la langue naturelle, et en outre, un certain degré de figurativité iconique complète ce codage. Dans cette écriture comme dans presque toutes les autres, le visible se combine au lisible. La figurativité iconique peut être soit *symbolique*, comme la flèche → pour indiquer l'orientation de la transformation, ainsi que son effectivité (ça se passe dans cette direction et ça se passe vraiment), soit *semi-symbolique*, comme le codage qui associe l'opposition entre deux expressions et l'opposition entre deux contenus).

Cette écriture n'a pas eu le succès attendu, mais elle était à la mode dans les milieux structuralistes de l'époque : c'est Lévi-Strauss qui en a donné l'un des premiers exemples, avec la formule canonique du mythe (et notamment le célèbre « -1 » placé en exposant à la fin de la formule, pour exprimer l'inversion, notamment dans *La potière jalouse*, Lévi-Strauss 1985), mais la linguistique distributionnelle, puis générative, en ont fait également un usage abondant, et sans doute plus durable que la sémiotique.

Le problème sous-jacent, rarement déclaré ou traité, tenait au statut de cette symbolisation : une écriture mathématique, en effet, est, si cela a un sens, une « sémiotique monoplane » (Hjelmslev 1968), autrement dit une série de pseudo-signes sans contenu, qui portent des différences, certes (x vs y), mais dont on peut faire fonctionner la combinatoire sans invoquer le contenu ; leur contenu reste virtuel, à actualiser dans un contexte. Dans l'énoncé d'un problème mathématique particulier, supposé traiter une situation physique concrète, les contenus réapparaissent (x peut être une distance, et y peut être une vitesse), mais les possibilités de la combinatoire (notamment de la syntaxe des symboles) sont indépendantes de ces contenus. Ceci étant, ce type d'écriture a le mérite de mettre en évidence les effets de sens d'une formalisation symbolique : de simples distinctions entre symboles, corrélées à d'autres distinctions, peuvent donner lieu à des systèmes semi-symboliques, c'est-à-dire organisés en une relation entre expressions et contenus.

Dans un second temps, la schématisation des catégories et des transformations narratives s'est fondée sur les mathématiques topologiques, et en particulier les schématismes catastrophistes. Le succès de cette solution a été plus durable, et surtout mieux motivé. Examinons plus précisément leur application à la théorie et à l'analyse modale, telle que présentée par Per Aage Brandt), dans deux ouvrages (1992, 1994), et un article plus tardif intitulé « Ma Modalité, charpente du sens » (2018), et notamment une analyse consacrée aux modalités *pouvoir* et *devoir*.

La discussion commence en partant des pseudo-conformités que Greimas repérait entre ces deux contenus modaux, conformités que Brandt résume par une notation symbolico-conceptuelle :

Sujet (ne pas) pouvoir / devoir (ne pas) faire / être X

Il commente ainsi la diversification de la combinatoire en quatre scénarios différents :

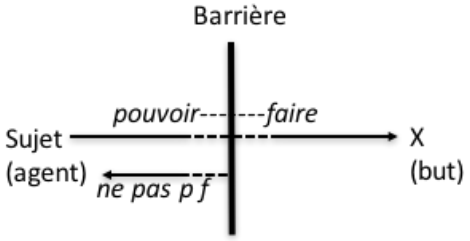
> Dans les quatre cas, la partie *pouvoir* et la partie *devoir* sont reliées par un rapport de causalité. Un *devoir* bloque un *pouvoir* (1). Un *devoir* bloque un *ne pas pouvoir* (2). Une absence de *devoir* ouvre un *pouvoir* (3). Un *devoir-ne-pas-faire*, exprimé par le *ne-pas-devoir-faire* (!), bloque un *pouvoir-faire* (4).
>
> Les deux valeurs fortes de *devoir*, l'obligation et l'interdiction, affectent donc les trois valeurs de *pouvoir*, la possibilité (*pouvoir* et *pouvoir ne pas*), l'impossibilité (*ne pas pouvoir*), la nécessité (*ne pas pouvoir ne pas*). La troisième valeur de *devoir*, à savoir son absence, est normalement conceptualisée et exprimée comme une obligation qui disparaît (cf. 3).

Ce sera le point de départ d'une formalisation topologique, et on repère ici un argument certes implicite, mais efficient, et qui repose sur la même observation critique que nous avons faite ci-

dessus : au lieu de contraindre et réduire la polysémie, la notation symbolico-conceptuelle l'occulte et la favorise à la fois. C'est pourquoi Brandt reconnaît d'emblée trois acceptions sémiotiques de « devoir » et de « pouvoir ».

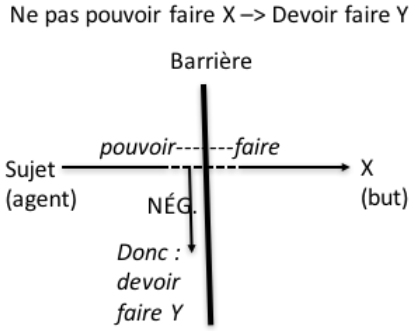
Brandt propose alors une première présentation topologique du problème, d'abord pour le *pouvoir*, sous la forme suivante :

> La négation serait ici représentée par une barrière effectivement opposée au trajet. Elle couperait le *pouvoir*-passer et en ferait un *ne pas pouvoir* passer, éventuellement une inversion du chemin (2018 : 5, Figure 4) :



Il fait ensuite de même pour *devoir* :

> Dans ce cas, le schéma peut en rendre compte au prix d'une élaboration minimale, à savoir l'idée de la nécessité comme déviation, ou déclinaison (2018 : 6, Figure 5) :



La vertu explicative de ces deux topologies est évidente : elle montre comment on peut interpréter la différence entre pouvoir et devoir, en visualisant deux schémas construits autour d'une barrière : le pouvoir permet à l'actant de la franchir, et s'il est insuffisant, l'actant rebrousse chemin ; le devoir oblige à l'actant dévier le chemin avant le franchissement. Un segment horizontal commun à pouvoir et devoir permet d'exprimer leur zone de conformité, et les deux segments de la continuation et du rebroussement, d'une part, et de la déviation, d'autre part, leur zone de non-conformité. La topologie « donne à voir » une analyse conceptuelle, et la transpose en même temps dans un registre qui n'est plus conceptuel, mais intuitif-schématique. Autrement dit, la *topologie visualise un schème* qui exprime une intuition qui n'existe pas encore, et qui peut devenir une expérience intérieure, sans passer par une conceptualisation abstraite. On notera enfin que, dans ce cas aussi, un système semi-symbolique se met en place : le partage d'un segment commun est à la conformité entre *pouvoir* et *devoir* ce que le segment dévié avant la barrière est à la non-conformité.

Brandt pose alors la question centrale (pour notre propos) :

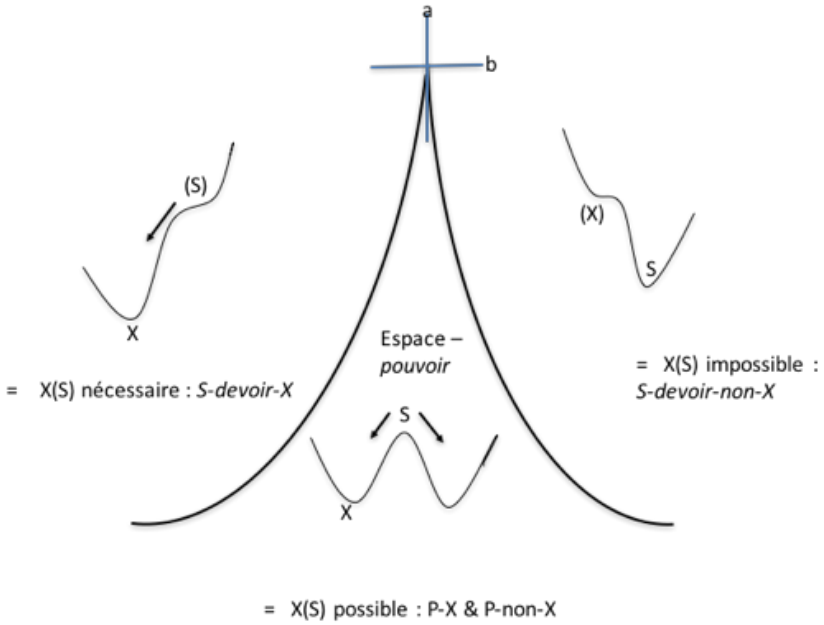
> Le schéma de la Fig. 5 est une topologie parmi bien d'autres, qui circulent entre la pensée et le langage ; mais il est particulièrement intéressant, parce qu'il nous informe sur le rapport intrinsèque entre modalité, négation et conditionnalité. Or, pour explorer ces perspectives, il faut développer le modèle graphique du schéma de façon à ce qu'il les rende accessibles. *C'est à cela que sert la mathématisation*, quand elle est possible. (2018 : 6) (*Souligné par nous*)

> La mathématisation sera celle que procure la théorie des catastrophes de René Thom et Jean Petitot. Elle est donc supposée « rendre accessibles » les « perspectives » ouvertes par la topologie intuitive. « Accessibles » ne peut ici signifier que « saisissables » dans la perception, puisque l'accès purement conceptuel est déjà acquis. Pour passer de la topologie intuitive et semi-symbolique précédente à la topologie catastrophiste, il faut, précise Brandt, interpréter les minima de l'espace graphique comme des états stables possibles du système, et

les maxima comme des barrières, « c'est-à-dire les minima comme des attracteurs et les maxima comme des répulseurs » (2018 : 7). Précisons ici que les « minima » et « maxima » sont ceux des courbes de potentiel, dont les valeurs sont fournies par une équation spécifique. Il s'agit donc d'un exercice de transposition sémiotique, entre les figures d'une topologie intuitive (états stables, barrières, chemins et inflexions des chemins), et celles d'un graphe mathématique (minima et maxima, attracteurs et répulseurs), appuyé sur une équation.

Le raisonnement suivant conduit à la présentation d'un graphe de *cusp*, l'une des transformations élémentaires chez René Thom :

Dans la topologie binaire du cusp, dont le potentiel est : $y = x^4 + ax^2 + bx$, un puits X de référence est choisi, de sorte que S (sujet/système) peut se trouver dans X ou dans le puits non-X : conjoncture de *pouvoir-être/faire* et de *possibilité* ; si non-X lui devient inaccessible, X(S) devient *nécessaire* (*devoir*-être/faire) ; et si c'est inversement X(S) qui devient inaccessible, il illustre *l'impossible* (ne pas *pouvoir* être/faire). (*ibid. :* 9, figure 6)



Le statut mathématique de ce graphe est directement attesté par l'équation qui exprime son potentiel (le chemin de son devenir) : $y = x^4 + ax^2 + bx$. Dès lors, le graphe fait le lien entre une équation et une narrativité, ce dont témoigne le commentaire de Brandt (supra). Dans la topologie intuitive précédente, seules étaient actives une visualisation graphique et la reconstitution narrative. Dans celle-ci, le graphe joue pleinement son rôle de médiation schématique et intuitive entre l'équation mathématique (celle qui garantit le caractère monoplan de l'écriture, ainsi que la possibilité d'un vrai calcul indépendant des contenus intuitifs), d'une part, et le déploiement des scénarios narratifs qui articulent les contenus possibles associables à ce graphe, d'autre part.

Nous n'avons ni l'ambition ni la possibilité technique de présenter en détail la théorie des catastrophes, et nous n'irons donc pas plus loin. Mais la présentation du cas traité par Brandt éclaire singulièrement les étapes à franchir : (1) disposer d'une formulation symbolico-conceptuelle, (2) projeter à partir d'elle une topologie qui exprime une intuition que la précédente n'est pas en mesure de susciter, et (3) faire évoluer la présentation topologique jusqu'à ce qu'elle corresponde à un système de graphe dynamique fondé sur une équation de potentiel. Le grand mérite de cette démarche, c'est de mettre en évidence le rôle médiateur des graphes et des modes de visualisation en général : dans une perspective très proche de Kant (largement exploitée par Petitot 1985, dans tous ses commentaires sur la question), cette médiation schématique assure le lien entre le concept et la sensation-perception ; cet intermédiaire est donc à la fois sensible et sensibilisant, et conceptuellement structurant. Nous pouvons même considérer que c'est l'exacte place de la sémiotisation : ni dans la sensation et les signaux sensoriels, ni dans la structure conceptuelle des catégories invoquées, mais dans les schèmes intuitifs. « Intuitif » est une qualification insuffisante, et il faut donc la préciser.

Un schème est une entité biface, l'une tournée vers le concept et l'autre vers le sensible, qui se caractérise notamment, à la différence des deux autres, par le fait qu'elle est suffisamment stable et typique pour être directement reconnaissable. Le schème étant produit par le double exercice parallèle de la conceptualisation et de la sensibilisation, il est stabilisé dans l'usage, et donc le fait qu'il soit reconnaissable signifie qu'il résulte d'un processus d'*iconisation*. Cette dernière observation prépare directement le développement suivant, consacré à la sémiotisation des mathématiques. Si la topologie mathématique constitue un apport significatif et durable à la sémiotique, c'est principalement en raison de sa puissance iconique : elle traduit des catégories et des processus conceptuels abstraits dans des figures et des opérations iconiques, qui sont elles-mêmes susceptibles de faire émerger des propriétés qui sont masquées dans une formulation strictement conceptuelle.

Notons pour finir que nous parvenons ainsi à une situation paradoxale, à savoir que *plus la mathématisation est avancée et authentique, plus la force iconique de son expression visuelle augmente*, mais en dépassant les intuitions directement accessibles. Il s'agit alors d'un enrichissement de l'appréhension iconico-intuitive du problème traité, ce qui revient à dire que *la mathématisation augmente la sophistication sémiotique des situations décrites*.

2. La sémiotisation des mathématiques et de la physique

Dans le processus même de mathématisation de la sémiotique, nous avons compris que les dimensions sémiotiques et mathématiques étaient fortement intégrées dans la médiation schématique (le graphe & les intuitions), alors que les deux autres instances dont le schème assure la médiation, sont respectivement purement mathématique (l'équation) ou purement sémiotique (la narrativité profonde). La relation entre sémiotisation et mathématisation est donc bien plus qu'une « projection » applicative de l'une sur l'autre ; les deux participent à une même configuration méthodologique, *que l'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre.* Soit :

Sémiotisation

$\longrightarrow$

Equation mathématique ↔ Médiation schématique ↔ Narrativité sémiotique

$\longleftarrow$

Mathématisation

Dans cette perspective, la sémiotique serait en mesure de retrouver les structures narratives sous-jacentes à des représentations topologiques, comme des courbes issues d'équations, ou des descriptions de phénomènes physiques.

2.1. L'analyse sémiotique des courbes et des profils d'évolution

L'interprétation narrative des énoncés de problèmes est toujours possible en reconstituant et déployant une scène pratique, sans pour autant que le problème en soit résolu. Soit, par exemple, cet énoncé :

Sachant que le prix d'une voiture chute de 20% par an, calculez le temps nécessaire pour que ce prix soit égal à la moitié du prix d'une voiture neuve.

L'analyse narrative en est très simple : le fait qu'une voiture ait un prix peut être considéré comme un état (où un objet est conjoint à un attribut) ; l'énoncé évoque une série d'états annuels, dont le nombre est à trouver, et cette série comporte une borne initiale (l'état initial : prix du neuf) et une borne finale – du moins dans les limites fixées par l'énoncé – (l'état final : moitié prix). Cette transformation entre deux états a un caractère disjonctif (l'objet perd une partie de ses propriétés, la valeur marchande qu'on lui attribue), et on peut alors supposer qu'elle est soumise à une force de disjonction (celle l'actant responsable de la dépréciation). Que cette analyse soit formulée ou pas, et qu'elle le soit d'une manière naïve ou technique, elle est de toutes les manières l'armature sémiotique d'une interprétation recevable de l'énoncé.

Et pourtant, elle ne permet pas de traiter le problème posé par cet énoncé, parce que la forme du récit ainsi reconstituée ne permet pas d'engager le calcul. Et on pourrait multiplier les exemples, pour aboutir toujours au même résultat : il n'y a pas une stricte superposition entre, d'une part, la

structure narrative abstraite à laquelle on parvient par une lecture compréhensive de la situation pratique représentée par l'énoncé et, d'autre part, le procès type qui permettrait de résoudre le problème. Autrement dit, la connaissance de la transformation entre deux états ne permet pas de répondre à la question portant, dans ce premier exemple, sur la durée de cette transformation ; seule la forme du profil type d'évolution du procès (Fontanille 2011) permettra d'y répondre, une forme qui relève de la manifestation discursive et aspectuelle de la transformation narrative.

Plus précisément, le mode de calcul, et la courbe correspondante, doivent tenir compte du fait que la « disjonction narrative » (ici : la dépréciation) obéit à un schème d'évolution particulier, et ce qui doit faire l'objet du calcul est l'une des variables de ce schème d'évolution, la durée, ou plus précisément ici, le nombre de périodes. Ce schème d'évolution, qui n'affecte pas la transformation globale entre états narratifs, caractérise pourtant le profil évolutif (le « style » schématique) du changement qui produit cette transformation.

Dans l'exemple de la dépréciation d'une automobile, le style de changement comporte quatre propriétés essentielles pour le mode de calcul : il est progressif, cumulatif, récursif, partiellement réversible. Progressif : la disjonction est segmentée en étapes successives (le nombre d'étapes, et, par conséquent, la durée de la dépréciation, est justement la valeur à trouver). Cumulatif : rien ne permet de récupérer entièrement la valeur perdue entre deux étapes. Récursif : le pourcentage de dépréciation opère à chaque fois sur le résultat de la précédente étape, et pas sur la valeur initiale. Partiellement réversible : la valeur perdue par dépréciation peut être en partie récupérée par les opérations d'entretien et de réparation, ce qui allonge la durée et le nombre de périodes pour atteindre la moitié du prix de la voiture neuve.

Sur ces bases, le profil d'évolution exprime grosso modo la progressive accélération de la vitesse de dépréciation. Ce type de problèmes mathématiques implique donc l'identification d'un profil d'évolution, à partir duquel sera choisie son expression visuelle, le graphe d'une courbe mathématique.

Beaucoup d'énoncés de problèmes scolaires associent, de fait, deux types de propriétés générales : (i) une propriété extensive du procès, temporelle ou spatiale, quantitative et mesurable (variation extensive); (ii) une appréciation intensive du résultat du procès, un coût, un gain, une valeur, etc. (variation intensive) : le travail et le commerce rapportent un salaire ou un gain, le sport vise un score, des hauteurs, des distances et des vitesses, etc., et toutes ces mesures sont des effets directs et donc des indicateurs gradués de l'intensité de l'activité elle-même. L'étude des courbes et de leur statut sémiotique partira donc de l'hypothèse qu'une partie des problèmes posés implique un profil évolutif qui peut être décrit par la corrélation entre la variation extensive du déploiement du procès, et la variation intensive de l'activité consacrée à l'objectif ou au résultat de ce procès.

2.2. Le plan de l'expression et le plan du contenu de la courbe

Les courbes simples, celles mêmes que l'on peut solliciter dans les exercices d'enseignement des mathématiques, participent de la phase de médiation schématique entre l'équation et la narrativité, et cette phase elle-même comporte les deux faces d'une sémiose : du côté de l'expression, les propriétés schématiques du graphe, et du côté du contenu, les intuitions schématiques pré-narratives.

On peut constater que les variations sur la courbe représentent globalement, et dans la plupart des scénarios de problèmes, l'évolution d'une « modalité » du faire ou de l'être, et même, très fréquemment, celle du « pouvoir faire » ou du « pouvoir être ». Autrement dit le contenu intuitif associé à cette expression graphique est le *profil d'évolution* des compétences de l'actant responsable des transformations narratives. La sémiotisation du problème mathématique traverse donc deux phases, (i) dans la phase de médiation schématique, l'intuition de contenu est un *profil d'évolution global*, et (ii) dans la phase de construction narrative, ce profil devient celui des *augmentations et diminutions de la capacité exprimée par une modalité, principalement le pouvoir-faire*. En outre, le graphe et le profil évolutif qu'il exprime peuvent être contrôlés dans beaucoup de cas par une corrélation entre

l'axe des propriétés extensives du procès (son déroulement spatio-temporel ou sa quantification) et l'axe des variations de l'intensité des opérations décrites et de leurs résultats.

Les énoncés de problèmes sont des récits brefs, qui ne sont pas assez explicites pour qu'on puisse en général décider sans ambiguïté du contenu spécifique des « modalités » du faire ou de l'être. Par exemple, un énoncé portant sur la dépréciation de la valeur d'un véhicule ne précise pas si la diminution de sa valeur de revente diminue du même coup les capacités de l'automobiliste à racheter un véhicule de même gamme (*pouvoir faire*), ou sollicite par réaction sa capacité à mobiliser d'autres types de financements (*savoir faire*), ou encore porte atteinte à son moral ou à son intérêt pour ce véhicule (*vouloir faire*). Ce degré de précision n'est pas requis dans ce genre d'énoncé, et il y paraîtrait même saugrenu ; ce qui est visé dans le texte d'un problème mathématique, ce n'est pas telle ou telle modalité de la compétence, mais *le degré de compétence globale pour réaliser un programme* ; les augmentations et diminutions modales ne sont appréhendées que dans leur globalité. Cette compétence modale globale et indifférenciée peut être assimilée à l'*efficience* de l'actant. La valeur d'efficience peut être exprimée notamment par la lenteur ou la rapidité d'exécution du processus.

Le problème posé dans l'énoncé ne peut être résolu que si l'interprétation narrative (ce qu'on comprend de l'histoire racontée) donne accès au profil évolutif représenté par la courbe (ce qu'on doit déduire des propriétés aspectuelles du procès). En d'autres termes, l'articulation entre l'*interprétation transformationnelle* et l'*identification du profil évolutif* est la condition *sine qua non* de la « solubilité » du problème, puisque l'une se donne à appréhender directement par l'interprétation de l'énoncé verbal du problème, et l'autre est une condition pour que son traitement mathématique puisse être engagé. Le *profil évolutif,* exprimé graphiquement par la courbe*,* est la manifestation des variations de *l'efficience*. La courbe mathématique, dotée d'une expression (le graphe) et d'un contenu (le profil évolutif) est donc l'aboutissement d'un processus de visualisation, qui est en outre associé à l'équation qui détermine la courbe.

2.3. La confrontation des programmes et des contre-programmes

Pour compléter la transition entre le profil évolutif et l'interprétation narrative, c'est-à-dire la transposition du contenu narratif de l'énoncé du problème en courbe mathématique, nous pouvons introduire la tension et les confrontations entre *processus et contre-processus, programmes et contre-programmes narratifs*. Dans le scénario de la dépréciation d'un véhicule, la conservation de la valeur est un programme dont l'actant est le propriétaire, et sa dépréciation, un contre-programme dont l'antactant est l'utilisateur qui use son véhicule, le tout étant régi par un même actant destinateur, le marché. Si rien ne vient compenser la dépréciation, celle-ci évolue de manière linéaire ; si un contre-contre-programme de reconstitution de la valeur (maintenance, réparations) est mis en place, l'évolution adopte un profil plus complexe.

Ce que nous percevons précisément et intuitivement du changement, à travers le profil évolutif, c'est la série des variations induites par la confrontation entre programmes et contre-programmes : le programme soutient par définition l'efficience, mais il la soutient plus ou moins fortement, et plus ou moins longtemps, et il la « consomme » plus ou moins vite en s'opposant au contre-programme ; et le contre-programme, en revanche, affaiblit, compromet, infléchit, module ou dévoie la valeur d'efficience. Les actants qui sont au centre de ces programmes peuvent être manifestés aussi bien, dans la mise en scène thématique et figurative de l'énoncé des problèmes, par des acteurs concrets (comme par exemple le propriétaire ou l'utilisateur d'un véhicule), ou par des forces abstraites ou intangibles (comme le « marché »), qui ne se signalent que par l'inflexion qu'elles imposent à tel ou tel profil d'évolution.

Si nous considérons les modalités du faire qui composent la valeur d'efficience, elles présentent au moins deux propriétés qui caractérisent les interactions entre programmes et contre-programmes :

- la *quantité* disponible : l'efficience modale (par exemple le « pouvoir ») est consommable ou non consommable, sa quantité peut ou ne peut pas diminuer au cours de l'usage qui en est fait dans l'action ;

- la variabilité de l'*intensité* : en chaque moment de l'action et de l'interaction avec le contre-programme, ou en certains moments spécifiques, l'efficience modale peut ou ne peut pas varier, la dépense modale peut ou ne peut pas augmenter.

Dans l'exemple de la dépréciation d'une automobile, on obtiendrait alors :

	Quantité		Intensité	
	Finie	Infinie	Variable	Invariable
Efficience	X		X	
Contre efficience	X		X	

Figure 1 : *Valeurs tensives de l'efficience*

Si la récupération de la valeur de l'automobile était équivalente à sa dépréciation, la courbe correspondante serait une sinusoïde :

Figure 2 : *Coévolution des programmes de dépréciation et de maintenance*

Malheureusement, la dépréciation l'emporte sur les effets des travaux d'entretien et de réparation, et la sinusoïde devrait être « descendante ».

3. La sémiotisation d'un système physique : le cas de la transparence 2

3.1. Le phénomène physique

En optique même, le caractère dynamique de la transparence apparaît immédiatement dans sa définition même : il s'agit bien d'un processus de transformation impliquant un type d'énergie (la lumière), et un type de matériau (doté d'une structure particulière). Plus précisément, un matériau ou un milieu est transparent lorsque l'énergie des ondes qui le traversent n'y est pas absorbée. Et cette absorption dépend du rapport entre la fréquence de l'onde lumineuse et celle de la fréquence d'oscillation des molécules de la matière traversée : plus ces deux fréquences sont proches, plus la lumière et la matière interagissent, et plus la première est absorbée par la seconde. La transparence et l'opacité sont donc une affaire d'interactions : plus forte est l'interaction, plus le matériau est opaque, et plus faible est l'interaction (lorsque les fréquences sont très différentes), plus le matériau est transparent.

Comme cette configuration du monde physique dépend de la longueur d'onde de la lumière et de la structure matérielle du milieu traversé, chaque matériau peut être transparent ou opaque selon les ondes qui le traversent : ainsi, le verre n'est transparent que dans les limites du visible (on voit à travers), mais il bloque les rayons ultra-violets (ce qui explique notamment qu'on ne puisse pas bronzer derrière une vitre). Il en résulte qu'*aucun matériau n'est totalement ou définitivement transparent* : tout dépend de l'onde avec laquelle il interagit (ou pas). Plus l'« absorbance » d'un matériau est

[2] Cette présentation de la « transparence » est un résumé et une forte adaptation d'une étude publiée en espagnol sous l'intitulé : « Semióticas de la transparencia » (Fontanille 2013).

faible à une longueur d'onde donnée, plus il est transparent pour cette longueur d'onde, et inversement.

Le raisonnement du physicien repose donc sur un type de prédication phénoménologique particulier qui est caractéristique de la configuration sémiotique que nous construirons : étant donné un matériau susceptible d'être *un obstacle potentiel* au passage de la lumière, on apprécie sa transparence en fonction de la lumière qui *passe quand même*. Le physicien utilise pour décrire cette opération deux concepts contraires et qui correspondent à des propriétés mesurables séparément : la *transmittance* et l'*absorbance*, et à partir desquelles il peut modéliser la traversée du matériau par la lumière, et engager des mesures et des calculs.

En effet, l'*absorbance* d'un matériau se mesure à partir de quatre valeurs d'énergie : *l'énergie incidente* (celle qui est dirigée sur le matériau), l'*énergie absorbée*, l'*énergie transmise* et l'*énergie réfléchie*. A partir de l'énergie incidente, le matériau fonctionne comme un filtre, qui trie, qui *retient* l'énergie absorbée, qui *renvoie* l'énergie réfléchie, qui *conserve* l'énergie absorbée non transmise, et qui *restitue* l'énergie transmise. La transparence est au final caractérisée par l'énergie transmise, qui résulte elle-même de la différence entre l'énergie incidente, d'une part, et l'énergie absorbée + l'énergie réfléchie, d'autre part. Cette description est compatible avec l'approche phénoménale, puisque l'énergie transmise en question est celle même qui affecte les sens et qui fait ou laisse percevoir quelque chose ou pas. En outre, le processus et ses alternatives pourrait être immédiatement transposé dans une topologie intuitive-conceptuelle, du type de celle proposée par Brandt, avec des chemins, une barrière, des traversées, des rebroussements et des déviations.

Elle repose en outre sur les données physiques suivantes[3] : $I_i=I_a+I_r+I_t$, où

- I_i est l'intensité énergétique *incidente* ;
- I_a est l'intensité énergétique *absorbée* ;
- I_r est l'intensité énergétique *réfléchie* ;
- I_t est l'intensité énergétique *transmise*.

Passons prudemment sur les lois de Bouguer et de Beer-Lambert, qui permettent de calculer I_a et I_t, notamment en fonction de l'épaisseur ou de la concentration d'une solution en milieu liquide. Ce sont néanmoins ce type de lois qui s'expriment par des équations, et donnent lieu à des représentations graphiques sous forme de courbes à repères cartésiens.

La compréhension physique du phénomène précise le type de processus que nous posions comme hypothèse de travail : *l'obstacle se révèle être un filtre*, dont les réglages variables (fréquence des oscillations moléculaires, épaisseur, concentration, etc.) permettent de moduler l'équilibre entre l'absorption et la transmission de l'énergie. *Bien qu*'il soit en mesure d'absorber la plus grande part de l'énergie, sous certaines conditions il en restitue *quand même* une quantité suffisante pour la perception. Du point de vue de la structure prédicative, la relation entre deux actants (la *source* et la *cible* de l'énergie) est soumise à l'action d'un troisième (l'*actant de contrôle*) : cet actant de contrôle règle les flux et opère un tri. Dans un système physique, *l'actant de contrôle* présente deux faces : (1) des propriétés de la matière traversée, et (2) des propriétés de l'énergie qui traverse, puisque l'absorbance et la transmittance sont fonction à la fois de la structure moléculaire et/ou cristalline de la matière, et de la longueur d'onde de la lumière. Cet actant de contrôle (l'obstacle filtre) n'est donc ni dans la matière ni dans l'énergie, mais dans l'interaction et la tension entre leurs propriétés respectives.

3.2. Un phénomène de nature concessive

Conceptuellement, la transparence présuppose au moins un obstacle, et permet de faire (de voir, de savoir, de comprendre, etc.) *malgré* cet obstacle. Nous dirons en conséquence que la transparence est une configuration sémiotique fondée sur *une prédication concessive* (*Bien que…quand même*). Quelle que soit l'acception que l'on choisisse, le contenu commun et sous-jacent à toute

[3] Wikipedia, article « Absorbance », consulté le 05/09/2018.

forme de transparence est toujours celui de *l'accessibilité perceptive et cognitive*, dont la formule modale est :

/pouvoir & vouloir percevoir/ + /ne pas pouvoir ne pas donner à percevoir/

Cette description modale est l'interprétation narrative d'un dispositif où *un obstacle* à la perception *se révèle ne pas en être un*. Cette interprétation repose sur le point de vue adopté lors de la saisie phénoménale, à savoir que la transparence n'est pas une donnée initiale, car elle n'est saisissable comme phénomène qu'en présence d'un *obstacle*, qui est neutralisé au moins partiellement. Et ces deux opérations, [(1) *l'obstacle est présupposé,* (2) *l'obstacle est nié*], participent au noyau conceptuel et phénoménal de toutes les variétés de la transparence (cognitive, sociale, financière, politique, etc.), bien au-delà du domaine physique.

Un obstacle *potentiel* étant transformé en non-obstacle, c'est-à-dire *virtualisé*, la transparence n'est donc pas un état, mais un processus, ou à tout le moins une propriété dynamique portant sur *le mode d'existence de l'obstacle* (du mode *potentiel* au mode *virtualisé*). La succession du potentiel et du virtuel a un autre nom en sémiotique, déjà évoqué : il s'agit de la *concession* : « bien que non X…quand même X», ou « bien que X…quand même non X ». *Bien que A soit potentiellement masqué* par un obstacle, les propriétés particulières de cet obstacle *permettent quand même de percevoir ou de connaître A*.

Cette analyse sémantico-narrative a une conséquence méthodologique immédiate : pour explorer la transparence, on commencera à se demander de quelle nature est l'obstacle, l'entrave, la dissimulation ou le secret que la transparence neutralise, tant bien que mal. En somme, *la transparence doit être traitée comme un accident de l'opacité*, et non l'inverse. Et dans cette perspective, la transparence totale, un monde entièrement transparent, est une aporie ou un impensable pour la sémiotique, une limite du sens (tout comme pour la physique !) : pour être sémiotiquement productive et pertinente, *la transparence doit nécessairement être imparfaite*.

3.3. La sémiotisation graphique de l'interprétation narrative

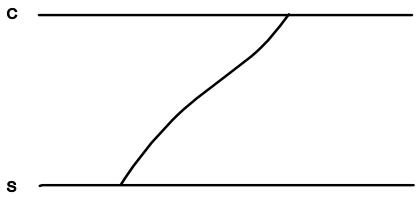
Les interactions entre le rayonnement lumineux et les obstacles matériels sont le ressort même de la dynamique sémiotique, qui peut recevoir une analyse actantielle élémentaire. Les différentes formes de l'interaction, les équilibres et les déséquilibres entre la lumière et la matière, fournissent les positions d'une typologie.

Par exemple, si on imagine la manière dont l'interaction se stabilise au profit de la matière, on peut prévoir d'ores et déjà deux voies principales : soit la lumière est capturée par une masse indivise et absorbante, soit elle est arrêtée par l'opacité d'une surface. On obtient alors dans le premier cas un effet d'*épaisseur* et de profondeur matérielle, et, dans le deuxième cas, un effet de *modelé* en surface, qui célèbrent chacun à leur manière la capture du rayonnement par la matière, l'un par une stabilisation « en masse », l'autre par une stabilisation « en surface ». Autre cas de figure : les effets de matière *transparente* ou *translucide* manifestent à l'inverse la traversée du rayonnement sans capture par la matière, à des degrés différents.

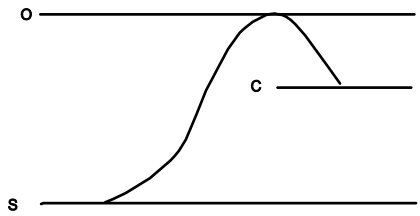
En suivant ce raisonnement, nous pouvons supposer que les différents équilibres et déséquilibres entre les deux actants antagonistes, la lumière et la matière, produiraient les formes visibles de la zone de leur conflit. Il nous faut donc construire les scénarios actantiels de ces interactions.[4]

Les sources (S), les cibles (C) et les obstacles (O, à la fois propriété de S – longueur d'onde – et de C – structure matérielle –) forment un système actantiel relativement simple : S émet, C reçoit, O détourne, capture, trie, et/ou restitue un rayonnement lumineux. Les variantes du système se présentent dans cette perspective comme autant de scénarios graphiques actantiels.

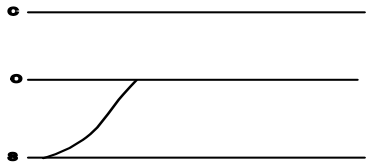
[4] Ces graphes ont fait l'objet d'une première présentation dans Fontanille 1995 (*Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*).



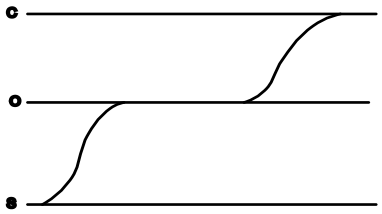
Le scénario de base : la source S émet un objet capturé par la cible C.



Le scénario du *reflet* : l'actant cible devient un actant contrôle, qui, en tant qu'obstacle, renvoie la lumière vers une ou plusieurs autres cibles.



L'obstacle *opaque* : la cible disparaît à la vue.



L'*obstacle absorbant* (les écrans translucides, mais aussi les matières diffusantes) : le rayonnement n'est pas capturé par l'actant contrôle, mais retenu, et restitué, de sorte que la source n'est plus directement identifiable, dans la mesure où le rayonnement semble émaner de la matière ou de la surface de l'obstacle lui-même.

Dans le domaine du visible, la question de la transparence peut donc recevoir de manière constante, dans toutes les situations phénoménales, une définition actantielle et modale, reposant sur :

- un antagonisme et des interactions entre deux actants de base (lumière-source et matière-cible),
- des variétés de l'interaction traduisant des équilibres et déséquilibres entre les propriétés de chacun de ces actants,
- et pour spécifier le cas de la transparence, une structure concessive qui exprime le changement de rôle actantiel à l'intérieur de la situation antagoniste : l'obstacle se met à « collaborer », et restitue la lumière.

Conclusion

Finalement, la distinction posée au départ entre la *mathématisation de la sémiotique* et la *sémiotisation des mathématiques et de la physique* est faiblement discriminante. Nous l'avions suggérée dans un premier temps pour donner des gages au découpage traditionnel entre les disciplines académiques. Nous l'avons ensuite relativisée et nuancée en considérant que nous avions affaire à *la même séquence d'opérations* (1. équation et formulation mathématique ↔ 2. médiation schématique et graphique ↔ 3. narrativité profonde), mais qui pouvait être saisie et parcourue dans un sens ou dans l'autre, dans le sens de la sémiotisation (de 1 à 3) ou dans celui de la mathématisation (de 3 à 1).

L'avantage de cette seconde formulation, c'est qu'elle met tout particulièrement en évidence le caractère central de la médiation schématique et graphique (phase 2), puisque c'est dans cette phase

que la dynamique décrite d'un point de vue mathématique rencontre celle décrite d'un point de vue sémiotique. C'est en cette phase que se négocient les transpositions et surtout les modes d'appréhension communs, de nature intuitive, iconique et schématique. C'est aussi la raison pour laquelle en cette phase se rencontrent aussi deux types d'expressions graphiques : la transposition intuitive-schématique de l'analyse narrative d'un côté, et la transposition graphique curvilinéaire (courbes avec repères cartésiens) de l'analyse mathématique de l'autre. Une fois écartée la solution des notations symbolico-conceptuelles purement formelles, le dialogue entre les mathématiques, la physique et la sémiotique se concentre alors sur le dialogue entre deux types de topologies et de graphes : la topologie intuitive-schématique et la topologie curvilinéaire-schématique.

Cette présentation n'est certes qu'un aperçu, qui s'efforce de saisir au moins un des enjeux du dialogue entre mathématiques et sémiotique. Mais imaginons ce que serait une recherche de plus large portée, qui s'efforcerait de saisir, pour chaque dialogue entre la sémiotique et un autre domaine disciplinaire, la spécificité des interactions et des ajustements méthodologiques : un chantier de longue haleine, qui ferait exploser les notions mêmes d'« inter » ou « trans » disciplinarité, mais pour les recomposer autrement. Ce chantier de longue haleine aurait pour premier avantage de traiter l'interdisciplinarité précisément là où n'est déjà plus seulement une tactique managériale, et où elle commence à devenir un problème scientifique fondamental pour les partenaires du dialogue.

Bibliographie :

Brandt P. A., 1992, *La charpente modale du sens. Pour une sémio-linguistique morphogénétique et dynamique*, Aarhus / Amsterdam, Aarhus University Press / John Benjamins.

Brandt P. A., 1994, *Dynamiques du sens : études de sémiotique modale*, Aarhus, Aarhus University Press.

Brandt P. A., 2018, « Ma modalité, la charpente modale du sens », www.researchgate.net/publication/323129927_Ma_modalite_charpente_du_sens.

Coquet J.-C., 1984, *Le discours et son sujet*, Paris, Klincksieck.

Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF.

Fontanille J., 2011, « 'Problèmes' narratifs et solutions iconiques : le statut sémiotique des courbes mathématiques », in Dondero M. G. et Klinkenberg J.-M. (dirs), *La mathématisation de l'image*, Bruxelles, Signata.

Fontanille J., 2013, « Semióticas de la transparencia », *La transparencia, Revista de Occidente*, n°386-387, pp. 177-197.

Greimas A. J., 2017, *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, in Darrault I. et Bertrand D. (dirs), Limoges, Lambert-Lucas. (Le recueil en lithuanien : Žukas S. (éd.), 1991, *Iš arti ir iš toli. Literatūra, Kultūra, Grožis*, Vilnius, Vaga.)

Hjelmslev L., 1968, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.

Lévi-Strauss C., 1985, *La potière jalouse*, Paris, Plon.

Petitot J., 1985, *Morphogénèse du sens*, Paris, PUF.

TÉMOIGNAGES

Qui est là ?

François Vaucluse

Avant-propos intempestif. — Jean-François Jeandillou a publié plusieurs ouvrages sous un pseudonyme que je me garderai bien de déceler.

— Comment lui rendre hommage, sinon par quelque apocryphe ?

Comme un texte n'est pas une suite de phrases, celles qui suivent ne prétendent pas à en former un. Et pourtant ?

*

Même mes pseudonymes rêvent d'anonymat. — J'en médis, sans doute parce que j'envie leur notoriété. Si l'un d'eux attrape un Goncourt ou un Nobel, je refuse le chèque.

Avec de faux certificats de travail, un de mes pseudonymes s'était fait embaucher dans l'Usine poétique. — Enfin dénoncé, il fut licencié, sur-le-champ.

— Voilà bien le romanesque patronal.

Anon. — La musique de cet auteur ancien transcende les époques et les contrées : fines, variées, je n'écoute jamais ses pavanes et ses gaillardes sans une enthousiaste mélancolie.

Dès qu'un pseudonyme envahit votre vie, il la proclame digne d'être vécue. — Ces gens sont d'une effronterie sans fard.

Ils ne savent que trop bien vous réduire à la condition d'un secrétaire besogneux.

Les dictateurs ne sont jamais malades, du moins jusqu'à leur dernier soupir.

Mes pseudonymes se portent toujours à merveille.

Je gémis dans les nécessités, ils exultent dans les hasards.

Je préfère leur bibliographie à ma biographie.

Chaque fois qu'ils gagnent un prix littéraire, ils me font le présent, qui d'une casquette, qui d'un *T-shirt* dédicacé au feutre, qui d'un autocollant à son nom.

Je suis devenu un de leurs personnages, qu'ils appellent bizarrement *l'Ego expérimental.*

Qu'ils soient loués ! — Ils m'épargnent les *interviews.* Pour être enfin tranquille, je leur laisse le soin de diffuser la nouvelle prématurée de mon décès.

Ils ont la chance de n'être pas mes contemporains.

Comme à l'époque archaïque, il ne restera bientôt qu'un seul auteur, connu sous divers pseudonymes et par maints fragments.

Dès qu'un pseudonyme décède, je me sens endeuillé, comme un acteur quelques jours après que son personnage l'ait abandonné.

Comme celui qui dans un rite funéraire joue le rôle du défunt, le narrateur doit savoir rester discret.

Tout mon lectorat n'est pas encore décédé, mais j'écris de toutes façons pour des défunts, véritable postérité.

To be. — Par le présent testament, je lègue mon crâne, pour usage scénique exclusif, à la *Royal Shakespeare Company.*

[Mon crâne avait d'abord écrit *textament*, et je ne voudrais pas priver le lecteur de cet exécrable lapsus].

À force de multiplier les genres, mon principal pseudonyme devient inclassable, comme ces décathloniens blonds, minces et fades qui font l'idéal du Moi de tout un chacun.

Il semble n'être personne, car il écrit l'autobiographie de chacun.

Pas plus que moi, il n'est fier de ses écrits ; mais du moins il n'en a pas honte.

Dernière volonté. — Il rédigera haut la main mon acte de décès.

Postérités. — Dans le monde virtuel, mon cortège funèbre fut suivi par les avatars bigarrés et contrefaits de mes amis ; *in real life*, par la troupe grise de mes pseudonymes, dont certains cachaient à peine leur plaisir.

Comment un pseudonyme pourrait-il vous délivrer du sentiment d'imposture, alors même qu'à son tour il se permet de créer des personnages ?

Sans mot dire, un de mes pseudonymes s'est pendu dans sa soupente, et je m'étonne encore de ce suicide de valet de ferme.

Le rêve de tout pseudonyme : faire oublier le nom. — Son vœu inavoué : lire sa nécrologie.

Chasser tous les emprunts, surtout à soi-même.

Le pseudonyme, ce dégonfleur de baudruches auctoriales.

À l'inverse de Picasso qui authentifiait des faux, je falsifie mes écrits authentiques.

La gloire : avoir des pseudonymes plus connus que soi.

— Et moins honorablement !

Confinées au tiroir.— Je crains ces œuvres assez folles pour diffamer à jamais mon pseudonyme le mieux établi.

À l'égard de leurs œuvres de jeunesse, je deviens aussi ingrat qu'une postérité.

Même mes pseudonymes rêvent d'anonymat.

« Sans écrire, je ne serais que moi », répétait misérablement l'un d'eux.

L'incognito, tout ce qui me reste de divin.

Mon pseudonyme applaudit quand ça s'arrête, je voudrais que ça dure éternellement : le fragment ne finit jamais, il s'interrompt quand même.

Mon seul titre de gloire ? Avoir plus que tout autre contribué à mon oubli mérité.

Comme tout pseudonyme, il était le fils de ses œuvres.

Athlétique.— Dans ses écrits, les citations fourmillaient, comme sur son van les autocollants de ses sponsors.

Seul l'individu narratif peut prouver qu'il est resté le même.

On reconnaît le Moi à ce qu'il n'a pas de pseudonyme. — Ni même de nom.

Les lectures restent fragmentaires ; et les lecteurs, assidus ou distraits, le deviennent ainsi.

Nouveau père. — L'auteur crie *Coucou !* chaque fois que le lecteur, aux anges dans son manège, passe devant lui, sur son cygne lohengrinien ou sa fusée martienne.

Pour JFJ

Annie Bertin
Université Paris Nanterre, Modyco

Rien ne l'avait jamais contraint à faire quoi que ce soit. Enfant, il avait vécu isolé. Il se trouve qu'il n'avait appartenu à aucun groupe, ni fréquenté aucune école. Il n'avait jamais fait partie du troupeau.

Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*

Cette présentation par Fernando Pessoa de son « semi-hétéronyme », Antonio Soares, en ouverture de la pseudo- *Autobiographie sans événement* de celui-ci n'est pas tout à fait exacte, nous dit – oubliant un temps que *Je est un autre*, la note de la savante traduction : « Assertion fausse : âgé de seize ans, le jeune Pessoa fréquentait à Durban une école anglaise où il emporta…le premier prix. Par la suite il s'inscrivit successivement à l'université de Durban, puis à celle de Lisbonne »[5].

Pour ce que je sais (très peu) de mon ami Jean-François Jeandillou, ce serait encore plus faux. Dans le vertige qui parfois nous saisit quant à la possibilité de la connaissance, la sanction par l'institution académique de qualités non ordinaires (je répugne à employer le terme d'*excellence*, caractéristique d'une certaine langue de bois) nous assure. Élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud (1981-1986), après l'avoir été de l'École Normale d'Instituteurs de Limoges (1978-1979), titulaire d'une Licence de Lettres Modernes mais aussi d'une Licence de Philosophie de la Sorbonne, passant via la khâgne d'Henri IV et l'Agrégation de Lettres Modernes (1985), du statut d'Instituteur titulaire (1978-1979) à celui d'Ancien Normalien Doctorant puis d'ATER à l'Université Paris X- Nanterre (1988-1989 et 1990-1991), l'enseignant s'est avéré chercheur, et la rencontre d'un maître, Michel Arrivé, l'a guidé dans l'empire des signes, selon une complicité intellectuelle indissoluble. Sa thèse sur *L'Univers sémiotique de la mystification littéraire* (1991) et son Habilitation à Diriger des Recherches, intitulée *Stratégies métadiscursives* (1994), soutenues à Paris X-Nanterre, dont Michel Arrivé fut respectivement directeur et garant, l'ont amené à exercer successivement comme Maître de conférences à l'université de Reims (1992-1994) puis comme Professeur des universités à Paris Nanterre (1994-2021) les fonctions d'enseignant-chercheur, ce *bifrons* qu'il a incarné avec autant de brio que d'efficacité et de dévouement, oserais-je dire sans trop de flagornerie. En notre temps friand de données quantitatives, on admettra que peu de membres juniors de l'Institut Universitaire de France (1998-2003) et/ou Professeur de classe exceptionnelle (2018), éditeur scientifique et directeur de plusieurs ouvrages et numéros de revue, auteur de divers ouvrages, et de plus d'une centaine d'articles ou chapitres d'ouvrages ont aussi enseigné de la maternelle au collège (1989-1990 et 1991-1992), du cours d'initiation à la linguistique en 1ere année au cours d'agrégation, menant à soutenance vingt-trois thèses, dont une large partie dans le cadre de collaborations internationales menées tous azimuts (Algérie, Allemagne, Brésil, Cameroun, Canada, Corée, Côte d'Ivoire, Kazakhstan, Russie, Thaïlande). Paradoxalement (ou pas) ce spécialiste du faux, cet amateur (et producteur) d'écriture déceptive, pourfendant sans concession l'esprit de sérieux s'est engagé sans discontinuer avec le plus grand sérieux dans sa mission d'enseignant, formant nombre d'enseignants du supérieur mais aussi du secondaire, à travers la préparation à l'Agrégation de Lettres, concours dont il fut membre du jury comme il le fut des jurys de l'ENS. L'implication notable dans la formation de docteurs (23) dont la plupart ont trouvé leur place dans l'université s'est aussi marquée par ses responsabilités institutionnelles en tant que membre élu du Conseil de l'École doctorale 139 « Connaissance Langage Modélisation » et co-directeur, durant deux mandats, avec Gerda Haßler, dans le cadre de l'Université Franco-allemande, du Collège Doctoral Franco-Allemand qui a assuré de nombreux échanges entre les

[5] Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, édition intégrale, traduit du portugais par Françoise Laye, 3e édition entièrement revue et augmentée de nombreux inédits, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2011, p. 39, note 2.

universités de Potsdam, Nanterre et aussi Barcelone sous l'intitulé *Syntagmen und Kollokationen im Satz und im Diskurs : Struktur, Fixierung, Grammatikalisierung*. Le souci didactique de JFJ (on me permettra d'utiliser ces initiales en miroir, avec lesquelles je me suis le plus souvent adressé à lui par courriel) est d'ailleurs à l'œuvre dans le manuel de référence, paru dans la collection « Cursus » chez Armand Colin en 1997, et qui a connu une nouvelle édition en 2006, *L'Analyse textuelle*.

Spécialiste du texte, ce « Professeur en linguistique discursive », pour reprendre l'intitulé de sa chaire ? Certes les textes et l'écrit sont ses objets de prédilection, mais le champ variable de leur étude en subvertit les limites. En étudiant dès sa thèse, prolongée par l'ouvrage paru aux Éditions de Minuit, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires* (1994), différents faits de tromperie littéraire (parodie, pastiche, plagiat, hétéronymie, pseudonymie, etc.), JFJ ancre ses travaux dans la pragmatique et l'énonciation, en articulant linguistique et analyse de la littérature, texte et sujet énonciateur aussi bien que récepteur. Les *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés* paru chez Droz (2001), dans une édition revue et augmentée de l'édition initiale, et précoce, publiée chez Usher (1989) complètent cette étude d'une énonciation problématique où seule l'imposture offre au fond une échappatoire au vertige du sens. Dans les *Effets de textes* (Lambert-Lucas, 2008), le texte est analysé minutieusement pour faire ressortir la pluralité dynamique des effets de texte, de Racine et Voltaire à Pérec ou Lévi Strauss, de Segalen à Queneau, de Proust à Brassens. De nombreux travaux sur la versification interrogent l'articulation du texte au dire, pesant avec une subtilité rigoureuse le rapport des unités (infra-textuelles) graphiques à leurs correspondantes orales. Je n'étourdirai pas trop davantage le lecteur potentiel (les textes introductifs sont-ils faits pour être lus ?) avec une accumulation de références à des travaux multiples et variés. On ne peut cependant passer sous silence les éditions critiques de Nodier dont on perçoit le lien avec les travaux de JFJ : *Questions de littérature légale de Charles NODIER. Édition critique annotée* (Droz, 2003), *Notions élémentaires de linguistique de Charles NODIER. Édition critique annotée* (Droz, 2005), *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises de Charles NODIER. Édition critique annotée* (Droz, 2008). Pour s'en tenir à ce dernier ouvrage, l'auteur y met à disposition de la communauté un texte qui n'avait pas connu d'édition savante au préalable, selon une stricte démarche philologique, tout en introduisant par ses notices et ses annotations à une triple réflexion, sémiotique, épistémologique et anthropologique. Le signe-limite qu'est l'onomatopée, interrogeant le rapport du signifié au signifiant autant que le rapport de l'oral et de l'écrit a nourri les débats sur l'origine du langage, question qui a suscité historiquement des positions bien différentes quant à sa légitimité. Le métadiscours de JFJ permet de prendre la mesure des richesses du discours méta-discursif de Nodier. La diversité des objets et des prismes de leur étude laisse percevoir la fascination constante pour les (en)jeux du signe linguistique.

Par son activité d'enseignant et de chercheur, JFJ a joué un rôle éminent de passeur de savoir, en France et bien au-delà, à travers de multiples interventions et interactions internationales. Outre son implication dans le Collège Doctoral Franco-allemand (Potsdam-Nanterre-Barcelone) précédemment mentionnée, on rappellera, pour la période récente, qu'il a été porteur de la Convention de coopération et d'échanges scientifiques entre l'UMR 7114 Modyco de Nanterre et l'Université de Gafsa (à partir de 2014) et celle d'Oran Es-Sénia (à partir de 2015), lesquelles ont permis outre des échanges de collègues et de doctorants, la tenue de journées d'étude sur l'analyse de discours et l'analyse du discours médiatique. La collaboration scientifique s'est faite particulièrement étroite dans le cadre d'une recherche, subventionnée par l'Agence Universitaire de la Francophonie, portant sur « L'analogie dans le processus de lexicalisation et de sémantisation des faits de langue », menée (2016-2017) conjointement par l'UMR 7114 MoDyCo (représenté pat JFJ), le laboratoire LANGSE (Université d'État de Haïti, représenté par Rochambeau Lainy) et le CREEF (Université Antilles-Guyane). Les nationalités si diverses des doctorants de « Monsieur Jeandillou » sont en soi gage du rayonnement international du chercheur, d'autant qu'aux nationalités mentionnées *supra* dans le cadre de codirections institutionnelles, il faudrait ajouter celles de beaucoup d'autres qui ont souhaité bénéficier de sa direction d'étude, je pense à Kaja ou à Léda que j'ai connues, et demande à bien d'autres de m'excuser de renoncer à les recenser. Le

caractère international de l'activité de JFJ, paraît encore au vu des pays où il a été professeur invité, entre autres : Algérie, Brésil, Burundi, Iran, Irlande, Roumanie. Et c'est bien sur les cinq continents que JFJ a présenté sa recherche dans des colloques internationaux (Allemagne, Belgique, Espagne, Irlande, Pays Bas, Portugal, Roumanie, Russie, Suède, Turquie, Iran, Tunisie, Burundi, Brésil, Canada, Etats-Unis, Australie).

Toute cette activité scientifique, éditoriale et didactique ne l'aura pas empêché de diriger à deux reprises (1996-1998 et 2018-2019) le Département des Sciences du langage de l'université Paris-Nanterre où j'ai fait sa rencontre en 1999. J'ai écrit plus haut que JFJ était mon ami. Même si c'est à ce seul titre que les éditeurs de ce volume ont sollicité mon témoignage (et je les remercie de cet honneur un peu angoissant), je ne suis pas sûre que le terme convienne, – à supposer qu'un terme convienne jamais – dès lors que durant nos vingt ans de compagnonnage au Département des SDL de Nanterre, partageant un bureau qui se faisait parfois un peu placard, nous n'aurons jamais dévié de la deuxième personne du pluriel, loin des échanges supposément confraternels avec tout autre collègue. Coquetterie archaïsante et névrotique ? Peut-être bien, mais aussi refus partagé des faux semblants, souci de ne pas se payer de mots, hantise du troupeau.

Dans les coups de Trafalgar de la vie, universitaire ou non, ce personnage à l'intelligence trop acérée pour ne pas m'inspirer la crainte de sa dérision (y inclus à propos des présentes pages) m'a apporté son fidèle soutien. J'ai cependant sinon des reproches à formuler, du moins des regrets à exprimer. D'abord, et c'est indépendant de nos volontés, regret de n'avoir pu davantage bénéficier des échanges qu'il avait su organiser à Nanterre, au sein de l'UPRES-EA 372, jusqu'en 2000, en tant que Directeur de l'équipe de « Linguistique textuelle », en particulier lors du séminaire mensuel qu'il coanimait avec notre commun ami Jacques Anis. Ensuite, et surtout, regret que ce virtuose de l'écriture n'ait pas, à la différence de son maître Michel Arrivé, à ma connaissance du moins, emprunté la voie de la création littéraire. Le Centre National du Livre, pour qui je l'ai vu travailler d'arrache-pied, et dans le souci de la plus grande exactitude pourrait bien subventionner ce jeune auteur ?

Laissons-là plaisanterie et vains regrets. On ne va pas contre le vent de l'histoire des sciences du langage et, plus encore contre celle de l'institution universitaire, mais grâce aux nombreux disciples que Jeandillou a su former, y compris, comme hier Driss Ablali, jusqu'au rang professoral, on peut être sûr que la réflexion sur le langage, dans sa dimension textuelle, discursive, sémiotique, poétique, métalinguistique, pragmatique, énonciative, poétique, stylistique, métrique, épistémologique (et j'en oublie) continuera de se développer de par le monde, ce dont témoigne le présent ouvrage. Pour le reste, l'écriture, c'est possiblement un défi à tenter, Jean-François, mais l'on ne saurait vous contraindre à rien. Heureusement.