

UNIVERSITÉ MOHAMED EL BACHIR EL-IBRAHIMI. BORDJ BOU ARRERIDJ



**FACULTÉ DES LETTRES ET LANGUES
DÉPARTEMENT DE LANGUE FRANÇAISE**

**Cours de la matière
Sémiotique des textes**

Destiné aux étudiants de

1^{ère} année Master

Option : linguistique

Elaboré par : Dre. SOUALAH Keltoum

Maitre de conférences en sciences des textes littéraires



Année universitaire

2024.2025

Fiche descriptive

Unité d'enseignement	Volume horaire par semaine	Mode d'évaluation	Coefficient	Crédit
Découverte	3h00 (1h30 cours+1h30 TD)	60 %examen final, 40% continu	2	2

Compétences visées au travers de l'enseignement de la matière (S1+S2)

L'enseignement de la matière sémiotique des textes vise

- **Maîtrise des concepts sémiotiques** : Comprendre les notions de signe, signifiant, signifié et autres concepts fondamentaux de la sémiotique.
- **Analyse textuelle et discursive** : Savoir identifier et analyser les structures et symboles dans les textes, pour décoder leurs messages explicites et implicites.
- **Interprétation des systèmes de signes** : Analyser comment les signes, influencés par des conventions culturelles, construisent le sens dans les textes.
- **Esprit critique et interprétation** : Développer une approche critique pour comparer les textes et comprendre les diverses interprétations possibles.
- **Application pratique des théories** : Appliquer les outils sémiotiques à des textes variés (littéraires, publicitaires, visuels) pour des analyses rigoureuses.
- **Recherche en sémiotique** : Savoir formuler des hypothèses, collecter des données, et réaliser des analyses sémiotiques structurées.
- **Communication et synthèse** : Transmettre clairement les résultats d'analyses sémiotiques à l'écrit et à l'oral.

Prérequis

Les prérequis pour suivre efficacement le cours de sémiotique des textes incluent :

1. **Connaissances de base en linguistique** : Compréhension des notions de base, comme la syntaxe, la sémantique et la pragmatique.
2. **Compétences analytiques et critiques** : Capacité à lire un texte de manière critique, identifier ses éléments structuraux et interpréter des concepts abstraits.
3. **Notions de théorie littéraire et de critique textuelle** : Familiarité avec des concepts fondamentaux d'analyse littéraire et des approches critiques pour mieux comprendre les structures textuelles.
4. **Culture générale en sciences humaines** : Compréhension des contextes culturels, historiques et sociaux influençant les textes.
5. **Capacités de recherche documentaire** : Connaissance des méthodes de recherche en sciences humaines pour approfondir les analyses et accéder à des sources théoriques.

Ces prérequis facilitent une compréhension approfondie de la sémiotique et une participation active aux analyses proposées dans le cours.

Table des matières

MISE EN CONTEXTE	10
AXE 1 : INTRODUCTION À LA SÉMIOTIQUE	11
COURS 1 : LA SÉMIOTIQUE : FONDEMENTS, ÉVOLUTIONS HISTORIQUES ET STRUCTURATION ÉPISTEMOLOGIQUE D'UNE SCIENCE DU SENS	11
1- Définir la sémiotique : science des signes et des processus de signification	11
2- Grandes conceptions de la sémiotique : Quatre extensions de l'objet sémiotique	12
3-La sémiotique : entre structuration disciplinaire et niveaux d'analyse	14
4- Histoire terminologique et trajectoire intellectuelle	17
4-1. Des origines modernes à la formalisation du champ	17
4-2. De la coexistence terminologique à l'unification institutionnelle	18
COURS 2 : QUEL OBJET POUR UNE SCIENCE DES SIGNES ? SÉMIOLOGIE ET SÉMIOTIQUE EN QUESTION	21
1-Héritage de Saussure	21
2. La langue comme système de signes : un objet d'étude central	21
3. La sémiotique comme discipline : perspectives et élargissements	23
COURS 3 : AMBIGUÏTÉ TERMINOLOGIQUE	24
1.Distinctions terminologiques entre sémiologie et sémiotique selon Klinkenberg	24
1-1-La science des signes	25
1-2-Les signes comme un système formel	25
AXE 2 : LA THÉORIE DU SIGNE	27
COURS 4 : LA CONCEPTION DU SIGNE SELON SAUSSURE	27
Introduction : Perspectives distinctes sur la théorie du signe	27
1. Le signe chez Saussure (1857-1913)	28
2. Les caractéristiques du signe linguistique	28
2.1. Le signe est une entité psychique	28
2.2. L'arbitraire du signe	29
2.3. La linéarité du signifiant	30
2.4. La mutabilité du signe	30
2.5. L'immutabilité du signe	31
2.6. Diachronie/synchronie	31

2.7. Les rapports syntagmatiques et paradigmatisques	31
2.8. La valeur	32

COURS 5 : LA RÉINTERPRÉTATION DU SIGNE SAUSSURIEN AU SEIN DU STRUCTURALISME

1. La dimension psychique du signe saussurien	33
2. La nature psychique du signifié selon Barthes ²	34
3. La matérialité du signifiant	34
4. La linguistique comme partie d'un tout	35
A. Travaux dirigés	36

COURS 6 : LES PRINCIPES CATÉGORIELS DE PEIRCE (1839-1914)

Introduction	39
1. La priméité (Firstness)	40
2. La secondéité (Secondness)	42
3. La tiercéité (Thirdness)	43

COURS 7: LA CONCEPTION DU SIGNE SELON CHARLES SANDERS PEIRCE

1. Sémiosis et signe	45
2. La triade sémiotique de Peirce : une vision dynamique du signe	46
2.1. Le representamen –	46
2.2. L'objet –	46
3.3. L'interprétant –	46
3. Signe et Representamen : des distinctions subtiles mais essentielles	47
3.1. Signe :	47
3.2 . Representamen :	47
4. La limitation du signe dans la connaissance directe de l'objet	47

COURS 8 : ICÔNE, INDICE ET SYMBOLE

1. L'icône	48
1.1. Caractéristiques	49
2. L'indice	49
2.1. Caractéristiques	50
3. Le symbole	50
3.1. Caractéristiques	50

COURS 9 : CONSIDÉRATIONS SUR L'ANTI-PSYCHOLOGISME CHEZ PEIRCE 51

1. L'antipsychologisme de Peirce	51
1.1. Concepts fondamentaux	51
1.2. La nature sociale du signe	52
2. La Phanéropscopie	53
2.1. Définition et contexte	53
2.2. Implications de la phanéropscopie	54
2.3. Comparaison avec Saussure	54

COURS 10 : CHARLES KAY OGDEN (1889-1957) ET IVOR ARMSTRONG RICHARDS (1893-1979) 55

1. Les relations triangulaires : causalité et indirectivité entre les éléments sémiotiques	56
Explication du schéma	57
2. La triade stoïcienne	58
2.1. Les éléments de la triade	59
2.2. L'articulation avec la définition saussurienne	59
3. Les implications de l'opacité du terme « référence »	60
A. Travaux dirigés	60
B. Corrigé-type	66
Conclusion	69

AXE3 : LA SÉMIOTIQUE LITTÉRAIRE : ALGIRDAS JULIEN GREIMAS 75**COURS 11 : INTRODUCTION À LA SÉMIOTIQUE D'ALGIRDAS JULIEN GREIMAS 75**

Introduction	75
1. Une approche formelle et systématique	75
2. Premiers travaux en sémiotique littéraire	76
3. Influences de l'École de Paris	76
4. Impact des penseurs contemporains	76
5. La réinterprétation des contes	77
6. Une approche dynamique et multidimensionnelle	77
7. Sémiotique : une théorie de l'action	77

COURS 12 : LE CARRÉ SÉMIOTIQUE DE GREIMAS 78

Introduction	78
1. Comprendre la structure du Carré Sémiotique	79
1.1. Concepts clés	80
1.2. Construction du Carré Sémiotique	80
1.3. Relations dans le carré	81
1.4. Avantages et limites du Carré Sémiotique	81
 COURS 13 : LE MODÈLE ACTANTIEL	 82
1. Naissance et rôle	82
2. Structure actantielle : six éléments et trois axes	83
3. Modèles actantiels : une structure analytique	84
4. Modélisation schématique	85
5. Synchrétisme et typologie des actants (personnage/non personnage)	86
 COURS 14 : L'ISOTOPIE : COHÉRENCE ET CONTINUITÉ SÉMANTIQUE	 88
1. Tentative de définition	88
2. L'isotopie : mode de fonctionnement	89
3. Statuts des sèmes : Les différentes dimensions du sens	90
4. Types d'isotopie Les isotopies peuvent également être classées selon leur portée et leur niveau de précision.	91
5. Extensions et variantes : au-delà de l'isotopie	91
6. Objectif final	91
 COURS 15 : TYPOLOGIE SÉMANTIQUE GREIMASSIENNE : ANALYSE AXIOLOGIQUE, FIGURATIVE ET THÉMATIQUE	 92
1. Le figuratif	92
2. Le thématique,	92
3. L'axiologique	93
4. Axiologie, figure et thème : quel rapport ?	94
4.1. Relation unidirectionnelle :	94
4.2. Relation multidirectionnelle :	94
4.3. Multiplicité de figures :	95
 A. Travaux dirigés	 95
B. Corrigé-type	99

AXE 4 : LA SÉMIOTIQUE DES OBJETS ET L'ANALYSE DES SIGNES CULTURELS (ROLAND BARTHES)	109
COURS 16 : DE L'OBJET FONCTIONNEL AU SIGNE CULTUREL : LA SÉMIOTIQUE BARTHÉSIENNE DE LA MODE	109
Introduction	109
1. La sémantisation des objets dans la culture matérielle	110
1.2 La transformation des objets en signes identitaires	110
3. La structure tripartite de l'objet : objet, support, variant	111
2.1 Définition de la matrice O-S-V	113
2.2 Analyse appliquée de la matrice O-S-V : le vêtement dans la mode	113
2.3 Variants et renouvellement du sens	113
COURS 17 : CONNOTATION ET DÉNOTATION : UNE APPROCHE EN DEUX NIVEAUX	114
1. La distinction entre connotation et dénotation	114
2.Publicité et sémantisation des produits	115
3.Connotation dans la culture visuelle : l'ancrage du sens par le texte	115
COURS 18 : LES OBJETS COMME "MYTHES" SOCIAUX : DÉVOILER LES IDÉOLOGIES SOUS-JACENTES	116
1.Mythe et idéologie dans la culture matérielle	116
2.L'exemple du vin comme mythe dans la culture française	117
3.Démythification : la sémiologie comme outil critique	117
COURS 19 : LE RÔLE DU LANGAGE DANS LA FIXATION DU SENS DES OBJETS	117
1.Verbalisation et stabilisation des interprétations	117
2.Texte et image : l'interaction dans la publicité et les médias	119
Conclusion	120
A. Travaux dirigés	120
B. Corrigé-type	123
AXE V : LA SÉMIOTIQUE SELON UMBERTO ECO : FONDEMENTS, CODES ET CHAMPS D'APPLICATION	127

COURS 20 : LES FONDEMENTS DE LA SÉMIOSIS ECOENNE : RÉFÉRENT, SIGNE ET CONSTRUCTION DU SENS	127
Introduction	127
1. La Sémiosis et la construction du savoir : encyclopédie et dictionnaire	128
2. Le référent entre signe et réalité	129
2.1. La question ontologique et la valeur de vérité du signe	129
2.2. L'abstraction comme fondement de la culture	130
2.3. L'imperfection du langage : une critique des lois universelles	131
2.4. L'abduction et le processus de perception	131
2.5. Le signe, le concept et la réalité	133
2.6. Culture, signes et sémiosis : une sémiotique ouverte	135
COURS 21 : LA CONCEPTION DU SIGNE SELON ECO : INFLUENCES DE PEIRCE ET MORRIS	136
1. Les fondements historiques du signe : une exploration critique	136
2. Dimensions du signe selon Morris : sémantique, syntaxe et pragmatique	137
3. Les éléments minimaux et les figures dans la publicité selon Eco	138
COURS 22 : LE CONCEPT DE CODE CHEZ ECO : DE LA COMMUNICATION MÉCANIQUE À L'INTERPRÉTATION HUMAINE	140
1. Du binaire au sens : la richesse interprétative des codes humains selon Eco	140
2. Vers une théorie sémiotique élaborée : au-delà du modèle télégraphique	141
3. Code, culture et Sémiosis selon Eco	143
COURS 23 : SÉMIOTIQUE ET CINÉMA	144
Introduction	144
1. Les deux codes du cinéma selon Eco : filmique et cinématographique	145
2. Le cinéma comme représentation iconique : une construction culturelle	147
3. Pasolini et Eco : du langage cinématographique à la triple articulation	147
COURS 24 : SÉMIOTIQUE ET PEINTURE CONTEMPORAINE	148
Introduction : La peinture contemporaine et le défi sémiotique	149
1. L'abstraction : une expression au-delà des référents traditionnels	149
2. L'importance des signes libres et flottants	150

COURS 25 : SÉMIOTIQUE ET PUBLICITÉ	151
1.Niveau iconique	151
2.Niveau iconographique	151
3.Niveau topologique	152
4.Niveau topique	152
5.La fonction persuasive de la publicité	152
6. La publicité : une communication « rassurante »	152
COURS 26 : LA LITTÉRATURE : UNE RICHE INTERTEXTUALITÉ DE SIGNES	153
1. La littérature comme réseau de signes et d'intertextualité	153
2.Le rôle de l'auteur et du lecteur dans la création du sens	153
3. Les symboles et méta-significations dans l'analyse sémiotique des textes littéraires	154
A. Travaux dirigés	154
B. Corrigé-type	156
CONCLUSION	163
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	164

Mise en contexte

La sémiotique des textes, intégrée à l'unité UE découverte dans le cadre du master en linguistique, langue française, est une discipline fondamentale pour comprendre les mécanismes qui sous-tendent la création et l'interprétation des signes dans les textes. Avec un coefficient de 2 et un crédit de 2 ECTS, cette matière offre aux étudiants 1h30 de cours et 1h30 de travaux dirigés hebdomadaires, totalisant 45 heures par semestre. L'évaluation repose sur un équilibre entre 40 % de contrôle continu et 60 % d'examen final.

L'un des principaux objectifs de cette matière est de familiariser les étudiants avec les outils théoriques et méthodologiques nécessaires pour analyser les textes en tant que systèmes signifiants. La sémiotique permet de décoder les structures narratives, les symboles et les relations entre les signes à travers divers types de textes : littéraires, médiatiques, scientifiques, etc. En plongeant dans l'univers des signes, les étudiants découvriront comment les textes construisent du sens, influencent leurs lecteurs et interagissent avec le contexte social et culturel.

La sémiotique des textes n'est pas une simple exploration académique, mais une plongée au cœur des mécanismes subtils qui façonnent le sens. Ce cours propose d'aborder le texte comme un système vivant, composé de signes porteurs de significations multiples, influencées par des contextes culturels, sociaux et idéologiques. Loin de s'arrêter à la surface des mots, il invite à décoder les sous-textes, à analyser les structures narratives, et à comprendre comment les discours participent à la construction des représentations. Plus qu'une analyse théorique, cette démarche offre une véritable formation en interprétation critique, où l'étudiant développe des compétences essentielles pour décrypter les enjeux communicationnels et culturels des textes. En plus de renforcer leur capacité à analyser les discours et à comprendre les sous-textes, les étudiants acquerront des compétences transversales utiles dans des domaines comme la communication, l'analyse du discours ou les études culturelles.

À plus long terme, la sémiotique des textes ouvre des perspectives de recherche en linguistique appliquée, en critique littéraire, et dans d'autres champs où la maîtrise de la signification et de ses mécanismes est essentielle. En croisant théorie et pratique, ce cours prépare les étudiants à dépasser une lecture linéaire et à s'interroger sur les rouages profonds de la signification. Il s'adresse à tous ceux qui aspirent à devenir des lecteurs éclairés, capables de saisir l'invisible derrière le visible, et d'explorer les textes comme autant de mondes à décrypter.

Axe 1 : Introduction à la sémiotique

Cours 1 : La sémiotique : fondements, évolutions historiques et structuration épistémologique d'une science du sens

Objectif : Amener les étudiants à comprendre les fondements conceptuels et historiques de la sémiotique en tant que science du sens, en les familiarisant avec ses principales évolutions terminologiques, théoriques et institutionnelles, ainsi qu'avec sa structuration épistémologique en tant que discipline.

1- Définir la sémiotique : science des signes et des processus de signification

La sémiotique — parfois désignée sous le nom de sémiologie dans la tradition européenne — se présente comme un corps de théories, de méthodologies et d'applications visant à analyser la production, la circulation et l'interprétation du sens dans les multiples formes de communication humaine. Elle s'est constituée en discipline autonome entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, dans un contexte intellectuel marqué par l'essor de la linguistique moderne, de la logique et de la philosophie du langage, mais aussi par l'émergence des sciences humaines et sociales attentives aux phénomènes symboliques.

Elle peut être définie, dans son acception la plus générale, comme l'étude des produits signifiants — qu'il s'agisse d'un mot, d'un texte, d'une image, d'un signal routier ou encore d'un spectacle — dès lors qu'ils véhiculent du sens. La sémiotique s'intéresse à la manière dont ce sens est produit, organisé, transmis et interprété au sein des systèmes de signes qui structurent notre expérience individuelle et collective du monde. Son objet empirique est donc tout phénomène susceptible d'être perçu, interprété et intégré dans un réseau de significations partagées.

Pour reprendre une définition brève et classique, quoique réductrice et sujette à discussion, la sémiotique peut être décrite comme l'étude des signes. Un signe, par exemple le mot « dictionnaire », peut être décomposé en deux composantes fondamentales, conformément à la conception saussurienne : le signifiant, c'est-à-dire la forme matérielle ou perceptible du signe (dans ce cas, la suite de lettres d-i-c-t-i-o-n-n-a-i-r-e), et le signifié, soit le contenu conceptuel véhiculé par cette forme (ici, l'idée d'un ouvrage de référence répertoriant les mots d'une langue). Cette distinction essentielle constitue l'un des fondements de l'analyse sémiotique moderne, en montrant que le lien entre signifiant et signifié n'est pas naturel, mais arbitraire et régi par des conventions partagées.

La sémiotique générale met à disposition un ensemble d'outils conceptuels permettant d'analyser, en principe, toute forme de production signifiante, qu'elle relève du langage verbal,

de l'image, des médias audiovisuels, des modes vestimentaires, des rituels sociaux ou encore des pratiques de la vie quotidienne. Elle vise à dégager les structures sous-jacentes et les mécanismes de signification communs à l'ensemble de ces domaines. Parallèlement, des sémiotiques particulières (du texte, de l'image, du multimédia, etc.) affinent ces outils afin de prendre en compte les spécificités propres à chaque système sémiotique. Par exemple, l'analyse d'un tableau ne mobilise pas les mêmes procédures que celle d'un discours écrit ou d'un message publicitaire audiovisuel, bien que toutes reposent sur un socle conceptuel partagé.

Ainsi, la sémiotique apparaît comme une discipline transversale et rigoureuse, capable d'éclairer aussi bien les productions langagières que les manifestations culturelles et sociales les plus diverses. Elle permet de comprendre comment le sens est construit, structuré et transmis, en articulant les dimensions formelles, culturelles et interprétatives des signes.

2- Grandes conceptions de la sémiotique : Quatre extensions de l'objet sémiotique

La diversité des approches sémiotiques témoigne de l'évolution historique de la discipline et de la multiplicité des objets qu'elle cherche à appréhender, objets qui traduisent des orientations théoriques distinctes mais complémentaires. Dans cette perspective, la typologie proposée par François Rastier permet de saisir la profondeur et la complexité de ces développements. Comme il le souligne :

De nos jours, quatre conceptions de la sémiotique, inégalement représentées, correspondent à autant d'extensions de son objet. 1) La première restreint le champ d'investigation aux systèmes de signes non linguistiques, comme les signaux routiers, les blasons, les uniformes. Elle a été illustrée par des linguistes fonctionnalistes comme Georges Mounin ou Louis Prieto. 2) La seconde définit le langage comme l'ensemble des principes communs aux langues et aux systèmes de signes non linguistiques (Louis Hjelmslev, Algirdas-Julien Greimas). Elle recherche donc des relations sémiotiques et des structures fondamentales (comme le carré sémiotique selon Greimas, forme a priori de toute signification). 3) En étendant le concept de sémiotique au-delà des systèmes de signes intentionnels, on peut définir la sémiotique comme l'étude de la manière dont le monde, signes compris, fait sens. Ainsi, dans la tradition de la théorie augustinienne des signes naturels, la sémiotique peut étudier les indices : un nuage signifie la pluie différemment du mot pluie, mais (selon Eco par exemple) la sémiotique peut dévoiler l'unité de ces façons de signifier, le signe étant alors défini très généralement comme une chose qui tient lieu d'une autre. Cette conception de la sémiotique débouche souvent sur une phénoménologie (comme la phanéroscopie de Peirce). 4) Certains auteurs étendent enfin la sémiotique au-delà du monde humain, en laissant une place à la sémiotique du règne animal (ou zoosémiotique), voire des autres règnes. Réunissant les sciences sociales et les sciences de la nature et de la vie, ils exploitent des notions comme celle de code génétique, pour promouvoir une sorte de pansémiotisme, forme renouvelée de philosophie de la nature.

(Rastier, 1996 : 49)

Quatre grandes conceptions, correspondant chacune à une extension spécifique de l'objet sémiotique. Cette pluralité ne traduit pas une dispersion théorique, mais au contraire une dynamique d'élargissement progressif des perspectives d'analyse, depuis les systèmes codifiés

les plus circonscrits jusqu'aux processus de signification qui traversent l'ensemble du vivant, voire le monde naturel dans sa globalité.

La première conception, la plus restreinte, s'attache à l'étude des systèmes de signes non linguistiques tels que les signaux routiers, les blasons ou les uniformes. Portée notamment par des linguistes fonctionnalistes comme Georges Mounin ou Luis Jorge Prieto, elle envisage la sémiotique comme une science descriptive des codes sociaux intentionnels. L'analyse sémiotique s'y concentre sur des dispositifs clairement délimités et codifiés, dont elle décrit les fonctions communicationnelles selon des méthodes proches de celles de la linguistique structurale.

La deuxième conception opère un déplacement significatif : elle ne se limite plus aux systèmes non linguistiques, mais cherche à dégager les principes communs aux langues et aux autres systèmes sémiotiques. Dans la lignée de Hjelmslev et surtout de Greimas, cette orientation vise à identifier des structures fondamentales de la signification, valables pour tout type de production sémiotique. Le carré sémiotique de Greimas en constitue un exemple emblématique : en proposant une forme logique a priori, il fournit un outil conceptuel permettant d'analyser les relations oppositives et complémentaires qui structurent tout système de sens. Cette approche confère à la sémiotique une portée structurale et systémique, en quête de lois générales de la signification.

Avec la troisième conception, la discipline franchit une étape décisive : la sémiotique s'étend au-delà des systèmes de signes intentionnels pour s'intéresser à la manière dont le monde — signes compris — fait sens. Dans la tradition de la théorie augustinienne des signes naturels et sous l'impulsion de penseurs comme Umberto Eco, la sémiotique ne se limite plus à l'étude des codes humains mais englobe les indices naturels, tels qu'un nuage annonçant la pluie. Le signe est ici défini dans une acception large, comme « une chose qui tient lieu d'une autre ». Cette conception rapproche la sémiotique d'une phénoménologie de la signification, comme le montre la phanéroscopie peircienne, qui interroge les modes fondamentaux d'apparition et d'interprétation des signes dans l'expérience.

Enfin, une quatrième conception pousse encore plus loin cette extension en ouvrant la sémiotique au-delà de l'humain, vers une sémiotique animale (ou zoosémiotique) développée notamment par Thomas Sebeok. Cette perspective relie les sciences sociales aux sciences naturelles et biologiques, en mobilisant des notions telles que le code génétique pour explorer les formes de communication propres au vivant. Elle conduit à une vision pansémiotique, où la signification est envisagée comme une dimension constitutive de la nature elle-même, renouant ainsi avec certaines ambitions de la philosophie de la nature dans un cadre théorique renouvelé.

Cette quadruple articulation permet de comprendre la plasticité épistémologique de la sémiotique. Loin de se réduire à une simple théorie des signes linguistiques, elle se déploie comme une science générale du sens, capable de dialoguer avec la linguistique, la phénoménologie, la biologie ou encore les sciences cognitives. Ce mouvement d'expansion souligne la fécondité d'une discipline en perpétuelle reconfiguration, apte à interroger aussi bien les productions culturelles codifiées que les formes naturelles et vivantes de signification.

3-La sémiotique : entre structuration disciplinaire et niveaux d'analyse

Dans le champ des sciences humaines, il est fondamental de distinguer le statut institutionnel d'une discipline de la nature des savoirs qu'elle produit. La réflexion proposée autour de la sémiotique met précisément en lumière cette articulation. D'un côté, la sémiotique s'inscrit dans un ensemble institutionnel — composé d'acteurs, de pratiques et de dispositifs — qui lui confère une existence sociale, académique et historique. De l'autre, elle se déploie comme un savoir structuré, doté de théories, de méthodes et d'applications. Cette distinction, souvent implicite dans d'autres disciplines, est ici formulée avec rigueur, ce qui permet de comprendre la sémiotique non pas comme une simple collection d'outils analytiques, mais comme un système dynamique inscrit dans des réseaux humains et conceptuels. Dans cet ordre d'idées, L. Hébert (2016 : 222) argue :

Posons maintenant, en toute témérité et en l'état actuel de nos réflexions et connaissances, notre définition schématique et partielle de la sémiotique. Distinguons la sémiotique comme discipline et la sémiotique comme savoir. Considérons schématiquement qu'une discipline est un système fait de deux éléments principaux : une institution (et ses divers processus et actants, personnes ou non) et un savoir. Le savoir de la sémiotique, comme celui de toute discipline probablement, se subdivise en un corps de théories (des savoirs au sens restreints), un corps de méthodes (des savoirs faire) et un corps d'applications (des savoirs faits, pourrait-on dire). Ces savoirs sont, en bonne partie, concrétisés ou dégagés dans des textes, oraux ou écrits. Un savoir est constitué d'un objet construit (il est un sujet au sens logique) et des caractérisations qui en sont produites (elles sont des prédications au sens logique).

Il souligne que toute discipline peut être envisagée comme un système constitué de deux éléments principaux : une institution et un savoir. Cette approche systémique est particulièrement féconde, car elle inscrit la sémiotique dans une double logique : celle de la production des connaissances et celle de leur légitimation. Les institutions — universités, laboratoires, revues, colloques — jouent un rôle d'actants dans la circulation des idées, tout autant que les chercheurs ou les textes. En ce sens, la sémiotique ne se réduit pas à une théorie des signes : elle est aussi un champ social organisé, qui produit, transmet et transforme des savoirs dans des contextes précis.

La structuration interne de ce savoir est ensuite pensée selon une triple articulation : corps théorique, corps méthodologique et corps applicatif. Cette organisation rappelle que la sémiotique repose à la fois sur des cadres conceptuels (théories du signe, modèles de signification, typologies des systèmes sémiotiques), sur des procédures d'analyse (méthodes structurales, discursives, pragmatiques, etc.) et sur des usages concrets qui donnent lieu à des interprétations ou à des interventions dans des domaines variés. En articulant ainsi la théorie, la méthode et l'application, la réflexion sémiotique s'ancre dans une démarche scientifique complète : elle construit des objets, les examine à l'aide de procédures définies et en tire des résultats transférables.

Un point particulièrement significatif réside dans la définition du savoir comme composé d'un objet construit et de prédications qui le qualifient. L'objet d'étude en sémiotique n'est jamais une simple donnée empirique : il résulte d'une opération intellectuelle, d'un choix de perspective, d'une construction conceptuelle qui le rend analysable. Cette distinction entre l'objet empirique et l'objet construit est cruciale, car elle montre que la sémiotique n'observe pas le monde tel qu'il est, mais le monde tel qu'il est problématisé par un cadre théorique. Les prédications — les caractérisations logiques et analytiques produites à propos de cet objet — sont alors le lieu où s'élabore véritablement le savoir.

Ce faisant, loin d'être une simple « science des signes », la sémiotique apparaît comme une discipline instituée, épistémologiquement structurée et méthodologiquement rigoureuse. Elle articule de manière dynamique institutions, savoirs, constructions théoriques et pratiques analytiques, ce qui en fait un champ pleinement scientifique, capable de se penser lui-même et de situer la production de ses objets dans un espace réflexif précis.

Dans l'analyse sémiotique, il est essentiel de distinguer les différents plans sur lesquels peut porter l'étude des systèmes de signes. Cette distinction permet d'affiner l'approche et d'éviter les confusions conceptuelles entre signifiant, signifié et leurs articulations. Trois grands domaines se dégagent : la sémiomorphologie, la sémiosémantique et la sémiomorphosémantique. Hébert (2016 : 224) donne cette précision :

On peut distinguer les sémiotiques en fonction du plan visé : sémiomorphologie : sémiotique (de la forme) de l'expression (en gros, des signifiants); sémiosémantique : sémiotique (de la forme) du contenu (en gros, des signifiés); sémiomorphosémantique : sémiotique (de la forme de) de l'ensemble des deux plans et/ou de leur relation (par exemple, la sémiose). REMARQUE : SÉMANTIQUE ET MORPHOLOGIE Au sens restreint, la sémantique vise les signes linguistiques considérés du point de vue de leur signifié. Au sens large, la sémantique vise le plan du contenu (fait de signifiés) des produits sémiotiques, textuels ou autres; pour éviter l'ambiguïté avec la sémantique au sens restreint et avec la sémantique des contenus représentationnels (images mentales, etc.), on peut parler de sémiosémantique. Au sens restreint, la morphologie vise les signes linguistiques considérés du point de vue de leur signifiant. Au sens large, elle

vise le plan de l'expression (fait de signifiants) des produits sémiotiques textuels ou autres; pour éviter l'ambiguïté, on peut aussi parler de sémiomorphologie.

La sémiomorphologie correspond à l'étude du plan de l'expression, c'est-à-dire à l'analyse de la forme des signifiants. Elle s'intéresse à tout ce qui relève de la matérialité ou de la configuration perceptible des signes : la structure phonétique et graphique dans le langage, les formes visuelles dans une image, les sons dans un message audiovisuel, ou encore la mise en page d'un texte. En linguistique, cette perspective correspond à ce qu'on appelle traditionnellement la morphologie au sens restreint : l'étude des signes considérés du point de vue de leur signifiant. Mais au-delà du domaine linguistique, la sémiomorphologie élargit cette analyse à tous les systèmes sémiotiques, qu'ils soient textuels, visuels, sonores ou multimodaux.

La sémiosémantique, quant à elle, se concentre sur le plan du contenu, autrement dit sur la forme des signifiés. Elle analyse les structures conceptuelles, les significations et les réseaux de sens véhiculés par les signes. Au sens strict, la sémantique désigne l'étude des signes linguistiques du point de vue de leur signifié. Mais lorsqu'il s'agit d'étudier le contenu sémiotique dans un sens plus large — qu'il s'agisse de textes littéraires, de discours visuels ou de systèmes symboliques complexes — on préfère utiliser le terme sémiosémantique, afin d'éviter l'ambiguïté avec la sémantique linguistique classique ou avec l'analyse des représentations mentales. Ce plan s'intéresse donc aux structures de signification telles qu'elles sont organisées dans un produit sémiotique, qu'il s'agisse d'un récit, d'une image ou d'un rituel social.

Enfin, la sémiomorphosémantique constitue un troisième niveau d'analyse, plus englobant. Elle vise l'étude conjointe des deux plans — expression et contenu — et surtout de leur relation dynamique, c'est-à-dire de la manière dont les signifiants et les signifiés interagissent pour produire du sens. Cette approche est au cœur de la sémiose, ce processus par lequel une forme matérielle et une forme de contenu se combinent pour engendrer une signification. Elle permet d'appréhender les systèmes sémiotiques dans leur globalité, en tenant compte à la fois de la matérialité du signe, de la structure de son contenu, et du jeu de correspondances, de décalages ou de tensions entre les deux.

Ainsi, cette tripartition — sémiomorphologique, sémiosémantique et sémiomorphosémantique — offre un cadre d'analyse rigoureux qui permet de situer précisément la focale de l'étude sémiotique. En distinguant clairement le plan du signifiant, celui du signifié et leur articulation, elle favorise une lecture fine des productions culturelles et discursives, tout en évitant les amalgames entre les niveaux de description. Elle rappelle surtout

que la signification ne réside ni uniquement dans la forme, ni uniquement dans le contenu, mais dans la relation structurée qui les unit au sein de la sémiose.

4- Histoire terminologique et trajectoire intellectuelle

L'histoire de la sémiotique est jalonnée de déplacements terminologiques et conceptuels qui traduisent l'évolution de ses objets et de ses ambitions théoriques. Dès les origines modernes de la discipline, les mots employés pour désigner la « science des signes » ont reflété des orientations intellectuelles différentes et des visions contrastées du rapport entre signe, pensée et monde. Comme l'indique Rastier (1996 : 49) :

La science générale des signes a été nommée *semiotics* par Locke [1632-1704], et ce nom a été repris par Peirce (1839-1914), puis par Morris [1901-1979] et Carnap [1891-1971]. Ferdinand de Saussure (1847-1913) a pour sa part nommé *sémiologie* cette discipline, suivi par Hjelmslev [1899-1965] (qui emploie le mot *sémiotique* pour désigner les systèmes de signes [et non la discipline]). Cet usage dura jusqu'aux années soixante (cf. Barthes [1915-1985], *Éléments de sémiologie*, 1964). À sa fondation (1969), l'Association internationale de sémiotique trancha pour l'usage anglo-saxon, qui s'est imposé dans les milieux académiques, mais non dans ceux de la communication.

Cette trajectoire met en lumière une histoire complexe : d'un côté, l'émergence du terme « sémiotique » dans la tradition anglo-saxonne, de l'autre, l'affirmation du mot « sémiologie » dans la tradition continentale francophone, jusqu'à ce qu'une harmonisation institutionnelle au tournant des années 1970 privilégie le terme anglais. Ce choix terminologique ne relève pas d'une simple querelle lexicale : il correspond à des cadres épistémologiques et méthodologiques distincts.

4-1. Des origines modernes à la formalisation du champ

Le philosophe britannique John Locke (1632-1704) joue ici un rôle fondateur. Dans son *Essai sur l'entendement humain*, il introduit le terme grec « sémiotiké » pour désigner la « connaissance des signes ». Il affirme : « [...] qu'on peut diviser la science en trois espèces. [...] dont « la troisième peut être appelée sémiotique où la connaissance de signe [...] son emploi consiste à considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour entendre les choses, ou pour communiquer la connaissance aux autres » (Locke J. 1972 : 198)

Locke inscrit la sémiotique dans une classification générale des sciences, en la considérant comme une voie d'accès à la connaissance et un moyen d'analyse des opérations de l'esprit. Le signe est ainsi conçu comme une médiation entre la pensée et le monde, entre le sujet connaissant et l'objet connu. Cette perspective cognitive et épistémologique préfigure des développements ultérieurs, notamment dans la tradition peircienne, où le signe devient un processus interprétatif dynamique.

Au XIX^e siècle, Charles Sanders Peirce reprend le terme *semiotics* et construit une théorie générale des signes fondée sur une structure triadique — représentamen, objet et interprétant — qui dépasse le cadre linguistique pour englober des phénomènes perceptifs, logiques et naturels. Sa sémiotique est à la fois philosophique, logique et pragmatique : elle envisage le signe comme partie intégrante des processus cognitifs humains.

Parallèlement, Ferdinand de Saussure élabore une approche radicalement différente en proposant le terme « sémiologie » pour désigner la science des signes en société, en l’ancrant dans la linguistique. Il définit le signe selon une relation binaire entre signifiant et signifié, et fait du langage le système de signes par excellence. Cette perspective structurale et synchronique marque profondément la tradition européenne.

Comme le rappelle Hénault, « La pensée linguistique et sémiotique du xx^e siècle est largement dominée par les travaux de Ferdinand de Saussure qui, en Europe, du moins, ont entraîné une radicale révision de la méthodologie des sciences humaines. » (Hénault, 1992 : 9). Dans cette lignée, la sémiologie saussurienne se concentre principalement sur les signes verbaux et sur l’analyse des effets de sens produits par les systèmes linguistiques. Émile Benveniste approfondira cette distinction en affirmant que : « La sémiotique se caractérise comme une propriété de la langue, la sémantique relève d’une activité du locuteur qui met en action la langue » (Benveniste, 1966 : 36). La sémiologie devient ainsi une science interne aux structures langagières, attentive aux rapports entre signifiant et signifié, alors que la sémantique s’intéresse aux usages concrets et aux effets de sens produits par les sujets parlants.

En revanche, la tradition américaine inspirée par Peirce adopte une perspective plus large. Elle intègre aussi bien les signes linguistiques que non linguistiques et conçoit la sémiotique comme une science logico-cognitive des processus de signification. Contrairement à Saussure, qui insiste sur l’arbitraire du signe linguistique, Peirce envisage les signes comme des entités dynamiques inscrites dans des systèmes interprétatifs complexes, articulant conventions, perception et raisonnement.

Ces deux traditions — saussurienne et peircienne — se sont développées en parallèle tout au long du XX^e siècle. La première, structurale et analytique, privilégie les structures signifiantes internes aux systèmes ; la seconde, pragmatique et phénoménologique, explore les processus de signification dans leur diversité et leur extension au-delà du langage. Hjelmslev prolongera la tradition européenne en réservant le terme « sémiotique » aux systèmes de signes eux-mêmes, tandis que Barthes popularisera la sémiologie comme méthode critique des discours contemporains, notamment à travers son analyse des mythologies culturelles.

4-2. De la coexistence terminologique à l’unification institutionnelle

La décision prise en 1969 par l'Association internationale de sémiotique d'adopter le terme « sémiotique » dans son acception anglo-saxonne marque un tournant décisif. Elle entérine une vision élargie de la discipline et unifie le vocabulaire scientifique dans les milieux académiques, tout en maintenant des usages différenciés dans les champs francophones de la communication. Ce choix correspond aussi à une mutation épistémologique : au-delà des signes linguistiques, la sémiotique s'ouvre à l'analyse d'objets extrêmement variés — images, pratiques sociales, médias audiovisuels, architecture, espaces urbains ou encore phénomènes naturels.

Dans cette perspective élargie, la sémiotique générale mobilise des concepts et des outils communs pour examiner des systèmes signifiants hétérogènes, tout en développant des sémiotiques spécialisées (du texte, de l'image, du multimédia, etc.) adaptées à chaque domaine. Comme le souligne Courtès, « la sémiotique s'intéresse à tous les signes (de l'ordre de la perception) qui sont porteurs de sens » (Courtès, 2005 : 67).

Ainsi, les choix terminologiques entre « sémiologie » et « sémiotique » ne relèvent pas seulement d'une histoire lexicale, mais reflètent des orientations théoriques, des traditions scientifiques et des méthodologies distinctes. La sémiologie saussurienne s'attache principalement aux signes verbaux et à leur structuration interne, tandis que la sémiotique peircienne envisage la signification comme un processus global, impliquant la cognition, la culture et les interactions sociales. Leur dialogue, loin de s'exclure, a contribué à faire de la sémiotique contemporaine un champ théorique pluriel et dynamique, capable d'articuler des approches linguistiques, philosophiques, cognitives et culturelles.

Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce, bien qu'indépendants l'un de l'autre, sont considérés comme les deux fondateurs de la sémiotique. Chacun a posé les bases d'un courant majeur de la discipline, dont les caractéristiques principales sont présentées dans le tableau suivant.

	Sémiotique d'inspiration peircienne	Sémiotique d'inspiration saussurienne
Fondateur	Charles Sanders Peirce (1839-1914)	Ferdinand de Saussure (1847-1913)
Discipline-mère	Philosophie (logique formelle)	Linguistique
Structure du signe	Representamen, interprétant, objet, triadisme	Signifiant, signifié dyadisme.

(Hébert : 2020). Tableau 2 - Les deux grands courants sémiotiques

La sémiotique ne se réduit pas à une seule théorie, mais constitue un ensemble complexe de courants et d'approches théoriques. En effet, il existe plusieurs théories sémiotiques qui reflètent la diversité des perspectives et des champs d'application. La discipline est étroitement liée à de grands penseurs tels que Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Charles Morris, Louis Hjelmslev, Roman Jakobson, Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas et Umberto Eco, ce dernier étant également connu pour ses contributions littéraires. Chacun de ces théoriciens a enrichi la sémiotique par des concepts fondamentaux qui sont aujourd'hui au cœur de la discipline.

Ainsi, Saussure nous a légué la célèbre dichotomie entre le « signifiant » (la forme) et le « signifié » (le contenu), qui reste l'une des bases de l'analyse linguistique. Peirce, pour sa part, a introduit le « référent » dans sa triade signe-objet-interprétant, tandis que Morris a étendu la sémiotique à l'étude des comportements communicationnels. Hjelmslev a proposé des systèmes plus abstraits à travers sa théorie des « paradigmes », alors que Jakobson a mis en avant la « fonction poétique » dans la communication verbale.

Roland Barthes, quant à lui, a exploré la sémiotique appliquée aux images et aux mythes, tandis que Greimas a systématisé la sémiotique textuelle avec des concepts comme « l'isotopie » et « le modèle actantiel », qui permet de structurer l'analyse narrative. Eco, avec sa théorie de « l'œuvre ouverte », a montré que les textes peuvent être interprétés de multiples manières, enrichissant ainsi l'étude des systèmes de signes.

D'autres outils sémiotiques comme « le triangle sémiotique » de Peirce et « le carré sémiotique » de Greimas permettent d'approfondir les relations entre les signes et leurs significations dans des contextes spécifiques. Cette pluralité de concepts et d'approches démontre que la sémiotique est une discipline dynamique, constamment en évolution, capable d'analyser des objets aussi divers que les textes, les images, les productions culturelles et les pratiques sociales.

Cours 2 : Quel objet pour une science des signes ? Sémiologie et sémiotique en question

Objectif : Développer une compréhension critique des concepts et des méthodes de la sémiologie et de la sémiotique, en explorant leurs objets d'étude respectifs et en analysant leur pertinence dans le déchiffrement des systèmes de signes au sein des diverses formes de communication.

1-Héritage de Saussure

La réflexion autour des signes remonte à diverses périodes historiques, mais les spécialistes s'accordent à dire que la sémiologie, en tant que discipline structurée, a véritablement pris forme grâce à Ferdinand de Saussure, souvent considéré comme le fondateur de la linguistique moderne. C'est Saussure qui a donné à cette science son cadre théorique en l'intégrant dans son projet global pour la linguistique générale. En proposant une analyse systématique des signes, Saussure a élargi le champ de la linguistique pour inclure non seulement l'étude des mots, mais également celle de tous les systèmes de signes capables de communiquer une signification, qu'ils soient verbaux ou non. Dans *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1993 :1056), Greimas et Courtès ont donné cette définition « Le terme de sémiologie, qui se maintient, concurremment avec sémiotique, pour désigner la théorie du langage et ses applications à différents ensembles signifiants, remonte à F. de Saussure qui appelait de ses vœux la constitution, sous cette étiquette, de l'étude générale des « systèmes de signes » ».

Dans son ouvrage fondateur, *le Cours de linguistique générale*, publié posthumément en 1916, Saussure a posé les bases de la sémiologie en soulignant que le langage, en tant que système de signes, n'était qu'une des nombreuses manifestations de ce que pourrait couvrir cette science. Il envisageait la sémiologie comme une science générale des signes qui pourrait s'appliquer à toutes sortes de phénomènes : les symboles culturels, les gestes, les rituels, et bien plus encore, elle est selon lui une nouvelle science qui définit « la vie des signes au sein de la vie sociale. » (De Saussure, 1995 : 22)

2. La langue comme système de signes : un objet d'étude central

Ce projet ambitieux dépassait donc les frontières de la linguistique traditionnelle et cherchait à comprendre les mécanismes universels qui sous-tendent la production et l'interprétation des signes dans la communication humaine, cette science

formerait une partie de la psychologie, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec *semeion*, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera ; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouverait rattachée à un domaine dans l'ensemble des faits humains. (*Ibid.*)

Saussure envisage la sémiologie comme une science globale des signes, destinée à comprendre la nature des signes et leur rôle dans la société. Il la considère comme une branche de la psychologie sociale, et donc liée à la psychologie générale. Toutefois, dans son approche, la linguistique conserve une place privilégiée au sein de cette science, étant l'un des systèmes humains les plus importants. Saussure insiste sur le fait que, bien que la langue soit comparable à d'autres systèmes de communication tels que l'écriture, les gestes des sourds-muets, les rites symboliques ou les signaux militaires, elle reste le plus significatif de ces systèmes : « la langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. » (*Ibid.*)

La langue, qu'elle soit orale ou écrite, se présente comme un véritable système de signes. Chaque mot ou son revêt une signification précise, permettant ainsi de transmettre des idées de manière claire. Par exemple, le terme « arbre » désigne une catégorie spécifique de plante, et cette signification est universellement comprise.

En outre, il est pertinent de comparer la langue à d'autres formes de communication qui utilisent également des signes. L'écriture, par exemple, utilise des symboles — les lettres — pour exprimer des idées par le biais du texte. De même, l'alphabet des sourds-muets repose sur des gestes qui permettent aux personnes sourdes de s'exprimer et de communiquer efficacement. Les rites symboliques, quant à eux, englobent des actions ou des cérémonies chargées de significations culturelles particulières. Par ailleurs, les formes de politesse, qui incluent des comportements sociaux respectueux tels que dire « s'il vous plaît » ou « merci », sont également des exemples de systèmes de signes. Enfin, les signaux militaires, utilisant gestes ou drapeaux, servent à transmettre des instructions de manière concise.

Cependant, malgré la diversité des systèmes de communication existants, la langue occupe une place prépondérante dans « la société [qui] devient signifiante dans et par la langue, la société est l'interprète par excellence de la langue [...] Seule la langue permet la société [...] C'est la langue qui contient la société. » (Benveniste, 1968 : 96-97). Elle est souvent considérée comme le système le plus important, car elle permet de transmettre des idées complexes, des émotions, des récits et des arguments. Cette richesse expressive est essentielle pour les interactions humaines, la culture et le développement de la pensée. Par ailleurs, Sperber et Wilson ont noté que depuis la révision du *Cours de linguistique générale* « aucune loi fondamentale de la sémiotique n'a jamais été découverte, non plus qu'aucune application intéressante de la sémiotique à la linguistique. » (Sperber et Wilson, 1989 : 19-20)

3. La sémiotique comme discipline : perspectives et élargissements

La sémiotique, en tant que discipline, trouve ses origines chez le logicien Charles Sanders Peirce. Cette approche est souvent qualifiée de « doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes » (Peirce, 1978 : 105), positionnant la sémiotique comme une extension ou un synonyme de la logique, un domaine dont Peirce a non seulement observé les principes, mais aussi contribué au développement. Ainsi, le projet sémiotique se concentre sur l'analyse formelle des mécanismes par lesquels la signification est produite, tout en s'efforçant d'établir une classification systématique des signes eux-mêmes.

Peirce envisage la sémiotique comme une philosophie de la représentation, où il se considère comme un « [...] pionnier ou plutôt un défricheur de forêts, dont la tâche est de dégager et d'ouvrir des chemins dans ce que j'appelle la sémiotique, c'est-à-dire la doctrine de la nature essentielle et des variétés fondamentales de sémosis [le procès du signe] possibles [...] » (*Ibid.*, : 135)., engagé dans la tâche de dégager et d'ouvrir de nouveaux chemins dans ce que lui-même désigne comme la sémiotique. Il s'agit alors d'une discipline qui explore la nature essentielle des signes et les différentes formes de sémosis, c'est-à-dire le processus par lequel un signe produit du sens.

Les idées de Peirce ont par la suite inspiré de nombreux chercheurs, notamment Charles Morris, qui élargit le champ de la sémiotique en la définissant à la fois comme une science parmi d'autres (la science des signes) et comme un outil d'analyse pour ces disciplines : « Elle englobe entièrement la logique, les mathématiques, la linguistique, la sociologie de la connaissance ainsi que la rhétorique ; et elle absorbe au moins partiellement l'étude des

problèmes épistémologiques et méthodologiques, l'esthétique, la psychologie et les sciences sociales. »(Bouchard, 1974 : 72)

Morris souligne que chaque science utilise des signes pour articuler et transmettre ses découvertes. Il propose ainsi de considérer la sémiotique comme une méta-science, dont le champ de recherche se concentre sur l'étude des sciences elles-mêmes à travers l'analyse de leur langage et de leurs systèmes de signes. Ce faisant, la sémiotique permet de mieux comprendre non seulement comment les signes fonctionnent au sein des diverses disciplines, mais aussi comment ils influencent notre perception et notre compréhension du monde qui nous entoure. Courtès considère « dès lors en préalable que chacun des deux plans du langage—expression vs contenu—est constitué de réseaux de relations : c'est à leur analyse que veut se consacrer entièrement la sémiotique. » (Courtès, 1991 : 31)

Cours 3 : Ambiguïté terminologique

Objectif : amener les étudiants à identifier et clarifier les significations multiples de ces termes, favorisant ainsi une compréhension précise des concepts sous-jacents. Ce cours vise également à souligner l'importance d'une terminologie rigoureuse dans la recherche et la communication académique pour éviter les malentendus et encourager un dialogue constructif.

1. Distinctions terminologiques entre sémiologie et sémiotique selon Klinkenberg

De nombreux chercheurs contemporains insistent sur la nécessité de clarifier les distinctions terminologiques entre les notions de sémiotique et de sémiologie. Ainsi, M. Joly établit un lien étroit entre la sémiotique et une véritable philosophie du langage, en la concevant comme une extension généralisée de la linguistique, apte à penser l'ensemble des systèmes de signification. À l'inverse, le terme sémiologie désigne, dans cette perspective, une sémiotique appliquée à des domaines spécifiques — tels que le texte, l'image ou d'autres systèmes signifiants — plutôt qu'un cadre théorique global : « Le premier d'origine américain, est le terme canonique qui désigne la sémiotique comme philosophie des langages. L'usage du second (sémiologie), d'origine européenne, est plutôt compris comme l'étude de langages particuliers (image, gestuelle, théâtre, etc.) » (Joly, 1993 : 22) Cette opposition illustre deux orientations complémentaires : l'une, conceptuelle et englobante, cherche à dégager des principes universels de signification ; l'autre, analytique et appliquée, s'attache à décrire le fonctionnement de systèmes sémiotiques précis.

Cette ambiguïté terminologique est également reconnue par J.M. Klinkenberg, qui constate que les deux concepts, bien que distincts, sont souvent confondus. Il note que « la

sémiotique est aussi parfois appelée sémiologie bien que ce deuxième terme tende à céder la place au premier » (Klinkenberg, 1996 : 23). Klinkenberg met en lumière deux distinctions qui expliquent cette confusion.

La première distinction se base sur une relation d'inclusion : la sémiologie serait la théorie générale des signes, englobant tous types de systèmes, tandis que la sémiotique serait une étude spécifique à certains systèmes particuliers. Par exemple, la langue, le texte, et l'image pourraient tous être considérés comme des sémiotiques à part entière.

La deuxième distinction proposée par Klinkenberg définit la sémiotique comme l'analyse du fonctionnement du sens chez les êtres humains. Cela pourrait inclure des éléments tels que les odeurs, les vêtements, ou même la nourriture. À l'inverse, la sémiologie serait centrée sur l'examen de techniques spécifiques développées pour faciliter la communication au sein de la société. Cette dernière assertion nous conduit à explorer deux courants sémiologiques, en l'occurrence, la sémiologie axée sur la communication sera simplement désignée par le terme "sémiologie", tandis que celle centrée sur la signification portera le nom de "sémiotique". Il stipule que « les deux pères fondateurs convergeaient sur deux points importants : d'abord pour faire de ce qu'ils nomment l'un sémiologie et l'autre sémiotique la science des signes ; ensuite pour mettre en avant l'idée que ces signes fonctionnent comme un système formel. » (*Ibid.*,: 18). Il en résulte donc :

1-1-La science des signes

Klinkenberg affirme que Saussure et Peirce s'accordent sur le fait que leur discipline respective est fondée sur l'étude des signes. Cette affirmation est essentielle, car elle révèle l'un des axes centraux de la sémiotique : les signes ne sont pas de simples éléments isolés, mais des entités qui prennent sens à travers leur utilisation dans des systèmes de communication. En définissant leur domaine d'étude comme la "science des signes", Klinkenberg met en avant l'importance de comprendre comment ces signes sont employés pour construire et transmettre des significations au sein des cultures humaines. Cette approche permet d'intégrer non seulement les langages verbaux, mais également d'autres formes de communication, comme les gestes, les images et les symboles culturels.

1-2-Les signes comme un système formel

Le second point souligné par Klinkenberg concerne le fait que Saussure et Peirce mettent l'accent sur la fonction systémique des signes. Cela signifie que chaque signe acquiert

sa valeur et sa signification non pas de manière autonome, mais en relation avec d'autres signes dans un système. Ce concept de "système formel" renvoie à l'idée que la sémiotique étudie les structures sous-jacentes qui régissent la production et l'interprétation des signes. Pour Saussure, cela se traduit par sa célèbre dichotomie entre le signifiant et le signifié, où la signification d'un mot dépend de sa différence avec d'autres mots. Peirce, quant à lui, élargit cette vision en introduisant la triade signe-objet-interprétant, qui révèle la complexité des processus de signification.

Ainsi, la sémiologie de la communication pourrait être désignée simplement sous le nom de sémiologie, tandis que la sémiologie de la signification serait davantage assimilée à la sémiotique. D'autres théoriciens adoptent une approche moins rigoureuse en utilisant les termes sémiologie et sémiotique de manière interchangeable, considérant ainsi qu'ils désignent des concepts très similaires. À titre d'exemple, J. M. Floch (1995 : 7) avance que, bien que les deux termes ne soient pas complètement identiques, ils renvoient à des idées presque équivalentes « qu'à défaut de se confondre, les deux termes désignent presque la même chose. »

Axe 2 : La théorie du signe

Cours 4 : La conception du signe selon Saussure

Introduction : Perspectives distinctes sur la théorie du signe

Le concept de signe est au cœur de la sémiotique, mais sa définition varie en fonction des différentes écoles et approches théoriques. De manière générale, un signe peut être compris comme un élément qui représente ou désigne quelque chose d'autre, qu'il s'agisse d'une réalité concrète ou abstraite. En d'autres termes, un signe est un substitut, une présence tangible qui évoque une entité absente. Cependant, il ne faut pas confondre le signe avec l'objet lui-même : le signe n'est pas la réalité qu'il représente. Comme le dit l'adage : « la carte n'est pas le territoire ».

L'étude du signe a connu des développements significatifs au cours du XX^e siècle, avec des contributions majeures provenant de deux traditions distinctes. D'une part, nous avons la perspective philosophique portée par Charles Sanders Peirce, qui propose un modèle complexe et nuancé de la sémiotique, mettant l'accent sur les relations entre le signe, l'objet qu'il représente et l'interprétant. D'autre part, la tradition linguistique, incarnée par Ferdinand de Saussure, se concentre sur la structure des signes au sein des systèmes linguistiques, insistant sur la dualité entre le signifiant (la forme) et le signifié (le contenu).

Ces deux approches, bien qu'elles partagent un intérêt commun pour le fonctionnement des signes, diffèrent profondément dans leur orientation et leurs implications. La perspective peircienne, avec son approche plus globale et philosophique, invite à une réflexion sur la nature même de la signification et de l'interprétation. À l'inverse, la vision saussurienne est ancrée dans l'analyse des systèmes linguistiques, s'attachant à la façon dont les signes fonctionnent au sein d'un cadre social et culturel.

À côté de ces deux orientations majeures, il convient de mentionner que le modèle de signe le plus utilisé reste le modèle triadique, popularisé par Ogden et Richards : « A côté de ces deux orientations majeures de la théorie du signe au XX^e siècle, le modèle de signe le plus utilisé reste le modèle triadique popularisé par Ogden et Richards ». (Auroux, 1996 : p.116). Ce modèle, qui repose sur la relation entre le signe, l'objet et l'interprétation, propose une synthèse utile pour comprendre les dynamiques de la communication. En établissant des ponts entre les différentes traditions sémiotiques, il enrichit notre compréhension des mécanismes de signification, tout en soulignant la complexité et la diversité des approches en matière de sémiotique. Cette pluralité invite à une exploration approfondie des diverses théories et de leurs

implications, tant au niveau philosophique que linguistique, ouvrant ainsi la voie à une analyse plus large des phénomènes sémiotiques dans notre société contemporaine.

1. Le signe chez Saussure (1857-1913)

Ferdinand de Saussure, fondateur de la linguistique moderne, a développé une conception du signe qui repose sur deux composantes psychiques. Pour lui, un signe linguistique est l'union entre une « image acoustique » (le « signifiant ») et un « concept » (le « signifié »). Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'y a pas de lien direct entre un nom et une chose. Saussure souligne que le lien entre le signifiant et le signifié est arbitraire, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de relation naturelle entre eux.

Dans cette perspective, la langue est envisagée comme un système de signes, et ce système repose sur des oppositions et des différences entre les signes. Il est important de noter que Saussure exclut l'objet réel, ou « référent », de son modèle du signe. En tant que théoricien du signe, de Saussure se concentre sur le signe linguistique, plutôt que d'adopter une approche générale du signe comme celle de Peirce. Malgré la brièveté de ses réflexions sur la sémiologie, limitées à quelques paragraphes, son influence demeure majeure.

2. Les caractéristiques du signe linguistique

2.1. Le signe est une entité psychique

Saussure approfondit la notion de signe linguistique en montrant que ses deux éléments essentiels sont de nature psychique : un concept et une image acoustique. Contrairement à une simple correspondance entre un objet concret et un mot, le signe linguistique repose sur l'association entre une idée et la représentation mentale d'un son. Cette image acoustique n'est pas le son en lui-même, mais son empreinte mentale, une impression sensorielle qui existe dans notre esprit. Saussure précise même que si l'on qualifie cette image d'« acoustique », ce n'est qu'en contraste avec le concept, qui demeure plus abstrait. En observant notre propre langage intérieur, nous constatons cette réalité psychique : nous pouvons penser, réciter des vers ou nous parler intérieurement sans émettre un son, démontrant ainsi que la langue fonctionne par associations mentales plutôt que par signes physiques. Saussure met en évidence la dimension psychologique du langage, le décrivant comme une structure mentale où se lient concept et image acoustique, indépendamment de toute matérialité sonore :

On a vu [...], à propos du circuit de la parole que les termes impliqués dans le signe linguistique sont tous deux psychiques et sont unis dans notre cerveau par le lien de l'association. Insistons sur ce point. Le signe linguistique unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son

matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens, elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler « matérielle », c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. Le caractère psychique de nos images acoustiques apparaît bien quand nous observons notre propre langage. Sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes ou nous réciter mentalement une pièce de vers. (Saussure, 1995 : 98)

Saussure propose une réflexion critique sur la définition du signe linguistique, mettant en lumière une ambiguïté fréquente dans l'usage courant du terme.

Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique : mais dans l'usage courant ce terme désigne généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (arbor, etc.). On oublie que si arbor est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept « arbre », de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total. L'ambiguïté disparaîtrait si l'on désignait les trois notions ici en présence par des noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant. Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant ; ces derniers termes ont l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie. (Ibid. : 99)

Il affirme que le signe est la combinaison du concept et de l'image acoustique, mais note que, dans la pratique, ce terme est souvent réduit à l'image acoustique seule, comme le mot « arbor ». Cette réduction conduit à une mécompréhension, car « arbor » ne peut être qualifié de signe qu'en raison de son association avec le concept d'« arbre ». Saussure souligne ainsi que la dimension sensorielle (l'image acoustique) ne peut être dissociée de l'idée abstraite (le concept), et que leur relation est essentielle pour saisir la nature du signe. Pour clarifier cette relation, il propose une terminologie plus précise, en réservant le terme « signe » pour désigner l'ensemble de ces éléments, tout en introduisant « signifiant » pour l'image acoustique et « signifié » pour le concept. Cette nomenclature permet de mieux appréhender l'interconnexion entre les différentes dimensions du signe, en marquant leur opposition tout en soulignant leur complémentarité. En définitive, Saussure ouvre ainsi la voie à une compréhension plus rigoureuse et systématique du langage, essentielle à l'analyse sémiotique.

2.2. L'arbitraire du signe

Selon Ferdinand de Saussure, le rapport entre le signifiant (la forme sonore d'un mot) et le signifié (l'idée ou le concept associé) est arbitraire, signifiant qu'il n'existe aucun lien naturel entre les deux :

Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire ». Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s—ö—r qui lui sert de signifiant ; il [sic] pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues

différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant b—ö—f d'un côté de la frontière, et o—k—s (Ochs) de l'autre. (Ibid. : 100)

Par exemple, le mot « Fleur » n'a pas de lien inné avec l'image d'une fleur ; une autre langue pourrait employer un terme complètement différent pour désigner le même concept. Cette notion d'arbitraire est fondamentale en linguistique, car elle souligne que le langage est avant tout une convention sociale, où les mots acquièrent leur sens par accord collectif.

2.3. La linéarité du signifiant

Le signifiant, en tant qu'élément phonique, est constitué d'une série de phonèmes qui s'enchaînent pour créer une unité linguistique. Cette suite phonémique se déploie de manière linéaire dans le temps, ce qui signifie que, lors de la production orale, chaque son apparaît successivement, sans possibilité de retour en arrière : « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne. » (Ibid. :103)

Par exemple, dans le mot « arbre », les phonèmes [a], [ʁ], [b], et [ʁ] se succèdent pour former le signifiant. Cette structure linéaire permet d'analyser la façon dont les phonèmes s'organisent pour créer du sens. En raison de cette nature séquentielle, la compréhension d'un mot se fait en temps réel : il est impossible d'entendre le mot dans son intégralité avant d'avoir reçu chaque phonème dans l'ordre. Cette dynamique souligne l'importance de la temporalité dans l'acquisition et la compréhension du langage.

2.4. La mutabilité du signe

Selon Saussure, le temps joue un rôle crucial dans l'évolution des signes linguistiques, provoquant des modifications tant au niveau phonétique que sémantique. Ces transformations peuvent entraîner un décalage dans le rapport entre le signifiant et le signifié, rendant les signes plus complexes et dynamiques. Par exemple, le mot "**gars**". À l'origine, "**gars**" signifiait simplement "jeune homme" ou "garçon" (du latin médiéval *vassus*, signifiant "serviteur" ou "vassal"). Aujourd'hui, ce terme est souvent utilisé de manière informelle pour désigner un homme en général, sans distinction d'âge, ou même un groupe de personnes (comme dans l'expression "les gars"). Ce glissement sémantique illustre l'évolution du lien entre le signifiant et le signifié dans la langue, montrant comment les usages sociaux influencent les significations des mots au fil du temps.

Ainsi, le temps n'est pas seulement un facteur externe, mais un agent de transformation qui redéfinit continuellement notre compréhension des signes linguistiques.

2.5. L'immutabilité du signe

L'immutabilité du signe, selon Saussure, renvoie à l'idée que le lien entre le signifiant (forme sonore ou graphique) et le signifié (concept) est relativement stable au sein d'une communauté linguistique et ne change pas de manière arbitraire ou fréquente. Cette stabilité est due au fait que les locuteurs, par usage et convention, acceptent les significations établies et reconnaissent un ensemble de signes partagés, ce qui permet la communication et la compréhension mutuelle.

Exemple : Le terme chaise est un signifiant fixé par la langue pour désigner un objet spécifique. Si un locuteur décidait de remplacer chaise par un mot inventé, comme sillo, cela créerait une rupture dans la communication, car les autres membres de la communauté linguistique n'associeraient pas ce nouveau mot à l'objet attendu. Le signifiant chaise est donc imposé par convention et transmis à travers les générations, sans modification individuelle possible.

2.6. Diachronie/synchronie

La linguistique diachronique examine la langue dans son développement historique, en analysant les changements qu'elle subit au fil du temps. Selon Ferdinand de Saussure, cette perspective diachronique éclaire l'évolution du système linguistique en identifiant les transformations des signes d'une époque à l'autre. Elle s'intéresse aux modifications phonétiques, lexicales ou grammaticales et les situe dans leur contexte historique.

Cependant, pour bien comprendre ces changements, chaque période doit être étudiée comme un ensemble structuré en lui-même, ce qui mène logiquement à l'approche synchronique. La linguistique synchronique, à l'inverse, étudie la langue à un moment précis, indépendamment de son évolution dans le temps. Elle perçoit la langue comme un système stable et organisé, qui peut être analysé sans référence à son passé ou à son futur. Saussure soutient que, puisque les locuteurs ignorent souvent l'histoire de leur langue, cette dernière doit être étudiée dans sa structure actuelle, "en elle-même et pour elle-même". Cela permet de mettre en lumière les règles et relations internes du système linguistique tel qu'il est à un instant donné.

2.7. Les rapports syntagmatiques et paradigmatiques

a. Les rapports syntagmatiques

L'axe syntagmatique, selon Ferdinand de Saussure, désigne la relation linéaire et séquentielle des éléments linguistiques au sein d'une chaîne énonciative, où chaque unité prend son sens en fonction de sa position et de sa relation avec les autres. **Par exemple**, dans la phrase « La petite fille joue dans le jardin », chaque mot est agencé de manière à former une structure cohérente : « La » (article défini) précède « petite » (adjectif), qui caractérise « fille » (nom), suivi du verbe « joue » et enfin du complément de lieu « dans le jardin ». Si l'on modifie l'ordre des mots ou l'un des éléments — par exemple, en disant « Dans le jardin, la petite fille joue » — le sens reste globalement intact, mais la mise en relief et la structure syntaxique changent.

Cependant, si l'on remplace « fille » par « garçon », la signification de la phrase évolue, démontrant ainsi que chaque élément n'existe pas indépendamment, mais en rapport avec les autres dans un contexte donné. Ainsi, l'axe syntagmatique illustre comment l'agencement des mots crée une signification précise, soulignant l'importance de la syntaxe dans la construction du sens.

b. Les rapports paradigmatiques

Les rapports paradigmatiques, selon Ferdinand de Saussure, désignent les relations qui existent entre les éléments d'un même système linguistique, notamment au sein d'un paradigme, c'est-à-dire un ensemble de mots ou de formes qui partagent une caractéristique commune. Ces relations sont essentiellement basées sur la substitution, où un élément peut être remplacé par un autre sans altérer la structure de la phrase. Par exemple, dans le paradigme des verbes au présent de l'indicatif en français, le verbe « parler » peut être substitué par d'autres verbes comme « aimer » ou « finir », car tous appartiennent à la même catégorie de verbes et peuvent être conjugués selon le même modèle (je parle, j'aime, je finis). Les rapports paradigmatiques révèlent ainsi comment les choix lexicaux et grammaticaux influencent le sens et la structure d'une énonciation, tout en soulignant la nature systémique de la langue. En mettant en lumière ces relations, Saussure démontre que le sens d'un mot n'existe pas de manière isolée, mais est toujours déterminé par sa position au sein d'un système plus vaste, où chaque terme acquiert sa valeur par opposition à d'autres.

2.8. La valeur

Dans le domaine de la linguistique, la relation entre le signifiant et le signifié constitue le fondement même de la communication. Le signifiant, qui représente l'image acoustique ou la forme d'un mot, et le signifié, qui désigne le concept ou l'idée que ce mot évoque, ne peuvent

être considérés de manière isolée. Leur valeur est intrinsèquement liée à leur relation dans le système linguistique : « C'est que là, comme en économie politique, on est en face de la notion de valeur ; dans les deux sciences, il s'agit d'un système d'équivalence entre des choses d'ordres différents : dans l'une un travail et un salaire, dans l'autre un signifié et un signifiant. » (Ibid. : 115)

Prenons l'exemple du mot « livre » : son signifiant, c'est-à-dire l'image acoustique que nous avons en tête lorsqu'on prononce ou écrit ce mot, n'a de sens que parce qu'il renvoie à un signifié, qui est le concept d'un livre, avec ses caractéristiques et ses associations. Cette dynamique se rapproche de la manière dont des biens ou des services sont échangés dans le cadre économique. La valeur d'un signifiant dans le langage dépend de son rapport avec d'autres signifiants, tout comme la valeur d'un produit dépend de son rapport avec d'autres produits sur le marché.

Ainsi, la valeur linguistique, à l'instar de la valeur économique, repose sur un système d'équivalence où le sens est construit non seulement par les éléments individuels, mais aussi par leurs relations mutuelles. L'analogie suggérée par la citation souligne que la signification dans le langage, tout comme la valeur dans l'économie, est un produit de contextes sociaux et culturels, qui fluctuent et évoluent au fil du temps. Cela nous invite à comprendre que la communication ne se limite pas à des mots isolés, mais s'inscrit dans un système complexe où chaque élément est imbriqué dans un réseau de relations, rendant la linguistique une science des relations et des interactions plutôt que des entités statiques.

Cours 5 : La réinterprétation du signe saussurien au sein du structuralisme

Objectif : Amener les étudiants à analyser comment ces changements influencent la compréhension des relations entre langage, pensée et réalité. À l'issue du cours, ils développeront une critique informée des implications théoriques de cette réinterprétation.

1. La dimension psychique du signe saussurien

Initialement, Saussure articulait sa théorie en intégrant une dimension psychologique, où la langue était envisagée non seulement comme un système de signes, mais aussi comme une construction mentale façonnée par l'esprit. Cependant, au fil du temps, cette perspective a été largement abandonnée, et la langue est maintenant souvent réduite à un ensemble formel, où seules les relations entre les unités linguistiques – qu'elles soient phonologiques, morphologiques, grammaticales ou lexicales – sont prises en compte. Cette transformation témoigne d'une évolution vers une approche plus systématique et objective, qui ignore les

processus cognitifs et psychologiques qui sous-tendent réellement l'utilisation du langage. Moeschler et Reboul (1998 : 141) ont précisé que : « Saussure avait construit une théorie linguistique fortement teintée de psychologie mentaliste ; or cette dimension de la tradition saussurienne a progressivement disparu, et la langue a fini par être définie comme une pure forme dans laquelle seules les relations entre unités linguistiques (phonologiques, morphologiques, grammaticales ou lexicales) comptent. »

2. La nature psychique du signifié selon Barthes²

Barthes atteste de la nature psychique du signe :

En linguistique, la nature du signifié a donné lieu à des discussions qui ont surtout porté sur son degré de « réalité » ; toutes s'accordent cependant pour insister sur le fait que le signifié n'est pas « une chose », mais une représentation psychique de la « chose » ; [...]; Saussure lui-même a bien marqué la nature psychique du signifié en l'appelant concept : le signifié du mot bœuf n'est pas l'animal bœuf, mais son image psychique [...]. (Barthes, 1964 : 107)

Il souligne la distinction fondamentale entre le signifié et la réalité tangible dans le langage. En affirmant que le signifié n'est pas "une chose", mais une représentation psychique, Barthes nous invite à considérer la signification comme une construction mentale plutôt qu'une référence directe à un objet concret. En prenant l'exemple du mot "bœuf", il montre que ce terme évoque non pas l'animal en soi, mais l'image mentale que chacun en a, reliant ainsi le langage à notre expérience subjective. Cette approche critique le lien traditionnel entre le mot et son référent, mettant en évidence que la signification est davantage une question d'interprétation individuelle que de désignation fixe, ce qui souligne l'aspect dynamique et variable de la communication.

3. La matérialité du signifiant

Contrairement à la nature psychique attribuée au signifié, qui est conçu comme une représentation mentale d'une idée ou d'un objet, Barthes considère le signifiant comme un "médiateur" qui doit être matériel : « La nature du signifiant suggère, en gros, les mêmes remarques que celle du signifié : c'est un pur relatum, on ne peut séparer sa définition de celle du signifié. La seule différence, c'est que le signifiant est un médiateur : la matière lui est nécessaire ; [...] » (Ibid. : 109). Cela signifie que le signifiant, qu'il s'agisse d'un son, d'un mot écrit ou d'une image, nécessite une forme tangible pour exprimer le concept qu'il représente. Cette position souligne que le signifiant ne peut exister isolément ; il est le vecteur qui transmet l'information et, par conséquent, doit être ancré dans une réalité physique. En refusant d'accorder une nature psychique au signifiant, Barthes accentue l'importance de la matérialité dans la communication linguistique, affirmant ainsi que la signification ne peut émerger que

par l'interaction entre un médiateur concret et le concept abstrait qu'il évoque. Cette approche rappelle que la linguistique ne peut se réduire à des abstractions, mais doit prendre en compte les éléments matériels qui rendent possible le langage.

En mettant en avant le rôle de « médiateur » du « signifiant », Barthes remet en question l'idée saussurienne selon laquelle le signe serait une entité uniquement psychique. Il remet également en cause l'égalité stricte entre signifiant et signifié. Le philosophe Alain Juranville (1984 : 44) souligne d'ailleurs ce point original de la définition saussurienne :

Il faut souligner ici la radicalité de la position saussurienne, pour qui signifiant et signifié ne sont nullement, comme on le croit, dans les mêmes rapports que le corps et l'âme de la métaphysique. Ils sont plutôt, dit-il comme les atomes d'hydrogène et l'atome d'oxygène dans la molécule d'eau. Donc tout à fait sur le même plan, le signifié n'étant pas plus ce pour quoi le signifiant est un instrument que l'inverse.

En introduisant cette dimension, Barthes réaffirme que le signifiant n'est pas une entité psychique, mais bien un élément tangible qui participe à la construction du sens. Cela modifie notre compréhension du signe, en instaurant une distinction claire entre les deux éléments tout en gardant à l'esprit leur interdépendance.

La transformation du signifiant en une matérialité médiatrice dans certaines théories inspirées de Saussure comporte un risque majeur : celui de considérer le signifiant comme une entité englobant le signifié. Cela compromet toute compréhension du processus sémiotique, réduisant la relation à un rapport magique et transcendantal. Roland Barthes, influencé par la théorie de Saussure, reprend la structure binaire du signe linguistique tout en y ajoutant un troisième niveau : la « signification ». Pour Barthes, la signification résulte de l'interaction entre un signifiant et un signifié. Il met l'accent sur l'importance de ce processus dans la production de sens dans un texte ou une image. Barthes a notamment utilisé cette approche pour analyser les signes culturels dans divers contextes, du langage publicitaire aux œuvres littéraires.

4. La linguistique comme partie d'un tout

En outre, la linguistique structuraliste a retenu à juste titre que le langage constitue le système de signes le plus significatif, comme le souligne Saussure en affirmant que la langue est un système de signes exprimant des idées, comparable à d'autres systèmes tels que l'écriture ou les rites symboliques : « La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouverait rattachée à un domaine dans l'ensemble des faits humains. » (Saussure, 1995 : 33).

Cependant, Saussure ne stipule jamais que ces autres systèmes de signes suivent nécessairement le modèle linguistique. Au contraire, il annonce la nécessité d'une science générale — la sémiologie — dont les lois s'appliqueront également à la linguistique. Ainsi, la linguistique se présente comme un système parmi d'autres, sa prééminence étant affirmée non pas sur la base d'une compréhension supérieure, mais d'une extension plus vaste. Elle doit se conformer aux mêmes lois que les autres systèmes de signes, sans revendiquer un statut de modèle. Par conséquent, la capacité du langage à éclairer les autres systèmes de signes ne peut être perçue que comme une manifestation de lois plus générales, dont il dépend lui-même. Il est donc compréhensible que, de cette position privilégiée, la tentation d'aligner les lois universelles de la sémiologie sur les règles spécifiques de la linguistique soit forte, mais cela ne saurait éclipser la nécessité de reconnaître la linguistique comme partie intégrante d'un ensemble plus large de systèmes signifiants.

A. Travaux dirigés

Activité 1

« Le continuel et subtil défaut de toutes les distinctions linguistiques est de croire qu'en parlant d'un objet à un certain point de vue on est, de ce fait, dans le dit point de vue ; dans les neuf dixièmes des cas c'est justement le contraire qui est vrai pour une raison très simple : Rappelons-nous en effet que l'objet en linguistique n'existe pas pour commencer, n'est pas déterminé en lui-même. Dès lors parler d'un objet, nommer un objet, ce n'est pas autre chose que d'invoquer un point de vue **A** déterminé. Après avoir dénommé un certain objet, livré le point de vue **A**, qui n'a d'existence absolument que dans l'ordre **A**, il est permis peut-être (dans certains cas) de voir comment se présente cet objet de l'ordre **A**, vu selon **B**. **A** ce moment est-on dans le point de vue **A** ou dans le point de vue **B** ? Régulièrement il sera répondu qu'on est dans le point de vue **B** ; c'est qu'on a cédé une fois de plus à l'illusion des êtres linguistique menant une existence indépendante. La plus difficile à saisir, mais la plus bienfaisante des vérités linguistiques, est de comprendre qu'à ce moment on n'a pas cessé au contraire de rester fondamentalement dans le point de vue **A**, du seul fait qu'on fait usage d'un terme de l'ordre de **A**, dont la notion même nous échapperait selon **B**. » (De Saussure, 2002 : pp.23-24)

Questions d'analyse

1. Quelle est l'idée principale développée par Saussure dans ce passage ?
2. Comment Saussure définit-il la relation entre un objet et un point de vue ?

3. Quelles sont les implications de l'illusion des êtres linguistiques qui existent indépendamment ?
4. Pourquoi Saussure considère-t-il cette prise de conscience comme "bienfaisante" ?
5. Comment ce passage illustre-t-il la distinction entre langage et réalité ?
6. En quoi cette réflexion de Saussure est-elle pertinente pour l'étude de la sémiotique ?

Activité 2

Texte

Extrait de *Les nourritures terrestres* d'André Gide :

"J'aimais les crépuscules, j'aimais la solitude et la mer. Je haïssais l'abondance, la multiplicité des visages, des gestes et des sourires. Je préférais les ombres où je devinais des êtres plus vrais, les rêves, le souvenir. Et je fuyais les hommes."

Activité

1. **Analyse du signe linguistique** : Identifiez les *signifiants* et *signifiés* pour les mots "crépuscules", "solitude", et "ombre". Quelle est la valeur symbolique de chaque terme dans ce passage et comment cette valeur se transforme selon l'interprétation individuelle ?
2. **Question de valeur** : En tenant compte du contexte, analysez comment chaque mot prend un sens particulier, en se détachant de sa signification conventionnelle pour devenir l'expression d'un ressenti propre à l'auteur.
3. **Langue et parole** : Discutez de la différence entre les aspects collectifs et individuels du langage en analysant comment ce passage illustre la distinction saussurienne entre langue (le code) et parole (la manière dont Gide utilise la langue pour exprimer son individualité).

B. Corrigé-type

Activité 1

1. - Réponse : L'idée principale est que les distinctions linguistiques sont souvent trompeuses, car le fait de parler d'un objet à partir d'un point de vue spécifique (point de vue A) ne signifie pas nécessairement que l'on se trouve réellement dans ce point de vue. Au contraire, il souligne que l'objet n'existe pas indépendamment et que toute discussion sur cet objet reste liée à la perspective choisie.

2. - Réponse : Saussure soutient que l'objet, en linguistique, n'est pas déterminé en lui-même. Parler d'un objet revient à évoquer un point de vue particulier (A). Après avoir nommé cet objet selon le point de vue A, on peut éventuellement l'examiner sous un autre point de vue (B), mais cela ne signifie pas que l'on a réellement quitté le cadre de référence initial (A).
3. - Réponse : L'illusion selon laquelle les objets linguistiques ont une existence autonome peut mener à des malentendus sur la nature des concepts. Saussure souligne que même lorsque l'on tente de voir un objet sous un autre angle, on demeure lié à la terminologie du premier point de vue, ce qui fausse la perception de l'objet. Cela empêche une véritable compréhension des nuances et des interrelations entre les différents points de vue.
4. - Réponse : Saussure considère cette prise de conscience comme bienfaisante car elle permet de comprendre la complexité et la relativité des concepts linguistiques. Reconnaître que l'on reste fondamentalement ancré dans un certain point de vue, même en l'interrogeant sous un autre angle, favorise une approche plus nuancée et réfléchie de l'analyse linguistique.
5. - Réponse : Ce passage met en évidence que le langage ne reflète pas la réalité de manière objective ; plutôt, il construit une réalité qui est toujours médiée par des points de vue. En affirmant que l'objet n'existe pas de manière autonome et que son interprétation dépend du cadre linguistique utilisé, Saussure démontre que le langage et la réalité sont intimement liés, mais aussi distincts.
6. - Réponse : Cette réflexion est pertinente pour l'étude de la sémiotique car elle met en lumière la manière dont les signes (termes) sont utilisés pour construire du sens. Comprendre que chaque terme est enraciné dans un contexte particulier ouvre des pistes pour analyser comment les significations peuvent changer en fonction des perspectives adoptées, ce qui est au cœur de l'analyse sémiotique.

Activité 2

• Analyse du signe linguistique

- **Crépuscules** : Signifiant = "crépuscule" (mot) ; Signifié = transition entre le jour et la nuit, associé au calme et à la mélancolie. Ici, "crépuscule" prend une connotation de fin et de contemplation introspective, qui reflète un état d'âme.

- **Solitude** : Signifiant = "solitude" ; Signifié = état de retrait, de distance des autres. Dans le texte, elle symbolise un état d'isolement choisi et apprécié, davantage introspectif qu'imposé.
- **Ombres** : Signifiant = "ombres" ; Signifié = absence de lumière, souvent associée au mystère et à l'inconnu. Ici, l'ombre symbolise des réalités plus profondes et cachées, un monde intérieur ou un refuge psychologique.

• Question de valeur

- En contexte, les mots choisis prennent des significations très personnelles, propres à la sensibilité de l'auteur. Par exemple, "ombres" ne désigne pas seulement l'absence de lumière mais évoque également un espace de mystère et de révélation personnelle.

• Langue et parole

- La langue fournit les mots, mais la parole de Gide leur donne une résonance unique. La "solitude" n'est pas simplement l'isolement ; pour Gide, elle est un choix, une forme de confort et de rencontre avec soi-même, ce qui illustre la subjectivité de la parole dans la théorie de Saussure.

Cours 6 : Les principes catégoriels de Peirce (1839-1914)

Objectif : Amener les étudiants à comprendre et à explorer les principes catégoriels fondamentaux de Charles Sanders Peirce, à savoir la priméité, la secondéité et la tiercéité. Ils apprendront à analyser comment ces catégories structurent notre perception, nos interactions avec le monde et notre compréhension des phénomènes, tout en découvrant leurs applications en sémiotique et en philosophie.

Introduction

La sémiotique de Peirce ne peut être pleinement comprise sans prendre en compte certaines données fondamentales de sa philosophie, notamment sa reconstruction des catégories essentielles qui régissent notre relation au réel. Ces catégories, qu'il désigne par les termes Firstness (priméité ou primarité), Secondness (secondéité ou secondarité) et Thirdness (tiercéité ou tertiarité), constituent des fondements conceptuels cruciaux dans sa pensée : « Mon opinion

est qu'il y a trois modes d'être. Je soutiens que nous pouvons les observer directement dans les éléments de tout ce qui est à n'importe quel moment présent à l'esprit d'une façon ou d'une autre. Ce sont l'être de la possibilité qualitative positive, l'être du fait actuel, et l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur. » (Peirce, 1978 : 69)

Pour Peirce, chacune de ces catégories renvoie à un mode d'être spécifique : « Le premier est ce dont l'être est simplement en soi; il ne renvoie à rien et n'est impliqué par rien. Le second est ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second. Le troisième est ce qui est ce qu'il est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu'il met en relation. » (*Ibid.* :72)

Ces trois catégories fondamentales de l'être : Firstness (la priméité), Secondness (secondéité) et Thirdness (tiercéité), chacune représentant un mode d'existence distinct et interconnecté.

Ensemble, ces catégories montrent comment Peirce pense la complexité du monde et de la signification. La progression de Firstness à Thirdness souligne une dynamique de complexité croissante, où l'existence passe d'un état pur et autonome à une réalité interconnectée et organisée. Cette approche systématique permet de mieux comprendre comment les signes et les significations émergent dans notre rapport au monde, intégrant des dimensions de potentialité, d'interaction et de médiation.

1. La priméité (Firstness)

La première catégorie, décrite comme « ce dont l'être est simplement en soi », évoque un état d'être autonome, pur et immédiat. Elle ne renvoie à rien d'autre, ce qui signifie qu'elle représente l'idée de potentiel, d'immédiate expérience ou de qualité brute. Dans cette perspective, la priméité est associée à des notions comme la sensation, l'émotion, ou le simple fait d'exister sans référence à des entités externes. C'est le royaume de l'essence et des possibilités, sans aucune relation ou contexte.

Exemple : Imagine que tu perçois une couleur rouge pour la première fois. Le rouge en soi, tel qu'il est ressenti avant que tu n'y mettes un nom ou que tu le relis à un objet particulier, incarne la *Firstness*. C'est une expérience de sensation directe et immédiate, sans association ni comparaison

Charles Sanders Peirce explore la notion de priméité, qu'il définit comme l'essence même des qualités ressenties, une qualité fondamentale qui transcende la complexité :

La priméité apparaît dans toutes les qualités d'un sentiment total. Elle est parfaitement simple et sans parties ; et toute chose a sa qualité. Ainsi la tragédie du

Roi Lear a sa priméité, son ton sui generis. Ce dans quoi toutes les qualités de cette sorte se fondent est la priméité universelle, l'être même de la priméité universelle est le mode d'être en soi. C'est pourquoi un mot nouveau était nécessaire pour l'exprimer. Autrement, « possibilité » aurait fait l'affaire. (*Ibid.* : 112)

La priméité est décrite comme étant « parfaitement simple et sans parties », ce qui souligne son caractère pur et immédiat, à l'opposé des constructions plus élaborées qui relèvent de la secondéité ou de la tiercéité. En évoquant la tragédie du Roi Lear, Peirce illustre comment chaque œuvre, chaque sentiment possède une priméité intrinsèque, un ton qui lui est propre et qui contribue à son identité unique. La référence à la « priméité universelle » établit une connexion entre cette qualité immédiate et l'idée d'un être en soi, suggérant que la priméité n'est pas simplement un attribut individuel, mais un principe fondamental de l'existence qui sous-tend toute qualité. Ce besoin d'un terme nouveau pour capturer cette essence, au lieu de recourir au mot « possibilité », reflète la richesse et la spécificité de la priméité. Ainsi, Peirce nous invite à considérer la priméité non seulement comme un aspect de notre expérience perceptuelle, mais comme une dimension essentielle et universelle de la réalité, renforçant l'idée que notre compréhension du monde est inextricablement liée à la qualité des expériences que nous vivons.

Chenu évoque la primarité comme une expérience fondamentale de la conscience humaine, soulignant sa simplicité et sa pureté intrinsèques. Il décrit la primarité comme étant l'essence même de toute qualité perceptible, un sentiment total qui transcende les analyses comparatives. Ce concept de primarité se révèle crucial pour comprendre comment nous percevons et ressentons le monde qui nous entoure :

en un sens la primarité occupe la totalité de la conscience et donc de l'être : contemplez n'importe quoi en faisant attention seulement à l'objet pris comme une totalité et il n'y aura rien d'autre dans votre conscience que « a quality of feeling ». Cette qualité du sentir sera différente de toute autre et à vrai dire incomparable : « en elle-même, elle ne ressemblerait à aucune autre, car il n'y a ressemblance que par la comparaison. Elle serait un pur priman. Puisque ceci est vrai de tout ce que nous contemplons, si complexe que puisse être cet objet, il s'en suit qu'il n'y a rien d'autre dans la conscience immédiate. Être conscient c'est sentir, et rien d'autre. (Chenu, 1984 : 77)

Chenu postule que, lorsqu'on se concentre sur un objet en tant que totalité, notre expérience est dominée par ce qu'il appelle « une qualité de sentir ». Cette qualité est unique, sans équivalent dans le paysage des perceptions, car elle ne peut être mesurée ou jugée que par rapport à elle-même. La notion que « la qualité du sentir sera différente de toute autre et à vrai dire incomparable » souligne l'idée que chaque expérience vécue est singulière et qu'elle ne peut être pleinement capturée que dans sa spécificité.

En affirmant que « l'être conscient c'est sentir, et rien d'autre », Chenu suggère que la conscience humaine est d'abord une expérience affective avant d'être cognitive. Il remet ainsi

en question les approches qui privilégient la raison ou l'analyse intellectuelle au détriment de l'expérience sensorielle. Dans cette perspective, sentir devient la fondation même de l'être conscient, et il insiste sur le fait que la connaissance véritable commence par cette qualité fondamentale d'être en relation avec le monde.

Ainsi, Chenu établit une distinction entre la perception immédiate de la réalité et les interprétations intellectuelles qui en découlent. La primarité, telle que présentée ici, n'est pas seulement une abstraction philosophique, mais un appel à reconnaître la profondeur et la complexité de nos expériences vécues, à apprécier le caractère unique de chaque moment ressenti, qui échappe à la simplification des jugements comparatifs.

Joseph Chenu nous invite à réévaluer notre compréhension de la conscience et de la perception, en plaçant l'accent sur l'importance des expériences sensorielles comme base de toute connaissance.

2.La secondéité (Secondness)

Charles Sanders Peirce aborde la secondéité en tant qu'élément essentiel de son système sémiotique, mettant en lumière la manière dont nous expérimentons directement ce concept à travers l'acte de volonté et l'expérience perceptive. La secondéité, selon Peirce, se manifeste lorsque l'individu agit avec une intention, soulignant ainsi le lien intrinsèque entre la volonté et l'expérience de la réalité. L'acte de vouloir est au cœur de cette notion, car il incarne une dynamique où l'individu est orienté vers un but spécifique. En effet, la seconde nature émerge dans le contexte d'un désir ou d'une intention, révélant que chaque acte de volonté est empreint de finalité :

Quant à la secondéité, j'ai dit que la seule connaissance directe que nous en ayons est dans l'acte de volonté et dans l'expérience d'une perception. C'est dans l'acte de volonté que la secondéité ressort plus nettement. [...]. Car, en premier, celui qui veut a un but ; et cette idée de but fait que l'acte apparaît comme un moyen en vue d'une fin. (Peirce, 1978 : 112)

Peirce souligne que l'idée de but est fondamentale dans l'acte de volonté, car elle transforme ce dernier en un moyen pour atteindre une fin. Cette dualité—l'acte comme moyen et l'intention comme but—est au cœur de la secondéité. Il met en évidence que, pour comprendre pleinement cet aspect de notre expérience, il est nécessaire de reconnaître que chaque volonté implique un rapport à quelque chose d'autre, une interaction avec le monde qui nous entoure. C'est dans cette interaction que la secondéité prend toute sa dimension, car elle nous rappelle que nous ne sommes pas des êtres isolés; nous agissons et réagissons en fonction de notre environnement.

Exemple : Tu appuies sur une porte et elle résiste : cette résistance est une expérience de Secondness. Il s'agit de reconnaître quelque chose qui n'est pas simplement une sensation, mais une réalité qui réagit, oppose ou provoque un effet.

Dans cette perspective, la secondéité n'est pas simplement un fait isolé, mais un processus dynamique qui engage l'individu dans une quête de sens et de compréhension. Chaque acte volontaire, qu'il soit simple ou complexe, est imprégné d'une qualité unique qui ne peut être comparée à aucune autre expérience. En effet, Peirce note que chaque qualité ressentie est distincte et incomparable, ce qui témoigne de la richesse de l'expérience humaine. Cette singularité de la seconde nature nous rappelle que la conscience et l'intentionnalité sont au cœur de notre engagement avec le monde.

La secondéité, telle que décrite par Peirce, transcende l'expérience immédiate pour nous inviter à réfléchir sur nos intentions et nos perceptions. Elle incarne une dimension active de notre rapport à la réalité, où la volonté, la finalité et la prise de conscience interagissent de manière complexe. Cette analyse souligne non seulement la profondeur de la secondéité dans notre expérience quotidienne, mais aussi son rôle fondamental dans la construction de notre compréhension du monde et de nous-mêmes. Elle, est définie comme « ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose ». Ici, Peirce met l'accent sur la dynamique de la relation et de l'interaction. La secondéité évoque l'idée de dualité et de confrontation, soulignant l'existence des choses par rapport à d'autres. Cela inclut les notions de force, d'opposition, et d'action, où l'identité d'un élément est définie par sa relation à un autre. **Par exemple**, un objet ne peut être compris que par rapport à une force qui agit sur lui ou à un autre objet avec lequel il interagit.

3.La tiercéité (Thirdness)

La tiercéité, selon Charles Sanders Peirce, incarne la médiation entre la priméité, associée à l'individuel et à l'essence des choses, et la secondéité, qui renvoie à l'expérience immédiate et à l'action. La tiercéité se manifeste comme le lien nécessaire qui établit une relation entre un premier et un second, permettant ainsi une interaction significative. Ce processus de médiation est essentiel, car il introduit des règles et des lois qui régissent nos actions et nos perceptions : « Or le mot moyen est presque synonyme exact du mot troisième. Il implique certainement la tiercéité. De plus, celui qui veut est conscient de vouloir, en ce sens qu'il se représente à lui-même qu'il veut. Mais la représentation est précisément la tiercéité authentique. » (*Ibid.*).

La tiercéité se manifeste dans le domaine de la règle et de la loi, mais il est important de comprendre qu'une loi, pour avoir un sens, doit être appliquée dans des situations concrètes, qui

relèvent de la secondéité. Ainsi, la secondéité n'est pas simplement un aspect isolé ; elle est le cadre dans lequel les lois se concrétisent, permettant à la tiercéité de se manifester. **Par exemple**, lorsque nous observons un phénomène naturel, tel qu'une pierre qui tombe, nous voyons une application de la loi de la gravité, qui est une expression de la tiercéité. Cette loi ne prend vie que lorsque nous faisons l'expérience de son effet dans la réalité tangible, reliant ainsi les concepts abstraits à des faits concrets.

Exemple : En voyant un feu rouge et en sachant que cela signifie « arrêter », tu fais l'expérience de la Thirdness. Le feu rouge devient un signe interprétable grâce à une règle ou un concept partagé. La Thirdness est ce qui permet de lier la signification (le rouge = arrêt) à l'action.

La priméité, quant à elle, renvoie à des qualités et des potentialités, offrant une vision générale de la nature des choses. Bien qu'elle soit également générale, la priméité est de l'ordre du possible, englobant toutes les potentialités qui peuvent exister sans nécessairement s'incarner dans des faits observables. À l'opposé, la tiercéité est liée à l'ordre du nécessaire, car elle est ancrée dans les relations qui se forment entre les éléments, ce qui permet d'établir des prédictions et des attentes. **Par exemple**, la loi de la pesanteur, en tant que principe de tiercéité, nous permet de prédire avec certitude que lorsque nous lâchons une pierre, elle tombera inévitablement au sol. Cette capacité de prédiction, qui découle de la tiercéité, souligne son rôle essentiel dans la compréhension et l'interprétation du monde.

La tiercéité est également profondément liée à la pensée, au langage et à la représentation. Elle constitue le fondement des processus sémiotiques qui permettent la communication sociale et la vie intellectuelle. Dans ce sens, la tiercéité dépasse le simple rapport entre objets ou événements ; elle établit un cadre dans lequel les idées peuvent être formulées, échangées et développées. **Par exemple**, lorsque nous utilisons le langage pour décrire une expérience ou pour articuler une pensée, nous engageons une série de relations qui vont au-delà des éléments individuels. Ces relations, qui relèvent de la tiercéité, permettent d'établir des significations et d'encadrer notre compréhension collective.

La tiercéité, par sa fonction de médiation, joue un rôle prépondérant dans notre appréhension du monde. Elle permet d'articuler les lois qui régissent nos expériences et nos actions, tout en reliant le potentiel des choses (priméité) à leur manifestation concrète (secondéité). En tant que catégorie de la pensée et du langage, la tiercéité devient également le pilier de notre vie intellectuelle, facilitant la communication et la compréhension sociale. Ainsi, l'interaction entre la priméité, la secondéité et la tiercéité révèle une dynamique complexe qui structure notre expérience et notre compréhension de la réalité.

Cours 7: La conception du signe selon Charles Sanders Peirce

Objectif : aider les étudiants à comprendre la conception tripartite du signe selon Charles Sanders Peirce, en les amenant à analyser les relations entre le représentamen, l'objet et l'interprétant. Les étudiants développeront ainsi leur capacité à appliquer cette théorie aux processus sémiotiques dans divers contextes.

Charles Sanders Peirce, philosophe américain, se distingue comme l'une des figures fondatrices du pragmatisme, aux côtés de William James (1842-1910) et John Dewey (1859-1952). En nous tournant vers la pensée de Peirce, nous dépassons les limites de la linguistique scientifique pour plonger dans une réflexion philosophique approfondie. Sa théorie du signe s'inscrit dans un cadre systématique et spéculatif, ce qui souligne une différence fondamentale avec Ferdinand de Saussure : tandis que ce dernier se limite à l'étude des signes linguistiques, Peirce embrasse une gamme beaucoup plus vaste, incluant tous les types de signes.

1. Sémios et signe

Charles Sanders Peirce révèle l'originalité de sa sémiotique, qui repose sur une conception dynamique et évolutive de la signification. Contrairement à un modèle figé où le signe s'opère comme une simple substitution, Peirce voit le signe comme une entité en perpétuelle transformation :

Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose ; de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement [ground] du representamen. (Peirce, 1978 : 121)

Cette approche est incarnée par la notion d'« interprétant », qui ne désigne pas un interprète humain, mais une nouvelle représentation suscitée par le signe dans l'esprit de celui qui le perçoit. L'interprétant, en tant que transformation active de la signification, place chaque signe dans un flux d'évolution constante, dans un processus infini de réévaluation et de reconstruction, que Peirce appelle la « sémios ».

En plaçant l'interprétant au cœur du processus sémiotique, Peirce démontre que le sens n'est jamais statique, mais se développe de manière ininterrompue, chaque interprétation engendrant un nouveau signe et une nouvelle perspective. Ainsi, un signe n'est jamais une correspondance unique avec son objet ; il est plutôt l'initiateur d'une chaîne d'interprétations qui peut se poursuivre indéfiniment. La sémios, dans cette perspective, confère au signe un

dynamisme essentiel et fait de la signification une interaction sans fin entre représentations successives. Ce caractère dynamique du signe explique l'admiration d'Umberto Eco dans son ouvrage *La structure absente* pour Peirce, qui y voit un modèle adaptable et profond pour comprendre l'évolution des significations à travers les interactions humaines et les perceptions.

Par conséquent, dans la sémiotique peircienne, le signe n'est pas une entité isolée, mais une fonction vivante, toujours en dialogue avec d'autres signes, et dont le sens se construit en se transformant. C'est ce flux de transformations qui confère au signe son pouvoir de créer du sens, non seulement en désignant un objet, mais en se réinventant continuellement à travers les multiples interprétations qu'il suscite.

2. La triade sémiotique de Peirce : une vision dynamique du signe

Chez Charles Sanders Peirce, la signification n'est jamais simplement un rapport statique entre un mot et une chose. Sa définition du *representamen*, en tant que sujet d'une relation triadique, réinvente la notion de signe pour en faire un processus dynamique de production de sens.

Ma définition d'un *representamen* est la suivante : UN REPRESENTAMEN est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son OBJET, POUR un troisième appelé son INTERPRÉTANT, cette relation triadique étant telle que le REPRESENTAMEN détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant. (Peirce, 1978 : 117)

Pour Peirce, la signification repose sur une structure triadique, qui permet une compréhension plus riche et moins figée que la vision binaire classique :

2.1. Le *representamen* –

C'est ce que nous appelons couramment un "signe", mais Peirce préfère le terme de *representamen* pour signifier qu'il initie une relation particulière avec un objet et un interprétant. Le *representamen* est un élément qui "tient lieu" d'un autre, établissant un lien de représentation sans nécessairement se substituer à l'objet.

2.2. L'objet –

Il s'agit de la réalité ou de la notion à laquelle le *representamen* réfère. Ce n'est pas un reflet passif mais une présence qui alimente la dynamique de la signification, comme un ancrage au monde ou aux concepts représentés.

3.3. L'interprétant –

C'est la nouvelle idée, le sens ou la représentation mentale que le *representamen* crée dans l'esprit de quelqu'un. C'est cet effet de signification, ce "signe" nouveau produit, qui permet au processus de s'étendre en de multiples interprétations.

Le caractère innovant de Peirce réside dans cette triade où le *representamen* n'est pas un simple substitut de l'objet, mais un déclencheur de sens, créant un lien avec l'objet et entraînant l'interprétant dans une dynamique d'expansion infinie. La signification est donc mouvante, chaque interprétant peut devenir à son tour un *representamen*, générant une chaîne potentiellement illimitée de nouvelles significations. C'est la *sémiosis*, ou ce processus infini de création de sens.

3. Signe et Representamen : des distinctions subtiles mais essentielles

Peirce distingue *signe* et *representamen*, une nuance subtile qui révèle la profondeur de son approche

J'emploie ces deux mots signe et *representamen*, différemment. Par signe j'entends tout ce qui communique une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit, étant donné que ces communications de pensée nous sont familières. Partant de cette idée familière, je fais la meilleure analyse que je peux de ce qui est essentiel à un signe et je définis un *representamen* comme étant tout ce à quoi cette analyse s'applique. (Ibid. : 116)

3.1. Signe :

Le terme "signe" renvoie ici à toute entité qui transmet une idée ou une information relative à un objet, que ce soit de manière conventionnelle, visuelle, ou linguistique. C'est une notion plus large et familière, qui inclut toute forme de communication de pensée.

3.2 . Representamen :

Plus conceptuel, le *representamen* est une version analysée du signe ; c'est le signe considéré dans sa structure triadique, où il initie un rapport dynamique entre objet et interprétant. Le *representamen* désigne alors la manière dont un signe entre en relation non seulement avec l'objet qu'il représente mais aussi avec l'interprétant, tout en s'inscrivant dans le mouvement continu de signification.

La distinction de Peirce permet ainsi d'aborder le signe non comme une entité fixe, mais comme un point d'ancrage qui déploie une signification active et changeante.

4. La limitation du signe dans la connaissance directe de l'objet

Peirce souligne un autre point important : le signe ne donne pas d'accès immédiat à l'essence de l'objet qu'il représente. Il peut évoquer, décrire, ou faire comprendre quelque chose de l'objet, mais il ne permet pas de le connaître pleinement. L'objet d'un signe est ce à propos de quoi nous avons une connaissance partielle, mais que le signe peut compléter en apportant des informations supplémentaires. Par conséquent, tout signe ne fait que renforcer ou enrichir notre compréhension d'un objet déjà partiellement appréhendé : « Le signe ne peut que représenter l'objet et en dire quelque chose. Il ne peut ni faire connaître ni reconnaître l'objet ; car c'est ce que veut dire dans le présent volume objet d'un signe ; à savoir ce dont la connaissance est présupposée pour pouvoir communiquer des informations supplémentaires le concernant. » (Ibid. : 123)

La théorie de Peirce sur le representamen et le signe nous introduit à une sémiotique qui dépasse la simple communication d'un sens fixe. La triade dynamique entre representamen, objet et interprétant offre une vision évolutive de la signification, où chaque interprétation devient le point de départ pour une nouvelle. Ce processus continu de sémiosis permet une communication ouverte et flexible, adaptable à l'infinité des contextes d'interprétation. La sémiotique peircienne nous pousse ainsi à voir le signe non comme un symbole statique mais comme un générateur de sens inépuisable, et donc, de nouvelles compréhensions de notre rapport au monde.

Cours 8 : Icône, indice et symbole

Objectif : offrir aux étudiants une compréhension approfondie des trois types de signes selon Peirce : icônes, indices et symboles, en les aidant à distinguer leurs caractéristiques et relations avec les objets qu'ils représentent. À l'issue du cours, les étudiants seront capables d'appliquer ces concepts sémiotiques à des contextes culturels et sociaux variés.

Charles Sanders Peirce a proposé une classification des signes en trois catégories en fonction du type de relation qui lie le « représentant » (le signe) au « représenté » (l'objet ou le concept auquel il réfère).

1. L'icône

L'icône est un signe qui évoque son objet par la seule vertu de ses caractéristiques physiques ou symboliques. Selon Peirce :

Une icône [sic] est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône [sic] n'agit pas comme signe ; mais cela n'a

rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône [sic] de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. (Peirce, 1978 : 140)

Cette définition souligne que l'icône tire sa signification de la ressemblance qu'elle partage avec l'objet qu'elle représente.

1.1. Caractéristiques

- a. **Ressemblance inhérente** : L'icône est fondamentalement liée à son objet par sa forme, sa couleur ou d'autres traits perceptibles. Par exemple, une photographie d'un paysage est une icône car elle ressemble directement à ce paysage.
- b. **Indépendance de l'existence** : L'icône peut exister même si l'objet qu'elle représente n'existe plus. Par exemple, un dessin d'un animal distinct peut toujours fonctionner comme une icône.
- c. **Interprétation variable** : La signification d'une icône peut changer selon le contexte culturel ou les expériences personnelles de l'observateur, ce qui en fait un signe flexible et adaptable.

Exemples

Art visuel : Les tableaux qui représentent des scènes ou des portraits.

Symboles graphiques : Les logos d'entreprise qui évoquent des valeurs ou des idées.

- Les onomatopées comme tic-tac pour le bruit de l'horloge ou boom pour une explosion reproduisent des sons de la réalité.
- Les hiéroglyphes de l'Égypte antique utilisent des formes idéogrammatiques où l'image est directement liée au concept (par exemple, l'image d'un oiseau peut désigner un oiseau ou un son associé).

Dans tous ces cas, l'icône permet de comprendre le signe par une simple ressemblance avec l'objet représenté.

2. L'indice

Un indice est un signe qui établit une connexion directe avec son objet par une relation causale. Peirce explique qu'

Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...]. Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique

donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet. (Ibid. : 140)

Cette relation est fondamentale pour la compréhension de l'indice. Contrairement aux symboles et aux icônes, l'indice n'est pas créé pour transmettre intentionnellement une information ; il provient d'un phénomène observable qui renvoie indirectement à un autre phénomène, souvent non visible. La compréhension de l'indice repose sur la déduction, car il signale quelque chose sans avoir pour but explicite d'informer.

2.1. Caractéristiques

a. Relation causale : L'indice est affecté par son objet, ce qui signifie que son existence dépend d'une interaction ou d'une relation directe. Par exemple, la fumée est un indice d'un feu.

b. Qualité partagée : L'indice partage une caractéristique avec l'objet qu'il désigne. Par exemple, une marque de pas dans la neige indique qu'une personne a été présente, reliant l'indice à l'objet par un trait commun.

c. Temporalité : Contrairement à l'icône, l'indice est souvent éphémère ; il peut apparaître et disparaître avec le temps, soulignant son caractère transitoire.

Exemples

Empreintes de Pas : Qui indiquent le passage d'une personne.

Symptômes Médicaux : Comme un éternuement qui peut indiquer un rhume.

- La fumée est un indice de la présence de feu.
- Les empreintes sur le sol indiquent le passage d'une personne ou d'un animal.
- La fièvre est un indice d'une possible infection dans le corps.

Dans chacun de ces cas, l'indice fournit une information indirecte sur une réalité qu'il évoque sans intention de communication.

3. Le symbole

Le symbole est un signe qui renvoie à son objet par le biais de conventions et de lois sociales. Peirce affirme qu' :

Un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. Il est donc lui-même un type général ou une loi, c'est-à-dire un légisigne. A ce titre, il agit par l'intermédiaire d'une réplique. Non seulement il est général lui-même, mais l'objet auquel il renvoie est d'une nature générale. (Ibid. : 140.141.)

3.1. Caractéristiques

a. Convention sociale : Le lien entre un symbole et son objet repose sur des conventions partagées par un groupe. Par exemple, le mot « chat » symbolise l'animal domestique en vertu d'une convention linguistique.

b. Nature générale : Le symbole représente non seulement un objet spécifique mais aussi une catégorie ou un concept plus large. Par exemple, le terme « arbre » englobe tous les types d'arbres.

c. Évolution et adaptabilité : Les symboles peuvent évoluer avec le temps et les changements culturels, reflétant ainsi les dynamiques de la société.

Exemples

Langage écrit et oral : Les mots et phrases qui représentent des idées ou des objets. Le signe linguistique, comme le mot « livre » dans la langue française, est un symbole. Ce mot désigne l'objet « livre » uniquement parce que les locuteurs francophones en ont convenu ainsi ; cette association de sons n'a pas de lien naturel avec l'objet.

Symboles mathématiques : Comme le signe « + » qui indique une opération spécifique.

La classification des signes par Peirce—icône, indice et symbole—offre une perspective riche et nuancée sur les mécanismes de la communication humaine. Chaque type de signe joue un rôle essentiel dans la manière dont nous percevons et interprétons notre environnement. En comprenant ces distinctions, nous pouvons mieux analyser les processus de communication, que ce soit dans le langage, l'art ou d'autres formes d'expression. Cette typologie sémiotique constitue ainsi un outil précieux pour quiconque s'intéresse aux sciences humaines, à la linguistique ou aux arts visuels, enrichissant notre compréhension des signes et des significations qu'ils véhiculent.

Cours 9 : Considérations sur l'anti-psychologisme chez Peirce

Objectif : l'objectif de ce cours est d'explorer l'anti-psychologisme chez Peirce, en mettant en lumière comment sa critique du subjectivisme contribue à une compréhension sociale et collective du signe. Les étudiants apprendront à apprécier la dimension sociologique de la sémiotique peircienne et à analyser la façon dont le sujet du discours est intégré dans un cadre social plus large.

1. L'antipsychologisme de Peirce

1.1. Concepts fondamentaux

a. Antipsychologisme

Peirce rejette l'idée selon laquelle la psychologie individuelle pourrait servir de base à la théorie du signe. Au lieu de cela, il affirme que la signification est intrinsèquement sociale. Cette position critique les approches qui centrent la compréhension des signes sur l'expérience subjective.

Exemple : Une pancarte "STOP" dans la rue ne dépend pas de l'état d'esprit ou des émotions du conducteur qui la lit. Sa signification est partagée socialement : elle ordonne à tous de s'arrêter, indépendamment des interprétations individuelles.

b. Sociologisme

La critique de la psychologie individuelle aboutit à un sociologisme qui insiste sur le caractère collectif de la signification.

Les signes ne peuvent être compris qu'à travers leur utilisation sociale et les relations qu'ils engendrent.

- **Exemple :** Les expressions idiomatiques comme "il pleut des cordes" ne peuvent être comprises que dans le contexte social et culturel où elles sont utilisées. Individuellement, elles n'ont pas de sens clair.

1.2. La nature sociale du signe**a. Réduction du sujet du discours**

Peirce conteste la séparation entre l'individu et le langage, insistant sur le fait que le « je » n'est pas un point de départ isolé, mais un participant dans un réseau social de signes.

Le sujet est ainsi redéfini comme un « lieu des interprétants », où chaque interprétation est influencée par le contexte social.

- **Exemple :** Lorsqu'une personne dit "je t'aime", cette phrase ne peut être interprétée qu'en tenant compte du contexte social (relations, culture, circonstances).

b. Interconnexion des signes

Chaque acte de communication est vu comme un processus dynamique, où les significations évoluent en fonction des interactions sociales.

Cette approche permet de considérer le signe non pas comme un simple représentant d'un objet, mais comme un élément participant à un discours collectif.

- **Exemple :** Un emoji "👌" peut signifier "d'accord", "merci" ou "ok" selon le contexte de la conversation et les participants.

Les propos de Gérard Deledalle (1990 : 110) corroborent ce qui précède :

L'antipsychologisme de Peirce est la raison indirecte de son sociologisme, qui est lié à la sémiotique comme son pragmatisme l'est à la critique de Descartes. C'est parce qu'elle n'est pas psychologique et refuse le sujet du discours que la théorie de Peirce est sociale. Expliquons-nous. Peirce a constamment défendu la nature sociale du signe. Non en opposant comme Saussure le fait, la langue à la parole, mais en éliminant purement et simplement le sujet du discours. C'est bien « je » qui parle, mais ce qu'il dit n'est pas et ne peut pas être « subjectif » : le « je » est le lieu des signes et singulièrement le lieu des interprétants, un lieu qui n'est pas isolé, tout au contraire un lieu en situation, - et toute situation est sociale. A l'inverse de celle de Saussure, la théorie des signes de Peirce est plurielle et engagée (avec ou sans signification politique selon que son lieu d'application est ou non politique). Cette conception plurielle et engagée du signe tient à la nature même du signe dans la sémiotique peircienne.

L'antipsychologisme de Peirce constitue, en un sens indirect mais décisif, le fondement de son sociologisme, lequel entretient avec la sémiotique le même rapport que son pragmatisme avec la critique cartésienne. Autrement dit, c'est précisément parce que sa théorie refuse de se laisser réduire à une psychologie du sujet, parce qu'elle récuse l'idée d'un « moi » fondateur et autonome du discours, qu'elle acquiert une portée sociale.

Peirce n'a cessé d'affirmer la nature fondamentalement sociale du signe. Mais il ne l'a pas fait à la manière de Saussure, en instituant une dichotomie entre langue et parole ; il a préféré évacuer radicalement la question du sujet. Certes, c'est bien un « je » qui parle, mais ce « je » ne saurait être conçu comme source subjective et souveraine : il est d'abord un lieu d'inscription et de circulation des signes, plus particulièrement des interprétants. Or, ce lieu n'est jamais isolé : il est toujours pris dans une situation, et toute situation est irréductiblement sociale.

Ainsi, contrairement au système saussurien, la sémiotique de Peirce se déploie comme une théorie plurielle et engagée, non pas en vertu d'un programme politique explicite, mais en raison de la nature même du signe. Selon le contexte, elle peut revêtir ou non une dimension politique, mais elle demeure toujours ouverte à l'inachèvement, au dialogue, à l'interprétation. C'est précisément cette dynamique – la pluralité et l'engagement du signe – qui confère à la pensée peircienne sa singularité et sa puissance critique.

2. La Phanéropscopie

2.1. Définition et contexte

a-Phanéropscopie

Peirce définit la phanéroscopie comme l'étude de l'ensemble des phénomènes présents à l'esprit, sans préjuger de leur existence réelle : « La phanéroscopie est la description du phaneron ; par phaneron, j'entends la totalité collective de tout ce qui, de quelque manière et en quelque sens que ce soit, est présent à l'esprit, sans considérer aucunement si cela correspond à quelque chose de réel ou non. » (Peirce, 1978 : 67)

Cette approche libère l'analyse sémiotique des contraintes du réalisme, permettant d'explorer la richesse des expériences subjectives.

- **Exemple** : Lorsqu'on imagine une licorne, ce n'est pas sa réalité physique qui importe, mais ce qu'elle évoque dans notre esprit (magie, pureté, mythologie).

b-Phaneron

Le phaneron englobe tout ce qui peut être perçu ou pensé, ouvrant la voie à une compréhension large et inclusive des signes.

L'accent est mis sur la diversité des expériences et des significations, reconnaissant que chaque individu interprète les signes à travers son propre prisme.

- **Exemple** : Une même image d'arbre peut évoquer chez différents individus : la nature, l'écologie ou un souvenir d'enfance, selon leur vécu.

2.2. Implications de la phanéroscopie

a-Pluralité des significations

La phanéroscopie offre un cadre pour appréhender la diversité des significations, en soulignant que chaque interprétation est valide dans son contexte. Cela souligne la nécessité de prendre en compte les multiples perspectives qui enrichissent notre compréhension des signes.

- **Exemple** : Le mot "pain" désigne un aliment en français, mais en anglais, il signifie "douleur".

b-Relation avec la sémiotique

En intégrant la phanéroscopie dans la sémiotique, Peirce élargit le champ d'étude des signes au-delà de leur simple fonction référentielle. Les signes deviennent des objets de relation, inscrits dans un réseau de significations qui évoluent selon le contexte social et culturel.

2.3. Comparaison avec Saussure

a. Approche Saussurienne

Saussure établit une dichotomie entre langue et parole, mettant l'accent sur la structure systémique de la langue comme fondement de la signification. Sa théorie se concentre davantage sur l'individu et ses actes de parole isolés.

- **Exemple** : Saussure étudie la langue comme un code fixe, un peu comme un dictionnaire.

b. Approche Peircienne

À l'opposé, Peirce considère le signe comme un élément d'un réseau social dynamique, où chaque signification est co-construite au sein de la communauté. Cette vision plus intégrative et relationnelle du signe permet de mieux comprendre les nuances de la communication humaine.

L'antipsychologisme de Peirce, en lien avec sa conception de la phanéroscopie, offre une vision novatrice et dynamique de la sémiotique. En rejetant une approche individualiste et en mettant l'accent sur la dimension sociale et pluraliste des signes, Peirce propose une théorie qui s'adapte aux complexités de la communication humaine. Sa réflexion continue d'inspirer les théoriciens contemporains en quête d'une compréhension plus riche et plus nuancée des processus de signification et nous rappelle le propos d'Umberto Eco (1980 : 80) à propos du signe : « Par signe, j'entends tout ce qui communique une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit. »

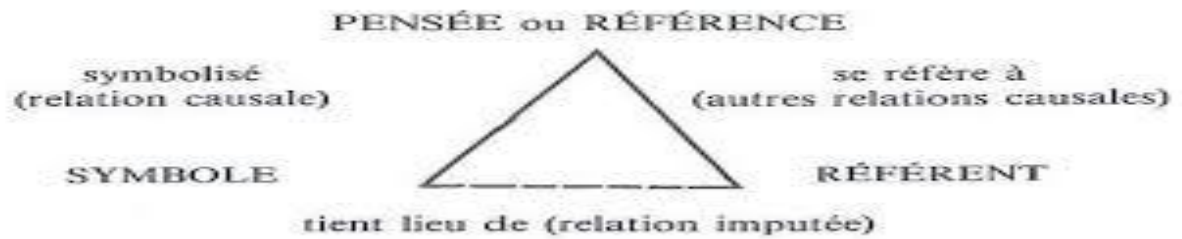
Cours 10 : Charles Kay Ogden (1889-1957) et Ivor Armstrong Richards (1893-1979)

Objectif : Développer chez les étudiants une compréhension approfondie des concepts fondamentaux de la sémiotique, leur permettant d'analyser et d'interpréter divers systèmes de signes dans les textes, ainsi que d'appréhender les relations complexes entre le signifiant, le signifié et le référent.

Le triangle sémiotique proposé par Ogden et Richards est sans conteste l'un des modèles les plus utilisés en sémiotique, mais il s'avère également source de nombreuses ambiguïtés. Bien que les deux auteurs dénoncent l'idée reçue selon laquelle le sens serait contenu intrinsèquement dans les mots, leur schéma triangulaire laisse entendre, de manière visuelle, un rapport d'équivalence, voire d'identité, entre les trois composantes représentées. Cette présentation tend ainsi à introduire une confusion, suggérant une relation directe et stable entre le symbole, le référent et le concept, alors que cette relation est en réalité bien plus complexe et subtile.

1. Les relations triangulaires : causalité et indirectivité entre les éléments sémiotiques

Ils ont proposé ce schéma



Pensée ou Référence



Correcte, symbolise



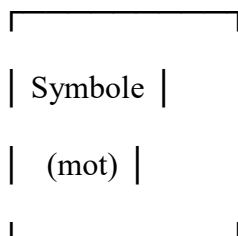
(Relation causale)



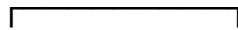
Adéquate, réfère à



(Autres relations causales)



(Relation imputée)



| Référent |

| (objet)



Ils mettent en place des relations entre ces éléments :

- **Symbole ↔ Référence** : Il existe un lien causal (par exemple, un mot évoque une idée).
- **Référence ↔ Référent** : Le concept évoqué par le symbole est lié à l'objet réel.
- **Symbole ↔ Référent** : Aucune relation directe, uniquement indirecte par le biais de la référence.

Explication du schéma

1. **Pensée ou Référence** : Point de départ qui évoque la conception d'une idée ou d'un objet.
2. **Correcte, symbolise** : Indique que la pensée doit être correctement symbolisée pour établir une relation causale.
3. **Adéquate, réfère à** : Cette partie souligne que le symbole doit référer adéquatement à d'autres relations causales.
4. **Symbole (mot)** : Représente l'élément linguistique ou le signe utilisé pour symboliser la pensée.
5. **Relation imputée** : Désigne la connexion entre le symbole et ce qu'il représente.
6. **Référent (objet)** : C'est l'objet réel ou l'idée à laquelle le symbole fait référence.

Ce schéma illustre la manière dont une pensée ou une référence est symbolisée par un mot, en soulignant les relations causales entre ces éléments.

La représentation triangulaire établit des relations entre les trois éléments : « symbole », « référence » et « référent », appelé aussi triplet. Cette structure repose sur des connexions en paires, où un lien causal est affirmé entre le « symbole » et la « référence », et une relation, bien que plus ou moins directe, existe entre la « référence » et le « référent ». En revanche, il n'y a aucune relation directe entre le « symbole » et le « référent » ; leur connexion est uniquement

indirecte. Ogden et Richards insistent sur le fait qu'il n'existe pas de lien direct entre le mot et l'objet qu'il désigne. Selon eux, «la seule connexion qui tienne est celle qui consiste en l'usage du mot lorsque nous nous référons à cet objet.» (OGDEN C.K., RICHARDS I.A, 1956 : 10-11)

Ainsi, la figure triangulaire illustre trois relations distinctes par paires, dont l'une se distingue fondamentalement des deux autres. Pour cette raison, Ogden et Richards justifient l'utilisation de pointillés pour relier le « symbole » et le « référent ». Cependant, visuellement, le triangle semble établir une équivalence entre ces trois relations, suggérant erronément une relation de causalité ou d'identité entre le « symbole » et le « référent ». L'usage de pointillés apparaît alors comme une subtilité qui est souvent ignorée dans certains ouvrages, qui remplacent cette distinction par une ligne continue, assimilant ainsi les trois côtés du triangle.

Il convient de noter que la définition du signe proposée par Saussure avait déjà été critiquée par Ogden et Richards, qui soutenaient que « le désavantage de cette approche est que le processus d'interprétation est inclus par définition dans le signe. » (Ibid. : 16) Cette critique met en lumière une circularité qui, selon eux, néglige une question fondamentale concernant l'interprétation. Bien qu'il ne soit pas dans l'intention de Saussure de répondre aux exigences d'une théorie de la communication visant à éviter les malentendus, sa définition du signe comme essentiellement psychique pose des bases solides pour une réflexion pertinente sur la question de l'interprétation et du langage en général.

En examinant la triade « pensées-mots-objets » ou « référence-symbole-référent », on ne peut s'empêcher de noter une certaine affinité avec le stoïcisme, qui envisage le langage comme l'interaction entre deux éléments corporels et un élément incorporel. Cette perspective offre un éclairage intéressant sur les rapports complexes entre les signes, les pensées et la réalité qu'ils visent à représenter.

2.La triade stoïcienne

La conception stoïcienne du signe est articulée autour de trois éléments fondamentaux : le signifiant, le signifié et l'objet. Cette triade, d'une grande richesse théorique, met en lumière les différentes dimensions de la signification et de la communication :

Les Stoïciens disent que trois choses sont liées : le signifié, le signifiant et l'objet. De ces choses, le signifiant, c'est le son, par exemple "Dion"; le signifié, c'est la chose même qui est révélée et que nous saisissons comme subsistant en dépendance de notre pensée, mais que les Barbares ne comprennent pas bien qu'ils soient capables d'entendre le mot prononcé; alors que l'objet est ce qui existe à l'extérieur : par exemple, Dion en personne. Deux de ces choses sont corporelles : le son et l'objet, tandis qu'une est incorporelle, c'est l'entité qui est signifiée, le dicible (lekton), qui est vrai ou faux. (Kremer-Marietti, 1982 : 15)

Ainsi, la triade stoïcienne ne se réduit pas à une simple description technique des mécanismes du langage : elle propose une véritable ontologie du signe, articulant le sensible et l'intelligible, le corporel et l'incorporel. En distinguant le *lekton* comme dimension incorporelle, les Stoïciens anticipent une réflexion sur la valeur de vérité et sur la médiation symbolique qui dépasse la simple matérialité du mot. Cette théorie offre ainsi une profondeur spéculative où langage, pensée et réalité se trouvent indissolublement liés. Elle témoigne de la richesse d'une sémiotique antique qui, loin d'être dépassée, demeure une source vive pour interroger la communication et ses fondements.

2.1. Les éléments de la triade

a- Le signifiant: Il représente la manifestation sonore d'un terme, comme le mot "Dion". Ce premier élément est corporel, tangible, et représente le moyen par lequel la communication se matérialise. C'est l'interface par laquelle l'esprit humain perçoit et interagit avec le monde extérieur.

b- Le signifié : Ce concept renvoie à l'idée que chaque terme évoque une réalité mentale, une idée ou un concept que nous formons en réponse au signifiant. Dans ce cas, le signifié correspond à l'idée de Dion, celle qui existe dans notre esprit, dépendante de notre perception et de notre pensée. Cependant, la citation souligne que cette perception peut varier d'un groupe culturel à un autre, comme le montre l'exemple des Barbares qui, bien qu'ils entendent le mot, ne saisissent pas pleinement son sens.

c- L'objet : Cet élément désigne la réalité physique, ce qui existe en dehors de notre esprit, à savoir Dion en tant qu'entité concrète. Il est essentiel de noter que l'objet, bien qu'il soit un référent extérieur, ne peut être pleinement appréhendé sans passer par le prisme du signifiant et du signifié.

Cette conception stoïcienne établit une dynamique où deux des éléments sont corporels (le signifiant et l'objet) tandis que le signifié est incorporel. Cette distinction met en avant la complexité des interactions entre le langage et la pensée.

2.2. L'articulation avec la définition saussurienne

La référence à Ferdinand de Saussure enrichit cette analyse. Dans son *Cours de linguistique générale*, Saussure propose de penser le signe linguistique comme une entité composée de deux incorporels : le signifiant et le signifié, lesquels ensemble forment un troisième incorporel, le signe dans son ensemble. Ce schéma saussurien ne se préoccupe pas

directement de l'objet référentiel, mais se concentre sur la relation psychologique entre le signifiant et le signifié. Cela soulève une question critique : le schéma stoïcien, en insistant sur l'objet comme un troisième élément, risque de figer les relations entre ces composants, tandis que la perspective de Saussure permet une plus grande fluidité et dynamisme dans ces relations.

3. Les implications de l'opacité du terme « référence »

L'analyse critique des travaux d'Ogden et Richards, notamment sur la triade du signe, montre une tendance à isoler la référence de l'expérience consciente. Le terme « référence » semble réduire l'importance de la conscience et des perceptions subjectives dans le processus de signification. En remettant le focus sur l'objet, il peut éluder le caractère fondamentalement psychique du signe linguistique, qui est essentiel à la compréhension de la communication.

En effet, l'insistance sur l'usage du langage et sur les conditions de communication, telle que défendue par Ogden et Richards, occulte le rôle de la conscience, qui agit comme un espace négatif, un cadre à travers lequel nous interprétons et signifions les objets et les sons.

Cette analyse de la triade stoïcienne et de son articulation avec la pensée de Saussure met en lumière l'importance de comprendre les signes linguistiques non seulement comme des entités autonomes, mais aussi comme des constructions profondément ancrées dans notre expérience psychique et notre conscience. La tendance à hypostasier les éléments du langage, dénoncée par Ogden et Richards, reflète une aspiration à la positivité qui peut omettre les nuances essentielles de la signification. Loin de se limiter à une simple transaction entre signifiants et objets, l'étude des signes doit tenir compte de la complexité de l'esprit humain et des dynamiques de la pensée qui sous-tendent la communication.

A. Travaux dirigés

Application 1 : La Fumée qui monte au-dessus des arbres

1. **Priméité (Icône)** : Quelle est la signification de la fumée en tant que qualisigne, et comment capte-t-elle l'attention du promeneur dans sa simple apparence ?
2. **Secondéité (Indice)** : Comment la fumée devient-elle un indice pour le promeneur ? Qu'est-ce qui permet d'établir la relation causale entre la fumée et un éventuel feu ?
3. **Tiercéité (Symbole)** : De quelle manière la fumée devient-elle un symbole dans ce contexte pour le promeneur ? Comment cette perception pourrait-elle amener une action concrète, comme appeler les secours ?

Application 2 : Une plume trouvée sur le sentier

1. Priméité (Icône) : En quoi la plume trouvée par le promeneur agit-elle comme un qualisigne iconique, et qu'évoque-t-elle à première vue, sans interprétation contextuelle ?
2. Secondéité (Indice) : Comment la plume devient-elle un indice du passage récent d'un oiseau ? Quelle est la relation entre cet objet trouvé et l'oiseau en tant que phénomène passé ?
3. Tiercéité (Symbole) : Comment la plume prend-elle une valeur symbolique pour un ornithologue qui pourrait l'identifier ? Quels arguments ou connaissances préalables permettent de transformer la plume en un signe interprétable d'une espèce ou d'un comportement animal ?

Application 3**Extrait de *Madame Bovary* :**

« Elle avait un mari, cependant, un homme qui l'aimait ; mais elle ne cessait de se répéter qu'elle était née pour toutes les délicatesses et tous les plaisirs. Elle s'irritait de la monotonie de la vie, désirait ardemment des changements. Son imagination s'emportait sur les romans qu'elle avait lus autrefois, et elle se prenait à rêver de mondes différents, de passions exquises. »

Consigne

Lisez attentivement l'extrait suivant de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, puis réalisez une analyse sémiotique en vous appuyant sur les concepts de priméité, secondéité et tiercéité. Dans votre analyse, identifiez et interprétez les signes qui traduisent les désirs et les conflits intérieurs d'Emma, ainsi que la manière dont ses aspirations sont influencées par des conventions sociales et littéraires.

1. **Priméité** : Quels éléments dans cet extrait expriment les impressions immédiates et les émotions d'Emma ?
2. **Secondéité** : Comment se manifeste la confrontation entre les désirs d'Emma et sa réalité quotidienne ?

3. **Tiercéité** : De quelle façon les conventions sociales et les lectures d'Emma influencent-elles sa perception et ses attentes vis-à-vis de la vie ?

Rédigez une réponse structurée en analysant les différents niveaux de signification et expliquez comment la sémosis de l'extrait reflète l'évolution psychologique d'Emma.

Application 4

Extrait

"Ce fut une apparition d'abord très vague, entrevue dans le crépuscule de la fin d'une belle journée d'automne : une espèce de château féerique, dressé au milieu d'un parc, tout lumineux encore de rayons épars, malgré l'heure tardive."

Consigne

Lisez cet extrait et réalisez une analyse sémiotique en suivant les étapes ci-dessous.

1. **Priméité** : Relevez les éléments de l'extrait qui évoquent une sensation immédiate, une impression ou une émotion sensorielle. Comment le narrateur transmet-il cette première impression mystérieuse et presque magique de ce qu'il perçoit ?
2. **Secondéité** : Identifiez la tension entre l'apparition du château et le monde réel du narrateur. Comment le château apparaît-il comme un lieu « autre », et de quelle manière cette rencontre fugitive intensifie la curiosité ou le désir du narrateur ?
3. **Tiercéité** : Interprétez comment cette scène d'apparition du château peut être perçue comme une métaphore ou un symbole du désir de découverte, de l'idéal ou de l'aventure. En quoi ce lieu rêvé, qui semble hors du temps, reflète-t-il les aspirations profondes du personnage ?

Rédigez une analyse complète en structurant vos réponses autour des concepts de priméité, secondéité et tiercéité, en montrant comment la description de l'apparition du château contribue au thème de la quête de l'idéal et du merveilleux dans le roman.

Application 5

Texte

Extrait de *Le grand sommeil* de Raymond Chandler :

"J'entrais dans une pièce sombre. Sur le sol, je distinguais des traces boueuses menant vers la cheminée où brûlait encore un feu mourant. Le lourd parfum de roses flottait dans l'air, rappelant étrangement le souvenir de quelqu'un. Un revolver gisait à mes pieds, avec une lueur sinistre sous les dernières lueurs du feu."

Consignes

1. **Typologie des signes** : Identifiez les types de signes présents dans cette scène : *icône* (ressemblance), *indice* (relation causale), et *symbole* (convention culturelle). Par exemple, la trace boueuse peut être considérée comme un indice. Expliquez chaque type de signe et le rôle qu'il joue dans la construction du suspense.
2. **Triade peircienne** : En utilisant le modèle triadique (représentamen, objet, interprétant), analysez comment les traces de boue et le revolver fonctionnent comme indices dans l'enquête. Que représentent-ils pour le détective, et comment sont-ils interprétés pour donner un sens dans l'intrigue ?
3. **Interprétation multiple** : Proposez deux interprétations possibles pour le parfum de roses dans cette scène. La première sera une interprétation littérale et la seconde, plus symbolique, reliera cet élément à un souvenir ou une trace du passé. Expliquez la manière dont l'indice ouvre la voie à diverses interprétations selon Peirce.

Application 6

Texte 1 : L'icône

Dans un musée d'art moderne, une salle est dédiée aux œuvres de paysages. Sur les murs, des peintures montrent des lacs, des forêts et des montagnes. Chaque tableau, bien qu'interprété de façon unique par l'artiste, présente des éléments reconnaissables : l'eau, les arbres, les montagnes. Les visiteurs se sentent transportés dans ces lieux, et ces paysages peints rappellent, par leur apparence, des paysages réels.

Questions

1. En quoi les tableaux de paysages représentent-ils des icônes, selon la définition de Peirce ?
2. Comment la ressemblance visuelle entre les paysages peints et les paysages réels contribue-t-elle à leur interprétation par le visiteur ?

3. Y a-t-il des éléments dans ces peintures qui pourraient ne pas être des icônes ?
Pourquoi ?

Texte 2 : L'indice

Après une tempête, un habitant d'un village de montagne sort de chez lui pour constater les dégâts. Il aperçoit des branches cassées et des pierres tombées sur le chemin, mais surtout, il voit des empreintes de pattes dans la neige. En suivant ces traces, il conclut qu'un renard est passé non loin de sa maison pendant la nuit. Ces empreintes ne ressemblent pas à un renard directement, mais elles témoignent de son passage.

Questions

1. Pourquoi les empreintes de renard sont-elles un indice et non une icône ?
2. Quel est le lien de cause à effet qui relie les empreintes au passage du renard ?
3. Comment ces empreintes créent-elles un interprétant dans l'esprit de l'habitant ?

Texte 3 : Le symbole

Dans une bibliothèque universitaire, un étudiant s'installe pour travailler. Sur une table se trouve un livre intitulé **Introduction à la linguistique**. Bien que le mot « linguistique » n'ait aucun rapport visuel ou sonore direct avec la science de la langue, l'étudiant comprend immédiatement de quoi traite ce livre. Ce mot fonctionne comme un code que l'étudiant connaît bien, et c'est la convention sociale autour de ce terme qui en fait un symbole de l'étude du langage.

Questions

1. Pourquoi le mot « linguistique » est-il un symbole et non un indice ou une icône ?
2. Comment la convention sociale joue-t-elle un rôle dans la signification du mot « linguistique » pour l'étudiant ?
3. Que se passerait-il si l'étudiant ne connaissait pas ce mot ? Comment cela affecterait-il l'interprétation du signe ?

Application 7

Texte : La sémiotique dans les interactions contemporaines

Dans un monde où les technologies numériques dominent, la communication est en constante transformation. Les réseaux sociaux, les messageries instantanées, et les plateformes de partage d'information modifient les codes sémiotiques traditionnels. Par exemple, un emoji comme 😊 peut exprimer une émotion, compléter un texte ou même remplacer des mots entiers. Ces symboles, bien qu'uniformes, sont interprétés différemment selon les contextes culturels, les groupes sociaux et les relations interpersonnelles.

Prenons l'exemple des hashtags sur Twitter ou Instagram, tels que **#Metoo** ou **#BlackLivesMatter**. Ces signes textuels ne sont pas des mots isolés, mais des catalyseurs de significations sociales. Leur utilisation crée des communautés discursives, c'est-à-dire des groupes partageant une compréhension commune et un objectif communicatif. Cependant, les interprétations de ces hashtags varient en fonction des croyances, des valeurs et des expériences des utilisateurs.

Un autre exemple est la prolifération des mèmes Internet. Ces images ou vidéos humoristiques se propagent rapidement grâce à leur simplicité et leur universalité apparente. Cependant, chaque mème véhicule un message contextuel, souvent chargé d'ironie ou de satire. Un mème peut être drôle dans un contexte et offensant dans un autre, car il s'appuie sur des référents culturels spécifiques.

La sémiotique, selon l'approche peircienne, permet de décrypter ces nouvelles formes de communication. Un signe est constitué de trois éléments : **le représentamen** (le signe lui-même, par exemple un emoji), **l'objet** (ce que le signe représente, comme une émotion), et **l'interprétant** (la signification que le destinataire attribue au signe). Ce dernier est influencé par le contexte, les expériences passées et les attentes culturelles. Ainsi, la sémiotique devient un outil essentiel pour comprendre les dynamiques de sens dans les interactions numériques.

Enfin, la sémiotique s'applique également à l'analyse des algorithmes et des interfaces des plateformes numériques. Ces éléments, bien qu'invisibles, orientent nos comportements en sélectionnant et en hiérarchisant les informations que nous voyons. Par exemple, le flux d'actualités d'un utilisateur sur Facebook est personnalisé selon ses interactions passées, créant une "bulle de filtre" qui peut renforcer ses biais cognitifs. Comprendre ces mécanismes sémiotiques est essentiel pour naviguer dans le paysage numérique de manière critique.

Questions et consignes

1. Décrivez le rôle des emojis dans les interactions numériques contemporaines.
2. Expliquez le concept de "communauté discursive" à partir de l'exemple des hashtags.
3. Identifiez les trois composantes du signe selon Peirce et appliquez-les à un mème de votre choix.
4. Analysez l'impact des algorithmes sur la communication numérique, en lien avec la sémiotique.

Application 8

Analyse sémiotique d'un extrait littéraire

Objectif : Identifier et analyser les éléments du triangle sémiotique dans un extrait littéraire, en mettant en lumière les relations entre le symbole, le concept, et le référent.

Support : Extrait du poème "*Le Pont Mirabeau*" de Guillaume Apollinaire :

"Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine."

Consignes

1. Identifiez les principaux symboles dans l'extrait (ex. : "pont", "Seine", "amours", "joie", "peine").
2. Analysez les concepts associés à ces symboles (quelles idées évoquent-ils ?).
3. Discutez des référents possibles (objets ou réalités concrètes, abstraites, ou imaginaires).
4. Examinez si le triangle sémiotique suffit pour expliquer les significations multiples de cet extrait.

B. Corrigé-type

Application 1

1. **Priméité (Icône) :** Un promeneur remarque un panache de fumée qui s'élève au-dessus des arbres. La fumée en elle-même possède une forme distincte qui attire l'attention et peut évoquer différentes sensations ou associations, sans pour autant fournir une explication directe. Elle est simplement perçue comme un **qualisigne**, une qualité visuelle distincte, qui capte l'attention par son mouvement et sa couleur.
2. **Secondéité (Indice) :** Le promeneur associe la fumée à un incendie, reconnaissant que la fumée est le résultat concret de la combustion. Cette fumée devient alors un **indice**, signifiant la présence d'un feu à proximité. La relation est causale : sans feu, il n'y aurait pas de fumée. Ce lien mène le promeneur à conclure qu'un phénomène passé (l'allumage d'un feu) est responsable de la fumée.
3. **Tiercéité (Symbole) :** Le promeneur décide alors de prévenir les secours, interprétant la fumée comme un signe qu'il faut agir pour éviter un éventuel danger. Si, par exemple, le promeneur est un pompier, il peut également reconnaître un **légisigne** dans la forme et la densité de la fumée, qui indique un feu de forêt en fonction de protocoles connus. Ce signe prend alors une dimension symbolique : la fumée devient un signal clair qu'une intervention est nécessaire. Cette action repose sur un **argument pragmatique** : « Si de la fumée dense est visible, cela signifie qu'un incendie pourrait être incontrôlable ; il est donc nécessaire de prendre des mesures. »

Application 2

1. **Priméité (Icône)** : En se promenant dans les bois, une personne trouve une plume colorée sur le sol. La plume, par sa texture et sa couleur, évoque l'idée d'un oiseau. Elle est perçue comme un **qualisigne iconique** qui, sans connaissance supplémentaire, représente l'image abstraite d'un oiseau et capte l'attention par sa beauté et ses caractéristiques propres.
2. **Secondéité (Indice)** : La personne reconnaît que cette plume est une **trace matérielle** qui a été laissée par un oiseau ayant perdu ou abandonné une plume dans cet endroit précis. L'objet devient alors un **indice**, signifiant qu'un oiseau est passé dans les environs récemment. La plume en elle-même ne montre pas où est allé l'oiseau, mais elle relie la présence de l'oiseau à cet endroit.
3. **Tiercéité (Symbole)** : Si la personne est un ornithologue, elle peut identifier l'espèce de l'oiseau en se basant sur la forme, la couleur et la texture de la plume, qui correspond à un **légisigne** spécifique dans les guides d'identification. La plume prend alors un sens symbolique : elle représente la présence d'une espèce particulière, et l'ornithologue peut prédire, en fonction de son expertise, le comportement et le territoire de cet oiseau. Il s'appuie sur un **argument abductif** : « Cette plume appartient à une espèce x, ce qui signifie que l'oiseau y doit probablement nicher ou se nourrir dans les environs. »

Application 3

Analyse sémiotique de l'extrait

1. Étude du langage et des choix lexicaux

- **Signes** : Les mots « délicatesses », « plaisirs », « monotonie », « passions exquises » sont porteurs de significations fortes. Ils représentent les désirs d'Emma et son insatisfaction par rapport à sa vie actuelle.
- **Interprétation** : Ces termes indiquent le contraste entre son désir d'une vie pleine de raffinement et de passion et la réalité de son existence, qu'elle trouve fade et monotone. En les choisissant, Flaubert crée des signes de la dissonance entre les aspirations d'Emma et sa vie concrète.

2. Priméité : Les impressions immédiates

- Dans cet extrait, les mots associés aux aspirations d'Emma créent une impression sensorielle d'élégance, de luxe et de beauté. La priméité ici se manifeste dans les émotions et les sentiments qu'Emma ressent, comme le désir et la nostalgie pour un idéal de vie inaccessible.
- **Exemple** : Les « délicatesses et plaisirs » évoquent une image mentale d'abondance, de raffinement et de sensualité, qui est opposée à sa réalité de femme de la petite bourgeoisie rurale.

3. Secondéité : La confrontation entre Emma et sa réalité

- **Signes** : La mention de « monotonie » et de « mari » représente ici la réalité physique et sociale d'Emma, une secondeité qui s'oppose à ses aspirations.
- **Interprétation** : Flaubert montre ici le conflit entre les aspirations romantiques d'Emma et la dure réalité de son mariage et de sa vie quotidienne. Ce contraste souligne le caractère inatteignable de ses désirs et l'impossibilité de concilier ses rêves avec sa situation réelle.

4. Tiercéité : Les conventions sociales et les lectures d'Emma

- **Signes** : Les « romans » qu'Emma lit incarnent les idées et les conventions romantiques de l'époque. Ils fonctionnent comme des signes, des représentations de vies idéalisées qui influencent sa perception.
- **Interprétation** : Le roman devient un véhicule d'illusion pour Emma, une tiercéité où ses désirs sont façonnés par des conventions littéraires. Ce processus de sémosis montre comment les lectures idéalisées influencent sa vision de la réalité et l'éloignent de plus en plus de sa vie ordinaire.

5. La sémosis : Chaîne de significations et transformation du signe

- Le rêve d'Emma (« mondes différents, passions exquises ») engendre des significations multiples qui influencent ses comportements. Elle projette sur sa vie les aspirations inspirées par ses lectures, modifiant ainsi sa perception de son mari et de sa vie de femme mariée.
- Cette chaîne de sémosis mène Emma à adopter des actions imprudentes (comme son infidélité), tentant de transformer ses désirs en réalité. Cependant, ses rêves s'avèrent

finalement destructeurs, car ils sont fondés sur des signes (romans, idéaux) qui ne peuvent s'incarner dans le monde concret.

Conclusion

Cet extrait de *Madame Bovary* révèle, à travers une analyse sémiotique, comment les aspirations et la perception d'Emma sont influencées par des signes littéraires et culturels. La sémosis opère ici en transformant des désirs intangibles en actions concrètes, qui, pourtant, finissent par se heurter à la réalité. La priméité exprime l'émotion brute de ses désirs, la secondéité montre la confrontation avec son quotidien, et la tiercéité révèle comment les idéaux romantiques déforment sa perception.

Application 4

1. Priméité : Sensation et perception immédiate

L'extrait offre une première impression sensorielle du château à travers des éléments visuels et atmosphériques. Le narrateur décrit le château comme une "apparition" dans un "crêpuscule", évoquant une sensation de mystère et d'enchantement. Les termes comme "vague", "crêpuscule", "belle journée d'automne", et "château féérique" renforcent cette atmosphère. La priméité se manifeste ici par une impression immédiate de beauté et de mystère, où le lieu semble enveloppé dans une aura magique qui capte l'imagination du lecteur.

2. Secondéité : Rencontre avec l'altérité et tension

La secondéité introduit ici la tension entre le narrateur et cet environnement mystérieux. L'apparition du château dans le crépuscule crée une séparation entre le monde familier du narrateur et cet espace à la fois concret et onirique. Ce château semble appartenir à une autre réalité, presque comme un rêve tangible. Le contraste entre "le parc" et le "crêpuscule" contrebalance l'éphémère et le réel, renforçant l'idée d'une rencontre momentanée avec quelque chose de transcendant. Cette confrontation avec l'inconnu suscite chez le narrateur une émotion intense, comme une fascination pour l'étrangeté de cette vision.

3. Tiercéité : Interprétation symbolique et signification

En tiercéité, le château peut être interprété comme un symbole de l'idéal et de l'aventure, représentant un objectif ou une quête intérieure. Dans le contexte du *Grand Meaulnes*, ce château devient le symbole d'un paradis perdu ou d'un rêve qui semble tout proche mais insaisissable. L'apparition dans la lumière déclinante de la journée évoque la fugacité de l'idéal et l'éphémère de l'enchantement, typique des aspirations romantiques du personnage principal. Cet espace lumineux, bien que tardif, représente une quête infinie d'un monde parfait, un rêve d'aventure qui reste toujours en décalage avec la réalité quotidienne.

Cette analyse sémiotique permet de mieux comprendre comment Alain-Fournier utilise l'apparition du château pour exprimer le thème central du roman : la recherche d'un idéal inatteignable et la tension entre réalité et rêve. L'extrait nous invite ainsi à voir le château non seulement comme un lieu, mais comme un symbole complexe des aspirations et du désir d'ailleurs qui habitent le protagoniste.

Application 5

1. Typologie des signes

- **Icône** : Le parfum de roses évoque une image sensorielle (olfactive) qui est universellement associée à la beauté, à la délicatesse, et souvent à la mémoire.
- **Indice** : La trace boueuse mène physiquement quelque part, suggérant une action ou un déplacement ; le revolver est un indice de danger ou d'événements violents.
- **Symbole** : La présence du revolver symbolise potentiellement le crime ou la menace, éléments culturellement codés comme des symboles de violence.

2. Triade peircienne

- *Représentamen* : Trace de boue.
- *Objet* : Un signe de passage ou d'intrusion.
- *Interprétant* : Le détective interprète cette trace comme une indication que quelqu'un a quitté ou traversé cette pièce, ajoutant une dimension de mystère.

3. Interprétation multiple

- *Interprétation littérale* : Le parfum de roses est simplement une odeur présente dans la pièce.
- *Interprétation symbolique* : Le parfum évoque un souvenir, peut-être d'une personne chère, reliant ce signe olfactif à un passé et une mémoire émotionnelle.

Application 6

Texte 1 : L'icône

1. **En quoi les tableaux de paysages représentent-ils des icônes, selon la définition de Peirce ?**
 - Les tableaux de paysages sont des icônes car ils représentent leurs objets par ressemblance. Ils partagent des caractéristiques visuelles avec les paysages réels (formes, couleurs, etc.), ce qui permet aux spectateurs de reconnaître facilement l'objet représenté sans nécessiter de convention particulière.
2. **Comment la ressemblance visuelle entre les paysages peints et les paysages réels contribue-t-elle à leur interprétation par le visiteur ?**
 - La ressemblance visuelle rend l'objet représenté reconnaissable de manière immédiate. Les visiteurs n'ont pas besoin d'une explication ou d'un code pour comprendre qu'il s'agit de paysages naturels, car les caractéristiques visuelles sont similaires aux paysages observés dans la réalité.
3. **Y a-t-il des éléments dans ces peintures qui pourraient ne pas être des icônes ? Pourquoi ?**
 - Oui, si l'artiste ajoute des éléments abstraits ou des symboles dans le tableau, ceux-ci ne seraient pas des icônes puisqu'ils ne reposeraient pas sur la ressemblance avec la réalité. Par exemple, une couleur irréaliste ou un motif abstrait symbolisant des émotions ou des idées ne serait pas une icône.

Texte 2 : L'indice

1. **Pourquoi les empreintes de renard sont-elles un indice et non une icône ?**
 - Les empreintes sont un indice car elles n'ont pas de ressemblance visuelle avec le renard lui-même. Elles ont une relation de causalité directe avec le renard, puisqu'elles ont été créées par son passage. L'indice repose sur un lien physique ou de cause à effet avec l'objet, plutôt que sur une ressemblance.
2. **Quel est le lien de cause à effet qui relie les empreintes au passage du renard ?**
 - Le lien de cause à effet réside dans le fait que le renard a laissé ses empreintes en marchant dans la neige. La présence des traces est donc une conséquence directe du passage de l'animal, ce qui fait des empreintes un signe de sa présence récente.
3. **Comment ces empreintes créent-elles un interprétant dans l'esprit de l'habitant ?**

- Les empreintes provoquent chez l'habitant l'idée ou l'interprétation qu'un renard est passé. Cet interprétant est la compréhension ou l'association mentale de la présence de l'animal, en se basant sur la connaissance que l'habitant a des traces laissées par les renards.

Texte 3 : Le symbole

1. Pourquoi le mot « linguistique » est-il un symbole et non un indice ou une icône ?

- Le mot « linguistique » est un symbole car sa relation avec l'objet (la science de la langue) repose sur une convention linguistique. Il n'a ni ressemblance (icône) ni lien de cause à effet (indice) avec l'étude du langage. Sa signification est donc arbitraire et apprise socialement.

2. Comment la convention sociale joue-t-elle un rôle dans la signification du mot « linguistique » pour l'étudiant ?

- La convention sociale permet à l'étudiant de comprendre immédiatement le sens du mot « linguistique » car il a appris, par l'usage de la langue et l'éducation, que ce mot renvoie à l'étude du langage. Sans cette convention, le mot serait dénué de sens pour lui.

3. Que se passerait-il si l'étudiant ne connaissait pas ce mot ? Comment cela affecterait-il l'interprétation du signe ?

- Si l'étudiant ne connaît pas le mot « linguistique », il ne peut pas associer ce mot à l'objet auquel il renvoie. Il n'aurait pas l'interprétant approprié, et le signe resterait incompréhensible. Cela montre que les symboles nécessitent une connaissance préalable du code ou de la convention.

Application 7

1. Décrivez le rôle des emojis dans les interactions numériques contemporaines.

Les emojis jouent plusieurs rôles dans les interactions numériques :

- Ils complètent les messages textuels en apportant une dimension émotionnelle ou expressive. Par exemple, un emoji 😊 peut indiquer une humeur positive.
- Ils peuvent remplacer des mots, comme un cœur ❤️ pour signifier "amour".

- Leur interprétation dépend du contexte culturel et des relations entre les interlocuteurs. Par exemple, un emoji 🙏 (ok) peut être compris comme un signe d'accord ou, dans certains cas, être mal interprété comme un geste sarcastique.

2. Expliquez le concept de "communauté discursive" à partir de l'exemple des hashtags.

Une communauté discursive est un groupe de personnes partageant des idées, des croyances ou des objectifs communs à travers un langage spécifique. Les hashtags comme #Metoo ou #BlackLivesMatter illustrent ce concept :

- Ils rassemblent des individus autour d'un sujet ou d'une cause.
- Ils créent un espace d'échange où les utilisateurs peuvent partager leurs expériences et opinions.
- Ces hashtags transcendent les frontières géographiques, mais leur interprétation peut varier. Par exemple, #Metoo peut être perçu comme une revendication féministe dans certains pays, alors qu'il est ignoré ou critiqué dans d'autres contextes.

3. Identifiez les trois composantes du signe selon Peirce et appliquez-les à un mème de votre choix.

Les trois composantes du signe selon Peirce sont :

- Le représentamen : l'élément perceptible, par exemple une image d'un chat regardant un bol vide.
- L'objet : ce que l'image représente, ici l'attente ou la frustration.
- L'interprétant : la signification donnée par l'utilisateur, par exemple "je me reconnais dans cette situation quand j'attends mon salaire". Dans ce cas, le mème devient un signe humoristique exprimant une émotion partagée dans un contexte global.

4. Analysez l'impact des algorithmes sur la communication numérique, en lien avec la sémiotique.

Les algorithmes influencent la communication numérique en :

- Filtrant l'information : ils priorisent certains contenus selon les interactions passées, créant une bulle d'information personnalisée.
- Orientant les comportements : en proposant des contenus susceptibles de capter l'attention, les algorithmes encouragent des réactions spécifiques (likes, partages).
- En termes sémiotiques, les algorithmes fonctionnent comme un interprétant invisible, déterminant les significations que nous attribuons aux signes numériques. Cela limite parfois notre capacité à accéder à une diversité d'interprétations ou d'opinions.

Application 8

Corrigé-type

1. Symboles :
 - "Pont" : Passage, lien.
 - "Seine" : Flux du temps, continuité.
 - "Amours" : Relations humaines, souvenirs.
2. Concepts associés :
 - "Pont" → Idée de liaison entre deux états ou moments.
 - "Seine" → Métaphore du temps qui s'écoule.
 - "Amours" → L'amour perdu ou la nostalgie.
3. Référents possibles :
 - Pont Mirabeau (objet réel à Paris).
 - La rivière (réalité concrète), mais aussi le temps (abstraction).
4. Analyse critique :
 - Le triangle sémiotique permet d'explorer la relation symbolique (signifiant) et conceptuelle (signifié). Cependant, il est limité pour saisir les **dimensions poétiques et subjectives** du texte, qui dépendent de l'interprétation du lecteur.

Axe3 : La sémiotique littéraire : Algirdas Julien Greimas

Cours 11 : Introduction à la sémiotique d'Algirdas Julien Greimas

Objectif : Développer chez les étudiants une compréhension approfondie des concepts fondamentaux de la sémiotique greimassienne, en les amenant à analyser et à interpréter les structures narratives et significatives des textes littéraires et culturels. Les étudiants seront encouragés à appliquer les outils théoriques tels que le parcours génératif, le schéma actantiel et le carré sémiotique pour enrichir leur réflexion critique et leur capacité d'analyse textuelle.

Introduction

Algirdas Julien Greimas, né en Lituanie en 1917 et décédé à Paris en 1992, se dresse comme une figure emblématique de la sémiotique contemporaine, souvent cité parmi les plus grands sémioticiens français aux côtés de Roland Barthes. Sa contribution à l'analyse des productions sémiotiques, et plus particulièrement des récits, a profondément transformé notre compréhension des mécanismes de la signification. Greimas a instauré une approche formelle et systématique qui a révolutionné l'étude des textes, les appréhendant comme des constructions complexes de signifiants et de signifiés.

Prenons un exemple concret : dans un roman comme *L'Étranger* d'Albert Camus, l'approche greimassienne permettrait de décortiquer la signification profonde des actes et des discours du personnage de Meursault en identifiant les oppositions et relations qui structurent l'œuvre, comme celles entre conformisme et marginalité ou rationalité et absurdité.

1. Une approche formelle et systématique

La sémiotique greimassienne émerge ainsi comme une méthodologie à la fois rigoureuse et dynamique, capable de déchiffrer la richesse des récits et des discours. Son œuvre a ouvert de nouvelles avenues pour l'exploration des significations, établissant fermement l'idée que les récits ne se limitent pas à de simples histoires, mais constituent des entités chargées de significations profondes qui méritent d'être analysées avec soin. La pensée de Greimas continue d'exercer une influence considérable et d'enrichir les champs des études littéraires, linguistiques et sémiotiques, consolidant son statut de figure incontournable dans le paysage de la sémiotique moderne. Qui plus est, elle a permis de dégager les structures profondes qui organisent les récits. Elle repose sur une modélisation rigoureuse des parcours actantiels, des modalités et des programmes narratifs, offrant ainsi une grille d'analyse puissante pour comprendre la logique des actions et des transformations. Cependant, cette approche, centrée sur la structure et la

logique interne du récit, laisse parfois en suspens la question des effets sensibles, affectifs ou esthétiques que ces structures produisent dans le discours. C'est pourquoi la sémiotique a progressivement élargi son champ, en intégrant la dimension passionnelle et discursive des textes. Comme le rappelle à juste titre la citation suivante : « Si la sémiotique s'est attachée, dans un premier temps, à mettre en évidence le rôle des articulations modales moléculaires, il est bon qu'elle cherche à rendre compte maintenant des parfums passionnels que produisent leurs arrangements. » (Fontanille et Greimas : 22) Cette évolution marque le passage d'une sémiotique structurale à une sémiotique plus attentive aux effets d'ambiance, aux tonalités et aux dynamiques affectives véhiculées par les récits. Elle permet d'enrichir l'analyse narrative en articulant structure et sensibilité.

2. Premiers travaux en sémiotique littéraire

À partir de 1962, Algirdas Julien Greimas s'engage dans ses premières recherches en sémiotique littéraire, adoptant une approche linguistique de type structuraliste. En 1963, il enseigne un cours de « sémantique structurale » à la faculté des Sciences de l'Institut Henri Poincaré, qui deviendra une référence majeure dans le domaine, notamment avec la publication de son ouvrage éponyme chez Larousse en 1966. Dans ce livre, Greimas propose une analyse sémiotique du monde littéraire de Georges Bernanos, mettant en lumière les mécanismes de signification qui traversent ses œuvres, il y décèle des oppositions fondamentales (comme lumière/obscurité) qui structurent le sens. Cette analyse permet de comprendre comment les textes transcendent leurs récits pour atteindre une portée universelle. Pour articuler sa pensée, Greimas s'appuie sur des concepts issus des travaux de Ferdinand de Saussure et de Louis Hjelmslev, tels que la distinction entre langue et parole, signifiant et signifié, ainsi que système et processus.

3. Influences de l'École de Paris

Lorsqu'on évoque Algirdas Julien Greimas, il est inévitable de penser à l'École de Paris et aux éminentes personnalités qui y ont joué un rôle central. En effet, les influences qui ont façonné sa pensée vont bien au-delà des seules œuvres de Saussure et Hjelmslev. D'autres penseurs tels que Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes et Vladimir Propp ont également eu un impact déterminant sur l'élaboration de ses concepts sémiotiques.

4. Impact des penseurs contemporains

L'influence de Lévi-Strauss est particulièrement significative, notamment dans le développement de la théorie binaire de la signification, qui repose sur l'idée d'homologie : une relation essentielle entre des éléments homologues provenant à la fois de la langue et des contextes socioculturels. Cette approche permet de tisser des liens entre la structure du langage et celle des récits qui habitent les différentes cultures. Barthes, quant à lui, enrichit la réflexion de Greimas en intégrant des dimensions narratologiques et sémiologiques qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la signification des textes.

5. La réinterprétation des contes

L'apport de Propp est également fondamental, car son analyse des contes russes permet à Greimas d'identifier des invariants structurels qui constituent des éléments clés dans la construction des récits. En réinterprétant ces invariants, Greimas parvient à alimenter sa propre théorie du récit, soulignant ainsi que les récits ne sont pas de simples narrations, mais des structures complexes profondément enracinées dans le fonctionnement du langage et de la culture.

6. Une approche dynamique et multidimensionnelle

Ainsi, l'approche de Greimas se déploie à l'intersection de plusieurs courants intellectuels, rendant son approche à la fois dynamique et multidimensionnelle. Sa capacité à intégrer ces diverses influences fait de lui une figure incontournable dans le paysage de la sémiotique contemporaine, dont l'héritage continue d'inspirer de nouvelles générations de chercheurs.

7. Sémiotique : une théorie de l'action

Adoptant une perspective structuraliste centrée sur le texte, la sémiotique de Greimas se veut à la fois descriptive et explicative, évoluant de l'abstrait vers le concret. Ce qui rend l'approche de Greimas originale, c'est sa conception de la sémiotique comme une théorie de l'action, articulée autour de trois concepts fondamentaux : le parcours génératif, le schéma actantiel et le carré sémiotique. Ces trois éléments offrent les outils nécessaires pour analyser les structures superficielles et profondes à travers leurs composantes sémantiques.

Il est important de souligner que la sémiotique greimassienne évolue au cours des années 1980. Après avoir examiné « l'être du sens », Greimas se penche désormais sur le « sens de l'être ». Cette nouvelle perspective est mise en lumière dans ses deux ouvrages : *Sémiotique des passions* (1991) et *De l'imperfection* (1987).

Cours 12 : Le carré sémiotique de Greimas

Objectif : Explorer le carré sémiotique de Greimas en tant qu'outil d'analyse sémantique et structurelle pour interpréter des textes, récits ou discours. Comprendre ses concepts clés et ses applications, afin de décomposer les significations en fonction des relations de complémentarité, de contradiction et de présupposition.

Introduction

L'un des outils essentiels dans l'analyse greimassienne est le carré sémiotique, un modèle de représentation des oppositions et des relations entre différents concepts dans un discours ou un texte et qu'il définit en tant que

Représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique quelconque. La structure élémentaire de la signification, quand elle est définie — dans un premier temps — comme une relation entre au moins deux termes, ne repose que sur une distinction d'opposition qui caractérise l'axe paradigmatique du langage : elle est, par conséquent, suffisante pour constituer un paradigme composé de *n* termes, mais elle ne permet pas pour autant de distinguer, à l'intérieur de ce paradigme, des catégories sémantiques fondées sur l'isotopie (la « parenté ») des traits distinctifs qui peuvent y être reconnus. Une typologie des relations est nécessaire, grâce à laquelle on pourra distinguer les traits intrinsèques, constitutifs de la catégorie, de ceux qui lui sont étrangers. (Courtès et Greimas, 1993 : 111)

Lisons donc le passage ci-dessus :

La signification est définie comme une relation entre au moins deux termes. Cela souligne que la signification ne peut exister de manière isolée ; elle est toujours en relation avec d'autres termes.

L'axe paradigmatique fait référence à la manière dont les mots ou les concepts peuvent être substitués les uns aux autres dans un certain contexte (par exemple, des synonymes ou antonymes). La distinction d'opposition est essentielle pour comprendre comment les termes se rapportent les uns aux autres.

Par exemple, dans le paradigme de la couleur, "rouge" et "vert" sont des termes opposés qui se définissent mutuellement par leur différence.

Bien que la distinction d'opposition soit suffisante pour créer un paradigme, elle ne permet pas de saisir les nuances sémantiques à l'intérieur de ce paradigme.

La notion d'isotopie est introduite ici : elle renvoie à la « parenté » des traits distinctifs. Cela signifie que certains traits peuvent être reconnus comme appartenant à une catégorie sémantique donnée, tandis que d'autres traits peuvent être considérés comme extérieurs à cette catégorie.

Pour mieux comprendre les catégories sémantiques, il est nécessaire de créer une typologie des relations qui permettra de distinguer les traits intrinsèques (qui définissent la catégorie) de ceux qui lui sont étrangers.

Cette typologie aide à clarifier comment différentes significations interagissent et se combinent, permettant ainsi une analyse plus fine des relations sémantiques.

1. Comprendre la structure du Carré Sémiotique

Une réflexion approfondie sur la nature des relations entre les traits signifiants dans un cadre sémiotique est nécessaire, soulignant l'importance de « préciser l'articulation de ces traits », ce qui implique une démarche méthodique d'organisation et de description des rapports entre les différentes unités de signification. Dans ce contexte, le carré sémiotique se présente comme un instrument fondamental permettant de cartographier ces relations complexes et de :

Préciser l'articulation de ces traits, c'est-à-dire les organiser, décrire leurs rapports et définir leurs relations. Le carré sémiotique rend compte du réseau des relations et de l'articulation des différences. Il représente les relations principales auxquelles sont soumises les unités de signification pour pouvoir engendrer un univers sémantique susceptible d'être manifesté. Comme structure taxinomique, le carré sémiotique fonctionne par classes paradigmatiques de synonymes. (Hénon, 1997 : 254-255)

Le carré sémiotique va au-delà d'une simple représentation graphique ; il constitue une structure taxinomique qui organise les éléments en classes paradigmatiques. Cela signifie qu'il classe les unités de signification selon leurs similitudes et leurs oppositions, créant ainsi un réseau d'interactions sémantiques. En rendant compte des relations et des différences entre les significations, le carré sémiotique devient une matrice qui permet d'édifier un univers sémantique. Il fait émerger des oppositions claires et des nuances subtiles, révélant la richesse des significations inhérentes à chaque unité.

Ce processus d'articulation est essentiel pour comprendre comment les significations se construisent et interagissent. En définissant les relations entre les traits, le carré sémiotique offre une vue systématique de la dynamique sémiotique, permettant ainsi d'engendrer un univers sémantique capable de se manifester de manière cohérente. Cela souligne également le rôle crucial des classes paradigmatiques de synonymes, qui sont non seulement des équivalences de sens, mais aussi des clés pour saisir les variations sémantiques et les contextes d'usage.

C'est dans ce sens qu'il faut considérer le carré sémiotique non seulement comme un outil d'analyse, mais comme un moyen d'accéder à la profondeur des significations, où chaque élément, par ses relations, contribue à la création d'un sens global. Ainsi, cette démarche

analytique est cruciale pour quiconque cherche à explorer la complexité des systèmes de signification, révélant à quel point la structure et l'organisation des traits sont déterminantes pour l'émergence du sens dans un univers sémantique interconnecté. Le carré sémiotique repose sur un jeu complexe d'oppositions et de relations logiques qui visent à représenter les significations en fonction de quatre types de relations fondamentales : la contradiction, la contrariété, la complémentarité et l'implication mutuelle.

1.1. Concepts clés

- a. **Termes de base (S1 et S2) :** Deux termes opposés, souvent porteurs de valeurs ou de concepts opposés dans un discours (ex. : vie/mort, paix/guerre, justice/injustice).
- b. **Termes complémentaires (Non-S1 et Non-S2) :** Représentent l'absence ou la négation des termes de base, produisant des états intermédiaires.
- c. **Relations logiques :**
 - **Contradiction :** Les termes contradictoires (S1/Non-S1 et S2/Non-S2) s'excluent mutuellement.
 - **Contrariété :** Les termes contraires (S1 et S2) représentent des valeurs opposées dans un même champ sémantique.
 - **Implication mutuelle ou complémentarité :** Les termes complémentaires (Non-S1 et Non-S2) impliquent une tension logique qui enrichit la complexité sémantique du carré. Elle existe entre S1 et non-S2, ainsi qu'entre S2 et non-S1, révélant des liens implicites entre les concepts.

Structure du carré sémiotique (Greimas)



1.2. Construction du Carré Sémiotique

Prenons l'exemple de l'opposition entre "Paix" et "Guerre" pour créer le carré sémiotique :

Pôle	Terme	Signification
S1	Paix	Représente l'absence de conflit
S2	Guerre	Représente l'état de conflit
Non-S1	Non-Paix	État de tension sans guerre déclarée
Non-S2	Non-Guerre	État où la guerre est exclue sans paix établie

1. **Paix (S1) et Guerre (S2)** sont deux contraires directs.
2. **Non-Paix** (terme contradictoire de "Paix") désigne un état où la paix n'est pas présente mais sans confrontation ouverte.
3. **Non-Guerre** (terme contradictoire de "Guerre") indique un état où la guerre n'est pas activement présente, mais sans véritable paix établie.

1.3.Relations dans le carré

- **Contradiction** : Paix et Non-Paix ; Guerre et Non-Guerre.
- **Contraires** : Paix et Guerre.
- **Implication mutuelle** : Non-Paix et Non-Guerre impliquent un état intermédiaire (zone grise) entre paix complète et guerre ouverte.
- **Exemple simple : le concept de Vérité et Mensonge**
 - S1 : Vérité
 - S2 : Mensonge
 - non-S1 : non-Vérité (qui peut correspondre à un état de doute, d'incertitude)
 - non-S2 : non-Mensonge (qui peut correspondre à l'authenticité ou la sincérité sans être forcément la « Vérité »)
- **Analyse du carré pour l'opposition Vérité/Mensonge** :
 - La relation entre Vérité et Mensonge (S1 et S2) crée une opposition directe, tandis que non-Vérité et non-Mensonge introduisent des états intermédiaires, enrichissant ainsi l'analyse des possibilités de sens au-delà des seules oppositions binaires.

1.4. Avantages et limites du Carré Sémiotique

A. Avantages

1. **Précision analytique** : Outil de structuration conceptuelle, utile pour des analyses textuelles rigoureuses.
2. **Polyvalence** : Applicable à divers types de textes et disciplines (littérature, psychologie sociale, politique).
3. **Exploration des valeurs implicites** : Permet de saisir les valeurs sous-jacentes qui influencent la construction narrative.

B. Limites

1. **Risque de rigidité** : Le carré sémiotique, en imposant une structure logique, peut limiter l'interprétation libre ou intuitive des textes.
2. **Complexité pour des concepts flous** : Certains concepts ou émotions complexes résistent à une structuration formelle.

Cours 13 : Le modèle actantiel

Objectif : Comprendre et appliquer le modèle actantiel de Greimas pour analyser la structure narrative d'un texte, en identifiant les différents actants, leurs rôles et relations, afin de déceler les dynamiques de sens qui sous-tendent l'œuvre étudiée.

1. Naissance et rôle

Dans les années soixante, Algirdas Julien Greimas a introduit, dans son ouvrage (*Sémantique structurale*, 1966 : 174-185 et 192-212), le modèle actantiel, inspiré par les théories narratives de Vladimir Propp, présentées dans son étude de 1970. Ce modèle actantiel constitue un cadre analytique puissant, capable d'éclairer toute action, qu'elle soit réelle ou thématifiée, en particulier celles qui se manifestent dans les œuvres littéraires ou visuelles.

Au cœur du modèle actantiel se trouve la décomposition d'une action en six composantes essentielles, que l'on désigne sous le terme d'actants. Ces actants représentent les rôles que peuvent jouer les différents éléments impliqués dans une action narrative. L'analyse actantielle vise à classer les éléments constitutifs de l'action en les rendant compréhensibles au sein de ces catégories actantielles distinctes.

En procédant ainsi, Greimas offre un outil d'analyse qui permet d'explorer les dynamiques internes des récits, d'évaluer les motivations des personnages et de révéler les tensions narratives qui façonnent l'intrigue. Cette approche méthodique enrichit notre

compréhension des œuvres, tout en soulignant les structures fondamentales qui régissent la narration.

2. Structure actantielle : six éléments et trois axes

Le modèle actantiel de Greimas repose sur l'identification de six actants, organisés autour de trois axes fondamentaux qui structurent la description des actions narratives.

a. Axe du vouloir (Désir)

1. Actant sujet
2. Actant objet

Dans cet axe, le sujet représente l'entité qui désire atteindre un objet, c'est-à-dire l'objectif de son action. La relation entre le sujet et l'objet est désignée sous le terme de **jonction**. En fonction de la nature de cette relation, on distingue deux configurations :

- **Conjonction** : Lorsque l'objet est perçu comme étant accessible ou atteignable par le sujet (par exemple, le prince désire conquérir le cœur de la princesse).
- **Disjonction** : Lorsque l'objet est éloigné du sujet, rendant l'action de ce dernier plus complexe (par exemple, un meurtrier réussissant à se débarrasser du corps de sa victime).

b. Axe du Pouvoir

3. Actant adjuvant
4. Actant opposant

Cet axe se concentre sur les forces qui influent sur la réalisation de la jonction entre le sujet et l'objet. L'adjuvant joue un rôle positif en soutenant le sujet dans sa quête, tandis que l'opposant représente les obstacles ou les antagonismes qui freinent cette quête. Par exemple, un adjuvant pourrait être une épée, un cheval ou un conseiller sage qui aide le prince, alors que des opposants pourraient inclure une sorcière malveillante, un dragon redoutable, ou même la peur qui paralyse le héros.

c. Axe de la transmission (Axe du savoir)

5. Actant destinataire**6. Actant destinataire**

Dans ce dernier axe, le destinataire est l'entité qui initie ou requiert la jonction entre le sujet et l'objet (par exemple, le roi qui mandate le prince pour sauver la princesse). Le destinataire, quant à lui, est celui qui bénéficiera des résultats de cette jonction. En termes simplifiés, le destinataire peut être vu comme l'entité qui profitera de la réalisation de la quête, que ce soit le roi, le royaume ou même la princesse elle-même.

d.Destinateur et adjuvant : précisions

Il est essentiel de noter que, dans l'analyse traditionnelle, le destinataire est souvent perçu comme le déclencheur de l'action. Si un élément apparaît au cours de l'intrigue pour renforcer le désir d'atteindre l'objet, il sera classé parmi les adjuvants. Ce raisonnement est également applicable aux opposants et aux anti-destinateurs. Ce défi – le fait de mêler la position d'un élément dans la séquence narrative à sa fonction – trouve une résolution dans le schéma narratif canonique, qui représente une avancée par rapport au modèle actantiel.

Dans ce schéma narratif, le destinataire est redéfini comme un acteur qui incite à l'action, en jouant sur les motivations du vouloir-faire et/ou du devoir-faire. Cette distinction permet d'affiner notre compréhension des interactions et des dynamiques au sein des récits, enrichissant ainsi notre analyse narrative.

3. Modèles actantiels : une structure analytique

En théorie, toute action, qu'elle soit concrète ou thématique (y compris les actions « imaginaires »), peut être analysée à l'aide d'au moins un modèle actantiel. Il est important de noter que, dans un sens strict, il n'existe pas de modèle actantiel unique pour un texte. En effet, chaque action peut donner lieu à autant de modèles qu'il y a d'interprétations, et une même action peut être appréhendée sous différents angles, par exemple, du point de vue du sujet ou de l'anti-sujet, c'est-à-dire de son rival.

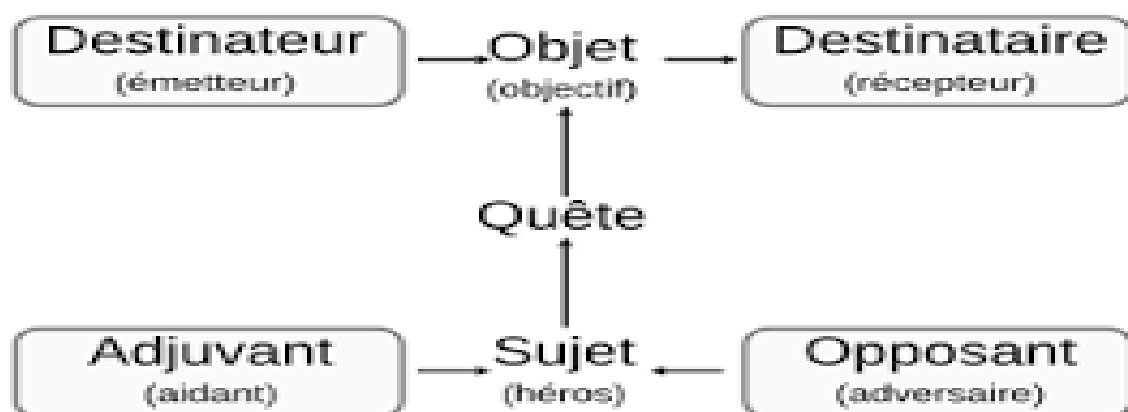
En pratique, il est courant de sélectionner l'action qui résume le mieux le texte ou, à défaut, de choisir une action clé. Toutefois, il est tout à fait possible d'analyser un ensemble de modèles actantiels. Une structure de modèles actantiels intègre au moins deux modèles, en mettant en lumière les relations qui les unissent. Ces relations peuvent être de nature temporelle, indiquant par exemple une simultanéité parfaite ou partielle, ou encore une succession immédiate ou décalée.

De plus, les relations peuvent également être logiques, impliquant des présuppositions (comme des relations de cause à effet) ou des exclusions mutuelles (dans le cas d'actions incompatibles). Cette approche permet d'approfondir l'analyse narrative, en révélant la complexité et les interconnexions entre les différentes actions présentes dans un texte. En structurant les modèles de manière dynamique, on peut mieux saisir les enjeux narratifs et les tensions dramatiques qui animent l'œuvre, enrichissant ainsi notre compréhension du récit et des motivations qui sous-tendent les actions des personnages.

4. Modélisation schématique

Il est essentiel de différencier le modèle actantiel en tant que réseau conceptuel et sa représentation visuelle. Le réseau conceptuel, qui définit les relations entre les différents actants d'une action, est généralement illustré sous forme de schéma. Cette représentation graphique peut prendre plusieurs formes, comme l'illustre le schéma ci-dessous :

Représentation en carré du modèle actantiel



Dans ce schéma, les flèches indiquent les relations d'influence et d'interaction entre les actants.

Il existe également une forme tabulaire proposée par Hébert qui intègre des compléments supplémentaires, enrichissant ainsi le modèle actantiel standard. Voici à quoi cette représentation pourrait ressembler :

Représentation en tableau du modèle actantiel (Louis Hébert)

N°	temps	sujet observateur	élément actant	classe d'actant : s/o, deur/daire, adj/opp	sous-classe d'actant : factuel/possible	sous-classe d'actant : vrai/faux	autres sous-classes d'actant (par ex., actif/passif)	JUSTIFICATION, COMMENTAIRE
1								
2								
Etc.								

Cette approche tabulaire permet d'explorer plus en profondeur les différentes dimensions des actants, en fournissant un cadre systématique pour l'analyse.

Étant donné que le modèle actantiel et sa représentation visuelle sont deux concepts distincts, il est possible qu'un même schéma soit utilisé pour combiner plusieurs modèles actantiels. Ceux-ci peuvent soit se référer à des actions différentes, soit illustrer des états successifs d'un même modèle. Ainsi, cette flexibilité dans la représentation visuelle enrichit notre compréhension des dynamiques narratives et nous permet d'analyser des situations complexes où plusieurs actants interagissent simultanément ou se succèdent dans le temps.

5. Syncrétisme et typologie des actants (personnage/non personnage)

Le concept d'actant est un élément fondamental de la sémiotique littéraire, surpassant l'usage traditionnel du terme "personnage" dans l'analyse narrative. Le terme "actant" est ici valorisé pour sa capacité à transcender les limites humaines et à inclure une gamme d'entités variées : les humains, les animaux, les objets, voire les concepts abstraits. Cette approche permet une interprétation élargie du rôle narratif, où un actant devient toute entité capable d'accomplir ou de subir une action dans le récit, indépendamment de sa nature ontologique. Par exemple, dans un conte, un animal comme le renard peut être un actant de même qu'une force abstraite telle que le destin dans une tragédie :

Le concept d'actant remplace avantageusement, surtout en sémiotique littéraire, le terme de personnage, mais aussi celui de « *dramatis persona* » (V. Propp), car il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts. Par ailleurs, le terme de personnage reste ambigu du fait qu'il correspond aussi en partie au concept d'acteur (où peut se réaliser un syncrétisme d'actants) défini comme la figure et/ou le lieu vide où s'investissent et les formes syntaxiques et les formes sémantiques. (Courtès et Greimas, 1993 :29)

Courtès et Greimas soulignent la limite du mot "personnage" : un personnage renvoie généralement à une entité humaine ou anthropomorphisée, ce qui restreint l'analyse des rôles non-humains ou symboliques dans le texte. De plus, "personnage" recouvre également des ambiguïtés conceptuelles, car il se chevauche en partie avec la notion d'"acteur". Un acteur,

dans la théorie sémiotique, est défini comme un support narratif, un "lieu vide" où peuvent se superposer diverses fonctions syntaxiques et sémantiques. C'est l'entité concrète qui peut combiner plusieurs fonctions (ou actants) en un même point du récit. Par exemple, un roi dans une épopée peut être à la fois un destinataire, un destinataire, voire un adjuvant, selon les étapes du récit.

Ce "synchrétisme d'actants", où plusieurs rôles s'unissent en une seule figure, offre une flexibilité analytique précieuse. Dans ce cadre, l'acteur devient une "figure" ou un "lieu d'investissement" de ces rôles, portant à la fois des attributs syntaxiques (la structure d'une action, telle que "adjuvant" ou "opposant") et des attributs sémantiques (le sens ou les valeurs associés, tels que la bravoure ou la trahison).

Ainsi, en proposant le terme d'actant, la sémiotique littéraire introduit une conception plus souple et plus riche des éléments narratifs, permettant une meilleure interprétation des relations et des rôles au-delà des frontières conventionnelles de l'humanité et de la personnification. Le concept d'actant permet donc une lecture plus approfondie et moins anthropocentrée du récit, révélant la dynamique fonctionnelle de toutes les forces agissantes dans une œuvre.

Il faut mettre en évidence la nature dynamique des actants dans le discours narratif. Elle souligne qu'un actant — une entité qui occupe un rôle fonctionnel dans une histoire — peut endosser différents rôles au fil du récit. Cette idée repose sur deux concepts centraux : la définition syntaxique et la définition morphologique de l'actant :

Dans la progression du discours narratif, l'actant est susceptible d'assumer un certain nombre de rôles actantiels, définis à la fois par la position de l'actant dans l'enchaînement logique de la narration (sa définition syntaxique) et par son investissement modal (sa définition morphologique). Ainsi, le héros ne sera tel que dans certaines positions du récit : il ne l'était point auparavant, il peut ne plus l'être ensuite. (*Ibid.*: 30)

La **définition syntaxique** réfère à la place qu'occupe l'actant dans la structure narrative : c'est en fonction de son positionnement logique dans la progression de l'histoire qu'il devient, par exemple, un héros ou un opposant. L'idée ici est que le rôle actantiel d'un personnage n'est pas figé, mais peut évoluer au gré des événements, lui conférant une dimension de fluidité. Ainsi, le "héros" n'est pas toujours "héros" par essence, mais le devient selon les moments-clés de l'intrigue. Par exemple, un personnage qui débute comme simple quêteur peut être reconnu comme "héros" après avoir surmonté des épreuves décisives, perdant parfois ce statut lorsque le récit se clôt ou prend une nouvelle direction.

Quant à la définition morphologique ou "investissement modal," elle renvoie aux qualités et capacités conférées à l'actant à travers les actions et les valeurs qu'il incarne dans le récit. Cette définition inclut les modes (vouloir, savoir, pouvoir, devoir) qui qualifient l'actant, le dotant d'attributs variables en fonction des étapes de l'histoire. Un personnage peut ainsi passer de "ne pas pouvoir" à "pouvoir", de "devoir" à "vouloir", marquant une transition modale qui modifie son rôle dans le récit.

Ce faisant, le rôle d'un actant dans un récit est malléable et dépend d'une interaction complexe entre sa position dans la narration et ses caractéristiques modales, ajoutent ainsi une profondeur et une flexibilité à l'analyse narrative.

Cours 14 : L'isotopie : cohérence et continuité sémantique

Objectif : Comprendre le concept d'isotopie en sémiotique et apprendre à l'identifier dans un texte afin d'analyser la cohérence sémantique et les structures sous-jacentes qui organisent le sens.

1. Tentative de définition

L'isotopie est un concept sémiotique qui permet de comprendre comment des éléments de sens se répètent et se connectent à travers un texte ou un discours, créant ainsi une cohérence. Dans *La Sémantique structurale* (1966), Greimas introduit le concept d'isotopie pour éclairer et expliciter l'unité d'un texte, défini comme la récurrence d'un sème dans une structure donnée. François Rastier approfondit cette notion en insistant sur sa contribution à la "cohésion textuelle". Il explique que : « Le concept d'isotopie permet précisément de saisir des aspects essentiels de la cohésion textuelle, car il se détache des structures syntaxiques et s'affranchit des limites de la phrase. On peut ainsi définir des isotopies à différents niveaux : le syntagme (y compris au niveau du mot), l'énoncé, et le texte dans son ensemble. ». (Rastier, 1985 :33)

Il met en lumière l'idée selon laquelle l'isotopie repose sur la récurrence d'un trait sémantique qui assure une certaine cohérence au sein d'un texte : « Une isotopie est définie par la récurrence d'un même trait sémantique; et le concept d'isotopie ne peut être isolé de la théorie structurale qui l'a produit » (Ibid.) En la définissant ainsi, l'auteur insiste sur le fait que l'isotopie ne peut être dissociée de la théorie structurale qui l'a introduite. En effet, cette approche permet de saisir comment des éléments sémantiques récurrents se lient pour produire une unité de sens qui traverse l'ensemble d'un texte. La théorie structurale considère la langue comme un système de signes en interaction, où chaque élément contribue à la signification

globale. L'isotopie, dès lors, devient un outil pour analyser la cohésion textuelle, en identifiant les motifs récurrents qui orientent l'interprétation du lecteur et renforcent la perception d'unité à travers la redondance sémantique. Ce concept s'avère donc essentiel pour comprendre comment la répétition de certains sèmes soutient une interprétation homogène d'un texte, en particulier dans le cadre des analyses structurales où les niveaux de lecture sont souvent multiples et imbriqués. Hébert a donné de l'isotopie une définition détaillée :

ISOTOPIE : unité (et effet) formée par la récurrence d'un même sème d'un signifié à un autre signifié occupant une position (position tactique) différente. Par exemple, dans « Ce fut un grand Vaisseau taillé dans l'or massif / Ses mâts touchaient l'azur sur des mers inconnues » (Émile Nelligan, « Le vaisseau d'or »), une isotopie /navigation/ est formée par la répétition du sème du même nom dans les mots « Vaisseau », « mâts » et « mers ». On représente les isotopies, comme les sèmes qui les définissent, à l'aide de barres obliques (/isotopie/). Les sèmes connaissent les principaux statuts suivants : actualisé/virtualisé, inhérent / afférent spécifique / micro-, méso-, macrogénérique. → Sème. Quelles sont les relations entre ces statuts et les isotopies? L'isotopie est indifférente au statut inhérent ou afférent des sèmes; ainsi « Le corbeau blanc » contient-il une isotopie /blanc/ formée du sème /blanc/ afférent dans le signifié 'corbeau' et de ce même sème, mais inhérent, dans le signifié 'blanc'. Seuls les sèmes actualisés forment une isotopie. Les isotopies regroupent des sèmes exactement de même statut spécifique / générique. Une isotopie peut-être macrogénérique (/animé/ (doué de vie) dans « Pierre et le loup »); mésogénérique (/navigation/ dans « Matelots, larguez les amarres »); microgénérique (/couvert/ dans « Le couteau et la fourchette); ou encore spécifique (/pour piquer/ dans « Fourche et fourchette »). Par ailleurs, une isotopie peut regrouper des sèmes d'une même sémiotique ou de sémiotiques différentes (par exemple, des sèmes provenant d'une image et d'autres de sa légende); dans ce dernier cas, on peut parler d'isotopie polysémiotique. → Analyse sémique polysémiotique. Le sème étant, grosso modo, au signifié ce que le phème est au signifiant, on nommera isophémie l'unité (et effet) formée par la récurrence d'un même phème d'un signifiant à un autre signifiant occupant une position (position distributionnelle) différente. → Phonème. Par exemple, les traits /consonne/ et /voyelle/ sont de tels phèmes (nous mettons l'italique pour bien rappeler que ce ne sont pas des sèmes). La prise en compte des isophémies permet notamment de raffiner l'analyse des sonorités dans un poème, analyse souvent limitée à des phénomènes somme toute grossiers comme la rime, l'allitération et l'assonance. (Hébert, 2021 : 124)

Essayons de décomposer cette définition point par point pour en clarifier les termes.

2. L'isotopie : mode de fonctionnement

- **Isotopie** :
L'isotopie se définit comme l'unité créée par la récurrence d'un même « sème » à travers différents « signifiés ». Il s'agit du lien de sens qui se crée lorsqu'un même concept ou idée réapparaît dans plusieurs mots différents. Cette répétition est essentielle pour établir une continuité ou une cohérence dans un texte.

- Par exemple, dans un texte, des termes comme « vaisseau », « mâts » et « mers » partagent un même sème, celui de la navigation. La récurrence de ce sème crée une isotopie, assurant la cohérence thématique du texte.

- **Sème** :

Le sème est l'unité minimale de sens, un trait distinctif permettant de caractériser un signifié. Il permet de comprendre comment des mots différents peuvent partager un même sens, créant ainsi des liens entre eux.

- **Exemple** : Le sème /navigation/ peut être associé aux mots « vaisseau », « mâts » et « mers » car tous sont liés à l'idée de navigation. Ce lien de sens entre les mots est ce qui constitue l'isotopie.

3. Statuts des sèmes : Les différentes dimensions du sens

- **Statuts des sèmes**

Les sèmes peuvent être classés selon différents critères qui modifient leur rôle et leur contribution à l'isotopie dans un texte.

- **Inhérent** : Un sème est inhérent lorsqu'il fait partie intégrante du signifié, comme le sème /blanc/ dans le mot « blanc ».
- **Afférent** : Un sème est afférent lorsqu'il n'est pas une caractéristique essentielle du signifié, mais un ajout contextuel, comme dans « corbeau blanc », où le sème /blanc/ n'est pas naturellement lié au corbeau, mais vient l'ajouter pour indiquer une exception.
- **Actualisé** : Un sème est actualisé lorsqu'il est explicitement présent dans le texte. Il se manifeste de manière claire et définie.
- **Virtualisé** : Un sème est virtualisé lorsqu'il est implicite, sous-entendu dans le texte, mais non directement exprimé.
- **Spécifique** : Un sème est spécifique lorsqu'il est précis et particulier à un contexte donné, comme le sème /pour piquer/ dans les mots « fourche » et « fourchette ».
- **Générique** : Un sème est générique lorsqu'il est large et peu précis, comme le sème /animé/ qui peut désigner toute forme de vie, par exemple dans l'expression « personnages animés ».

4. Types d'isotopie

Les isotopies peuvent également être classées selon leur portée et leur niveau de précision.

- a. **Macrogénérique** : L'isotopie macrogénérique est très large et englobante, comme le sème /animé/ pour désigner tous les êtres vivants.
- b. **Mésogénérique** : L'isotopie mésogénérique est plus spécifique, comme le sème /navigation/ qui est associé à des mots liés à la mer.
- c. **Microgénérique** : L'isotopie microgénérique est très précise, associée à des termes très ciblés, comme le sème /couvert/ pour désigner des ustensiles de cuisine.
- d. **Spécifique** : L'isotopie spécifique est la plus précise, comme l'exemple du sème /pour piquer/ entre « fourche » et « fourchette ».

5. Extensions et variantes : au-delà de l'isotopie

- **Isotopie polysémiotique** :

L'isotopie polysémiotique se produit lorsqu'un même concept ou sème est exprimé à travers différents systèmes sémiotiques, c'est-à-dire à la fois dans un texte et dans une image associée. Par exemple, un même sème de « voyage » peut être représenté tant dans un texte que dans une illustration. L'isotopie polysémiotique enrichit l'interprétation en créant une cohérence entre les signes dans différents modes d'expression.

- **Isophémie**

L'isophémie désigne la récurrence de sons ou « phèmes », qui peuvent également créer une cohérence sonore dans un texte. Par exemple, les répétitions de sons ou de phonèmes, comme les consonnes ou les voyelles, peuvent créer une isotopie sonore qui contribue à l'unité du poème, comme dans la poésie où les répétitions phonétiques renforcent un thème ou une atmosphère.

6. Objectif final

L'analyse des isotopies permet de comprendre comment un texte crée une unité de sens à travers la répétition de concepts partagés. Cela est particulièrement utile pour l'analyse littéraire, car il aide à identifier les éléments thématiques récurrents et à montrer comment un

texte construit une cohérence malgré la diversité des mots utilisés. En d'autres termes, l'isotopie est un outil essentiel pour saisir la structure sémantique d'un texte et en révéler la richesse.

Cours 15 : Typologie sémantique greimassienne : analyse axiologique, figurative et thématique

Objectif : Permettre aux étudiants de maîtriser la typologie sémantique de Greimas en appliquant les dimensions axiologique, figurative et thématique pour analyser et interpréter les structures profondes d'un texte.

Dans le cadre de l'analyse figurative, thématique et axiologique, il est essentiel de distinguer le concept de thème de celui de figure comme le précise à juste titre Courtès : «dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels: la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur.» Par opposition, le thématique, lui, «se caractérise par son aspect proprement conceptuel.» (Courtès, 1991: 163)

1.Le figuratif

englobe tout ce qui peut être directement lié à nos cinq sens – la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher – et qui permet ainsi une perception immédiate du monde qui nous entoure. En d'autres termes, tout élément perceptible dans un univers de discours, qu'il soit verbal ou non verbal, appartient à cette catégorie. Par exemple, les couleurs éclatantes d'un paysage ou les sons d'une mélodie évoquent une expérience sensorielle directe.

2.Le thématique,

à l'opposé, se concentre sur des aspects plus conceptuels et abstraits. Il ne se limite pas à la perception sensorielle, mais explore plutôt les idées et les significations sous-jacentes qui animent le texte. Ainsi, un thème comme l'amour transcende les simples manifestations physiques pour englober les notions de passion, d'attachement ou de sacrifice. Les figures qui en découlent, telles que les fleurs ou les baisers, sont des représentations concrètes et sensorielles de ce thème, permettant d'ancrer le concept d'amour dans une réalité tangible.

Pour illustrer cette distinction, considérons à nouveau l'exemple de l'amour : si nous évoquons des éléments figuratifs, nous pourrions parler de roses offertes ou d'étreintes

passionnées, tous deux ayant une valeur symbolique et sensorielle. En revanche, sur le plan thématique, nous explorerions les idées complexes liées à l'amour, comme la dévotion, la jalousie ou la réconciliation, qui donnent une profondeur et une richesse à la compréhension de ce sentiment.

Ainsi, cette dualité entre le figuratif et le thématique enrichit notre lecture des textes en nous permettant d'appréhender à la fois les éléments perceptibles et les significations profondes qui s'y cachent.

3.L'axiologique

L'axiologie, dans le cadre de l'analyse sémantique, se fonde sur ce que l'on appelle la catégorie thymique, qui établit une opposition essentielle entre euphorie et dysphorie. Cette dualité, que l'on peut traduire par positif/négatif ou attractif/répulsif, permet d'élaborer un inventaire des modalités axiologiques. Parmi celles-ci, on identifie principalement l'euphorie, qui renvoie à des expériences plaisantes, et la dysphorie, associée à des sentiments désagréables. On y ajoute également deux autres modalités : la **phorie**, qui désigne une situation d'ambivalence, où euphorie et dysphorie coexistent, et l'**aphorie**, qui exprime un état d'indifférence, caractérisé par l'absence de sentiments positifs ou négatifs.

Pour enrichir cette analyse, il est important de noter les distinctions entre les différentes catégories au sein du figuratif, du thématique et de l'axiologique. Le figuratif se subdivise en **figuratif iconique** et **figuratif abstrait** ; le thématique et l'axiologique, quant à eux, se divisent en **spécifique** et **générique**. Ici, le premier terme de chaque opposition désigne un élément plus particulier (par exemple, le figuratif iconique) tandis que le second fait référence à un concept plus général (par exemple, le figuratif abstrait). Ce classement repose sur les relations en jeu. Par exemple, le terme « mouvement » est considéré comme une figure abstraite par rapport à « danse », qui serait elle-même une figure iconique, mais cette dernière deviendrait alors abstraite par rapport à un terme plus spécifique comme « valse ». De même, l'opposition thématique entre vertu et vice est générique par rapport à des concepts comme générosité et égoïsme, illustrant que la générosité est une forme spécifique de vertu parmi d'autres.

Un aspect fondamental de cette analyse est la comparaison entre les notions de **signifiant/signifié** et de **figure/thème**. Le signifiant représente la partie perceptible du signe, tandis que le signifié désigne son contenu intelligible. Par exemple, le mot « velours » se perçoit visuellement par ses lettres, tandis que son signifié évoque l'idée d'un tissu doux. À cet égard, la figure se rapproche du signifiant en ce qu'elle engage la perception sensorielle. Ainsi, la

figure évoque une sensation tactile liée à la texture du velours, tandis que le thème, comme le mot « gloire », renvoie à une idée qui ne se rattache pas directement à une expérience sensorielle.

Courtés (1991: 161-176) souligne cette homologation entre signifiant/signifié et signifiés figuratif/thématique, tout en tempérant cette affirmation. En effet, la relation de présupposition réciproque qui unit le signifiant et le signifié n'est pas directement applicable entre le figuratif et le thématique. Par exemple, des figures comme les pleurs peuvent être associées à divers thèmes, tels que la joie ou la tristesse, illustrant qu'il existe des figures dépourvues de rattachement thématique et des thèmes qui ne se matérialisent pas sous forme figurative.

Cette structure de signifiant et de signifié se prolonge à travers les niveaux figuratifs et thématiques, qui sont eux-mêmes subdivisés en sous-niveaux spécifiques et génériques. La figure iconique, en tant que représentation offrant une illusion référentielle optimale, devient l'homologue du signifiant, tandis que les niveaux thématiques et axiologiques suivent cette logique de récurrence avec un effet décroissant. Ainsi, l'étude des dimensions axiologiques, figuratives et thématiques enrichit notre compréhension des textes en dévoilant les multiples strates de signification qui s'y insèrent.

4.Axiologie, figure et thème : quel rapport ?

Il est généralement bénéfique d'explorer les relations d'opposition entre les figures et les thèmes. Par exemple, la figure associée au jour évoque celle de la nuit, tout comme le thème de l'amour contraste avec celui de la haine. En ce qui concerne les modalités axiologiques, le regroupement oppositif entre euphorie et dysphorie semble évident. Cependant, le statut oppositif d'autres combinaisons, comme phorie et aphorie, suscite des discussions.

Abordons à présent les interrelations entre les différents types de contenus, notamment les contenus figuratifs, thématiques et axiologiques. Les mêmes principes s'appliquent aux relations figure-thème, figure-axiologie et thème-axiologie. Nous pouvons établir les relations suivantes :

4.1.Relation unidirectionnelle :

Une figure peut être associée à un seul thème, ce qui est particulièrement vrai dans le cas de symboles stéréotypés, tels qu'un fer à cheval représentant la chance.

4.2.Relation multidirectionnelle :

Une même figure peut se relier à plusieurs thèmes, qu'ils soient groupés ou non en oppositions. Par exemple, la couleur verte peut symboliser à la fois l'espoir et l'« irlandité ».

4.3. Multiplicité de figures :

Plusieurs figures, qu'elles soient regroupées ou opposées, peuvent renvoyer à un même thème. Ainsi, à l'image d'un fer à cheval et d'un trèfle à quatre feuilles, ces symboles évoquent tous deux la chance.

4.4. Homologation des oppositions :

Une ou plusieurs oppositions figuratives peuvent être mises en relation avec une ou plusieurs oppositions thématiques. Ces oppositions s'homologuent mutuellement : par exemple, la figure associée à l'« haut » sera à la thématique de l'idéal ce que celle associée au « bas » représente par rapport à la réalité.

Cette approche nous permet donc d'étudier non seulement les figures et les thèmes en tant qu'entités individuelles, mais aussi leurs interactions complexes, enrichissant ainsi notre compréhension des relations axiologiques et des significations qu'elles véhiculent.

A. Travaux dirigés

Activité 1

Exercice 1 : Analyse du carré sémiotique de Greimas

Objectif : Appliquer le carré sémiotique pour analyser les oppositions et les transformations de sens dans un extrait littéraire.

Extrait 1

Extrait tiré de "Le Rouge et le Noir" de Stendhal

"Dans les premiers temps de son séjour à Paris, Julien ne se permettait pas de songer à la fortune, à la gloire, au succès. Ce n'était qu'une ambition plus secrète, plus intime, qui le dominait et qui se cachait sous la forme d'une sincère admiration pour l'autorité. Il voulait devenir prêtre, il avait un culte pour l'ordre de l'Église. Mais, tout en se reniant, tout en reniant ce qu'il avait, il devenait peu à peu le plus ambitieux des jeunes hommes."

Consignes :

1. **Identification des oppositions** : Repérer les oppositions fondamentales dans l'extrait. Quels sont les termes ou les concepts qui s'opposent ? (ex. : ambition / reniement, gloire / ordre, etc.).
2. **Construction du carré sémiotique** : À partir des oppositions identifiées, construis le carré sémiotique qui en découle.
 - Définir les termes contraires, complémentaires et implicites dans le texte.
3. **Analyse de la dynamique du sens** : Comment ces oppositions participent-elles à la construction du sens dans cet extrait ? Quelle est la transformation du sens qui se manifeste à travers ces oppositions ?

Extrait2

:

Extrait tiré de "Les Fleurs du mal" de Charles Baudelaire

"Tu m'as donné la plénitude, l'éternité même, et j'ai pris un instant d'amour comme un joyau précieux. Tu m'as fait découvrir la beauté, mais aussi la souffrance qui en découle. L'extase et la douleur sont les deux visages d'une même médaille, je suis à la fois le saint et le damnée."

Consignes

1. **Identification des oppositions** : Repérer les oppositions fondamentales dans l'extrait (ex. : extase / souffrance, saint / damné, beauté / douleur).
2. **Construction du carré sémiotique** : Organise les oppositions en termes de contraires, complémentaires et implicites. Construis un carré sémiotique à partir des polarités identifiées.
3. **Analyse de la dynamique du sens** : Analyse comment ces oppositions participent à la construction de la signification dans cet extrait. Quelles transformations du sens peuvent être observées ?
4. **Discussion** : Discute de l'impact de cette dualité sur la conception de l'amour et de la souffrance dans la poésie de Baudelaire.

Activité 2**Analyse du schéma actantiel****Texte à analyser**

Extrait tiré de *"Les Misérables"* de Victor Hugo (Livre I, Fantine, chapitre 1) :

"Il y a un moment où il n'y a plus de retour. Ce moment, c'est celui où, sans qu'on s'en doute, l'homme succombe à sa destinée. C'est ce qui arrive à Fantine. Elle était une jeune femme de vingt-cinq ans, pauvre, belle, vivante, pleine de l'innocence de son âge et de l'aspiration à l'amour. Elle eut une fille, qu'elle nomma Cosette, et, comme elle n'avait pas de quoi la nourrir, elle confia l'enfant à la charge de Thénardier, un homme avare et cruel, qui lui fit payer une fortune pour son entretien, et la laissa grandir dans une misère absolue. Les mois passèrent et Fantine, abandonnée de tous, travailla comme elle pouvait. Elle se vendit pour nourrir sa fille. Elle perdit son emploi et son honneur. Elle se retrouvait dans une situation désespérée et la seule chose qu'elle savait faire pour sauver Cosette, c'était de vendre son corps. Ses rêves d'amour et de bonheur étaient devenus des chimères, engloutis dans la misère et l'humiliation. Elle espérait un miracle, mais la réalité la rattrapait à chaque instant."

Consignes

1. Identification des actants

- Identifie les différents actants dans cet extrait. Qui sont les personnages et quel rôle jouent-ils dans l'histoire ?
- Quel est le rôle de chaque actant selon le schéma actantiel (sujet, objet, destinataire, adjuvant, opposant) ?

2. Construction du schéma actantiel

- Utilise le texte pour construire un schéma actantiel complet, en plaçant les actants dans leurs rôles respectifs.
- Détaille les relations entre les actants et leur dynamique dans l'extrait.

3. Analyse de la dynamique des actants

- Quelle est la relation entre Fantine et Cosette dans le schéma actantiel ? Comment cette relation influence-t-elle les actions de Fantine ?
- Qui ou quoi représente l'opposant dans cette situation et comment l'opposant interagit-il avec Fantine ?
- Comment l'aspiration à l'amour et au bonheur devient-elle un **objet** pour Fantine et comment cela oriente-t-il ses actions ?

4. Discussion

- Comment l'étude de ce schéma actantiel permet-elle de mieux comprendre les motivations de Fantine et sa dégradation morale et sociale ?
- Quel rôle l'adversité et la société jouent-elles dans ce schéma ? Comment Hugo utilise-t-il ce modèle pour faire passer ses idées sur la misère et l'injustice sociale ?

Activité 3 : Axiologie, figure et thème**Texte à analyser**

Extrait tiré de *"Le Petit Prince"* d'Antoine de Saint-Exupéry (chapitre 21)

"C'est une drôle de guerre, dit le renard. On ne fait que se regarder, on ne se parle pas. Et puis un jour, tu t'en vas et tu n'es plus là. Il n'y a rien de plus triste que la solitude, sauf peut-être l'oubli. Mais si tu veux vraiment m'apprivoiser, il faut que je te donne une leçon. Il y a des choses que tu dois savoir, que tu ne sais pas encore. Ce sont des choses de la vie, du cœur. Mais un jour, tu vas me comprendre. Il faudra que tu sois là, que tu vives avec moi."

Le Petit Prince s'assit près du renard, et tous deux se regardèrent longtemps, sans parler. Et le renard dit encore : "Adieu, Petit Prince. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux."

Consignes**1. Identification des éléments axiologiques**

- Repère les éléments axiologiques (valeurs) présents dans cet extrait.
- Quelles sont les valeurs positives et négatives évoquées dans le texte ?
- Comment ces valeurs influencent-elles le message global de l'extrait ?

2. Analyse des figures et des thèmes

- Analyse les figures qui apparaissent dans cet extrait (par exemple, la figure du renard, celle du Petit Prince).
- Quels sont les grands thèmes qui émergent de cet extrait ? (Solitude, amitié, amour, apprivoisement, etc.).
- Comment ces figures et ces thèmes sont-ils construits dans le texte ?

3. Rapport entre axiologie, figure et thème

- Montre comment les valeurs (axiologie), les figures (personnages comme le renard et le Petit Prince), et les thèmes (solitude, amitié, etc.) sont interconnectés dans cet extrait.
- Comment le rapport entre ces éléments permet-il de transmettre le message philosophique de l'œuvre ? Explique en vous appuyant sur des exemples précis du texte.

4. Discussion

- Selon Greimas, l'axiologie et la figure sont liées à la construction du sens. Dans cet extrait, comment ces deux dimensions contribuent-elles à la manière dont le lecteur interprète le message de Saint-Exupéry ?
- Quelle est l'importance du thème de l'invisible dans cet extrait, et comment est-il porté par la figure du renard et l'axiologie de l'œuvre ?

B. Corrigé-type

Activité 1

Extrait 1

Identification des oppositions

Dans cet extrait, plusieurs oppositions fondamentales émergent, en lien avec les concepts et les termes qui s'opposent ou se confrontent :

- **Ambition secrète / ambition publique** : Julien commence par une ambition cachée, intime, liée à la religion et à l'ordre de l'Église. Plus tard, il devient "le plus ambitieux des jeunes hommes", une ambition plus manifeste et tournée vers la société.
- **Renoncement / ambition** : Julien se "renie" lui-même, il renonce à ce qu'il est pour se transformer. Le renoncement (à sa condition initiale) contraste avec l'ambition croissante.
- **Ordre de l'église / fortune, gloire et succès** : Le culte pour l'ordre de l'église et la sincère admiration pour l'autorité contrastent avec l'ambition matérielle et sociale, à savoir la fortune, la gloire et le succès. Il y a une opposition entre la recherche de la gloire terrestre et l'idéal spirituel du prêtre.
- **Sincérité / hypocrisie** : Julien semble sincèrement vouloir devenir prêtre, mais son ambition cachée le pousse à renier ce choix et à viser d'autres objectifs.

2. Construction du carré sémiotique

À partir des oppositions identifiées, nous pouvons construire un carré sémiotique :

Contraires

Ambition secrète (culte pour l'Église)

Ambition publique (fortune, gloire, succès)

Renoncement à soi

Transformation (devenir le plus ambitieux)

Complémentaires**Définitions des termes contraires, complémentaires et implicites**

- **Contraires**

- *Ambition secrète / Ambition publique* : Il y a une opposition entre l'ambition cachée, liée à l'idée de la religion et de l'ordre, et l'ambition manifeste, sociale, qui désire la réussite matérielle.
- *Renoncement à soi / Transformation* : Julien se renie, mais en se reniant, il se transforme, ce qui montre une tension entre la dénégation de soi-même et l'évolution personnelle.

- **Complémentaires**

- *Ambition secrète et Renoncement à soi* : L'ambition secrète est liée à un renoncement (celui de ses désirs profonds au profit de la vocation religieuse).
- *Ambition publique et Transformation* : L'ambition publique conduit à la transformation de Julien, passant d'un homme modeste à un homme ambitieux.

3. Analyse de la dynamique du sens

Les oppositions analysées jouent un rôle essentiel dans la construction du sens de cet extrait. La tension entre ambition secrète et ambition publique reflète le conflit intérieur de Julien. Il se trouve tiraillé entre deux aspirations : une volonté de se soumettre à l'ordre religieux (ambition secrète, sous forme d'un idéal de prêtre) et une ambition plus sociale, plus terrestre (fortune, gloire, succès).

- **Transformation du sens** : L'extrait montre une évolution de Julien. Au début, il semble sincèrement vouloir devenir prêtre, dans un idéal spirituel et discipliné. Mais petit à petit, son renoncement à cette première vocation (représenté par le "culte pour l'Église") laisse place à une ambition sociale qui le pousse à changer. La transformation de Julien d'un homme "sincère" et "modeste" vers le "plus ambitieux des jeunes hommes" met en lumière une évolution paradoxale.
- **La dynamique entre le reniement et l'ambition** : Le reniement n'est pas seulement un rejet de soi-même, mais aussi un moteur de transformation. Julien se "renie" pour se

reconstruire et devenir un autre, plus ambitieux. Ce reniement est en fait une étape vers une nouvelle forme d'ambition, plus visible et plus en phase avec les attentes sociales.

- **L'opposition entre l'idéal religieux et l'ambition sociale** : L'opposition entre ces deux formes d'ambition – religieuse et sociale – souligne le dilemme existentiel de Julien. Il est pris entre un idéal spirituel de soumission à l'ordre et une aspiration à la gloire personnelle. Cela montre le conflit moral qui traverse le personnage : doit-il suivre la voie du sacrifice ou se tourner vers l'ambition matérielle ?

Conclusion

Cet extrait de *"Le Rouge et le Noir"* illustre parfaitement la complexité du personnage de Julien, tiraillé entre son idéal religieux et son ambition sociale. L'utilisation du carré sémiotique permet de mettre en lumière les oppositions internes qui caractérisent son parcours, en particulier son passage d'une ambition secrète et spirituelle à une ambition publique et sociale. La dynamique entre le renoncement et la transformation de Julien dévoile un processus complexe, celui d'un personnage qui se renie pour s'épanouir dans un autre type d'ambition, celui du succès personnel et social.

Extrait 2

1. Identification des oppositions

Dans cet extrait, plusieurs oppositions fondamentales se manifestent autour des thématiques de l'amour, de la beauté et de la souffrance. Les principales oppositions repérables sont :

- **Extase / douleur** : Ces deux termes représentent les deux aspects opposés mais complémentaires du vécu amoureux. L'extase symbolise la joie et l'accomplissement, tandis que la douleur désigne la souffrance qui accompagne cette expérience.
- **Beauté / souffrance** : La beauté, perçue comme un don précieux, est associée à la souffrance qui en découle, suggérant que la beauté, tout comme l'amour, n'est pas exempte de douleur.
- **Saint / damnée** : L'opposition entre le saint et le damné incarne l'idée d'une expérience paradoxale de l'amour et de la beauté, une expérience qui semble à la fois pure (comme celle du saint) et pleine de péché ou de damnation (comme celle du damnée).

- **Plénitude / instant** : L'idée de la plénitude et de l'éternité se heurte à celle de l'instant fugace. Ce contraste souligne la tension entre la recherche de quelque chose d'absolu et la réalité éphémère de l'instant.

2. Construction du carré sémiotique

À partir des oppositions identifiées, voici la construction du carré sémiotique, qui permet d'organiser ces polarités en termes de contraires, complémentaires et implicites :

Contraires Complémentaires

Extase / douleur Beauté / souffrance

Saint / damnée Plénitude / instant

Définitions des termes contraires, complémentaires et implicites

- **Contraires**
 - *Extase / douleur* : Ce sont des concepts opposés, représentant respectivement la joie intense de l'amour et la souffrance qu'elle peut engendrer. Ce contraste est essentiel pour comprendre la nature complexe et paradoxale de l'amour dans l'œuvre de Baudelaire.
 - *Saint / damnée* : Ce sont des concepts opposés qui définissent deux types de comportements ou de vies radicalement différents. Le saint incarne la pureté et la transcendance, tandis que le damné représente la corruption, la réprobation ou le péché.
- **Complémentaires**
 - *Beauté / souffrance* : La beauté, bien que perçue comme quelque chose de sublime et de désirable, est indissociable de la souffrance dans cet extrait. La souffrance naît de la contemplation de la beauté, suggérant que le désir intense et l'amour ne peuvent exister sans une forme de douleur.
 - *Plénitude / instant* : Ces deux concepts, bien que faisant référence à des éléments opposés (un idéal d'accomplissement et un moment fugace), sont complémentaires dans la manière dont ils sont vécus dans le cadre de l'amour intense et de la poésie baudelairienne. Le poème suggère qu'un instant d'amour peut contenir une plénitude éternelle.

3. Analyse de la dynamique du sens

Les oppositions dans cet extrait construisent un sens profondément paradoxal et ambigu. La **dynamique entre l'extase et la douleur** illustre l'idée baudelairienne selon laquelle l'amour, loin d'être une expérience uniquement joyeuse, est aussi une source de souffrance inévitable. En effet, l'extase et la douleur, bien que contraires, sont présentées comme étant intimement liées : "les deux visages d'une même médaille". Cela suggère que, dans l'expérience amoureuse, la jouissance et la souffrance sont deux aspects indissociables, et l'une ne peut exister sans l'autre.

L'opposition entre la **beauté et la souffrance** souligne la relation complexe que Baudelaire entretient avec l'esthétique. La beauté, bien qu'idéalisée, est ici perçue comme un phénomène double, capable de produire aussi bien de la jouissance que de la douleur. Cela évoque l'idée que l'art et l'amour, bien qu'aspirant à la pureté et à la perfection, ne peuvent se détacher de la souffrance qui les accompagne.

L'opposition **saint / damnée** traduit la dualité morale qui traverse le poème. Le poème de Baudelaire suggère que, dans l'expérience amoureuse et esthétique, on peut être à la fois pur (comme un saint) et pécheur (comme une damnée), une tension qui illustre la dimension conflictuelle et ambivalente de l'amour et de la beauté.

Enfin, le contraste entre **plénitude et instant** montre la temporalité particulière de l'amour dans la poésie baudelairienne : un instant d'amour est suffisant pour contenir toute la plénitude et l'éternité. L'instant fugace devient ainsi un microcosme de l'éternité, reflétant la notion d'intensité dans le vécu amoureux.

4. Discussion : Impact de la dualité sur la conception de l'amour et de la souffrance dans la poésie de Baudelaire

Dans la poésie de Baudelaire, l'amour est toujours perçu à travers le prisme du paradoxe. La dualité entre extase et douleur, sainteté et damnation, beauté et souffrance, est omniprésente. Ces oppositions participent à une vision complexe de l'amour et de la souffrance : l'amour n'est pas seulement une quête de plaisir et de beauté, mais aussi une expérience marquée par la douleur, le sacrifice et l'incompréhension.

Baudelaire lie l'amour à une forme de souffrance inéluctable, ce qui reflète son pessimisme et son regard critique sur la condition humaine. L'idée que l'extase et la douleur sont les deux faces d'une même médaille évoque une vision tragique de l'existence, où la beauté et la joie sont toujours accompagnées de leur envers sombre. Dans ce cadre, l'amour devient

une expérience mystique et ambivalente, pleine de contradictions, où l'âme humaine est partagée entre des désirs purs (le saint) et une existence pécheresse (le damnée).

Ainsi, l'impact de cette dualité dans la conception baudelairienne de l'amour et de la souffrance se traduit par une esthétique du contraste, de la tension et de la contradiction, des éléments qui marquent toute son œuvre. Ces oppositions révèlent une conception de la beauté qui ne peut exister sans la souffrance, et une vision de l'amour comme une expérience fondamentalement ambiguë, sublime mais aussi douloureuse.

Application 2

1. Identification des actants

Dans cet extrait, on peut identifier plusieurs actants principaux qui influencent l'histoire de Fantine :

- **Sujet** : Fantine
 - Fantine est le personnage principal de cet extrait, celui qui initie les actions pour obtenir ce qu'elle désire (le bien-être de sa fille, Cosette). C'est elle qui est dominée par sa destinée.
- **Objet** : Cosette (l'enfant de Fantine)
 - L'objectif de Fantine est de protéger et de subvenir aux besoins de sa fille, Cosette. Cosette représente un objet désiré pour Fantine, un symbole de l'amour maternel et de l'espoir.
- **Destinateur** : Fantine elle-même
 - Fantine est aussi le destinataire de ses propres actions, car elle cherche à sauver sa fille de la misère, ce qui motive toutes ses démarches.
- **Destinataire** : Cosette
 - Le destinataire de l'action de Fantine est Cosette, qu'elle veut nourrir et protéger, et qui est l'objet de son sacrifice.
- **Adjuvant** : Aucun réel adjuvant n'est présent dans l'extrait. Fantine semble seule dans sa quête.
 - Toutefois, on pourrait voir un **adjuvant implicite** dans la croyance de Fantine en l'amour et en la possibilité d'un miracle.
- **Opposant** : Thénardier et la société

- Les **Thénardier**, qui exploitent Cosette et Fantine, agissent en opposants, en empêchant Fantine d'atteindre son objectif de protéger sa fille. La misère sociale et l'absence d'opportunités agissent aussi comme des opposants dans cette situation.

2. Construction du schéma actantiel

Schéma actantiel

- **Sujet** : Fantine
- **Objet** : Cosette
- **Destinateur** : Fantine elle-même
- **Destinataire** : Cosette
- **Adjuvant** : Adjuvant implicite : la croyance en un miracle (fantasme d'un salut possible)
- **Opposant** : Thénardier, société, misère

Le schéma actantiel pour cet extrait montre que Fantine est le sujet agissant dans une quête désespérée pour subvenir aux besoins de sa fille. Cependant, elle est confrontée à des opposants puissants : les Thénardier et la misère sociale. L'absence d'aide extérieure la pousse à sacrifier son honneur et à s'enfoncer dans la dégradation pour protéger l'objet de son désir : sa fille.

3. Analyse de la dynamique des actants

- **Relation entre Fantine et Cosette**
 - Fantine se voit comme responsable de la protection de Cosette, et son amour pour sa fille est le moteur principal de ses actions. Cosette est l'objet de la quête de Fantine, et toutes ses actions visent à garantir son bien-être, ce qui explique son sacrifice de son honneur et de son corps.
- **Opposants**
 - **Thénardier** : Ils représentent l'exploitation et l'inhumanité. Leur cruauté envers Cosette empêche Fantine de la protéger de la manière qu'elle souhaiterait. Leur rôle d'opposants est essentiel pour créer la tension dans le texte.
 - **Société** : La misère sociale est aussi un opposant implicite, car elle prive Fantine des moyens nécessaires pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa fille. La

société dans laquelle elle vit n'offre aucune aide à une femme pauvre comme elle.

- **Objet (L'aspiration à l'amour et au bonheur)**

- L'amour maternel et le bonheur de Cosette représentent l'objectif ultime de Fantine. Mais cet objectif est constamment obstrué par l'opposition entre la misère sociale et l'exploitation des Thénardier. La beauté de cet objectif contraste avec la dureté du sacrifice que Fantine doit consentir pour l'atteindre.

4. Discussion

L'étude du schéma actantiel dans cet extrait permet de mieux comprendre la situation tragique de Fantine. Elle est à la fois le sujet et le destinataire de ses actions, cherchant désespérément à sauver Cosette, mais elle est confrontée à des opposants puissants qui rendent cette quête pratiquement impossible. La société et les Thénardier agissent comme des forces qui lui sont extérieures et qui vont progressivement l'écraser, soulignant la critique sociale de Hugo.

Le sacrifice de Fantine, qui vend son corps pour essayer de sauver Cosette, montre l'impuissance de l'individu face à des forces sociales injustes. Ce schéma actantiel révèle aussi la dégradation morale et sociale de Fantine, qui passe d'une femme belle et pleine d'espoir à une figure sacrificielle, perdant peu à peu son humanité.

Ainsi, l'opposition entre le désir maternel de Fantine et les forces extérieures qui l'en empêchent donne une profondeur tragique au roman. Hugo utilise ce schéma actantiel pour illustrer la violence sociale et la souffrance humaine qui découlent de l'injustice et de l'exploitation.

Application 3

1. Identification des éléments axiologiques

- **Valeurs positives**

- **Amitié** : Le renard invite le Petit Prince à une relation d'appropriation, qui symbolise l'amitié et la solidarité. Cette relation implique un lien profond et sincère.
- **Amour** : Le message du renard, "On ne voit bien qu'avec le cœur", met en valeur l'idée que l'amour et la compréhension vont au-delà des apparences.

- **Simplicité** : Le renard parle de son secret de manière très simple, ce qui reflète la valeur de la simplicité de la vie.
- **Valeurs négatives**
 - **Solitude** : La solitude est évoquée comme un mal profond, mais aussi un contrepoint à la richesse de l'amitié et des relations humaines. Le renard dit : "Il n'y a rien de plus triste que la solitude", ce qui indique que l'isolement est un aspect de la vie à éviter.
 - **Oubli** : Le renard évoque aussi l'idée que l'oubli est encore plus triste que la solitude, suggérant que l'amour et les liens humains résistent à l'épreuve du temps.

2. Analyse des figures et des thèmes

- **Figures**
 - **Le renard** : Il est une figure centrale de l'extrait. Le renard représente la sagesse, l'expérience et l'approfondissement des relations humaines. Son rôle est de transmettre une leçon précieuse au Petit Prince.
 - **Le Petit Prince** : Le Petit Prince incarne la pureté, l'innocence et la quête de sens. Il est en quête de relations authentiques, et son rôle dans l'extrait est d'être un récepteur de la leçon du renard.
- **Thèmes**
 - **Solitude** : Le thème de la solitude est central dans cet extrait. Le renard présente la solitude comme une absence de relations sincères, ce qui est une source de souffrance.
 - **Amitié et apprivoisement** : L'idée de l'apprivoisement, qui implique un engagement mutuel, est clé dans cet extrait. Cela symbolise l'amitié, une relation qui se construit au fil du temps.
 - **L'invisible et l'essentiel** : L'idée que "l'essentiel est invisible pour les yeux" est un thème philosophique majeur de l'œuvre. Il met l'accent sur la profondeur des relations et sur les valeurs qui ne se voient pas immédiatement.

3. Rapport entre axiologie, figure et thème

- **Axiologie** : Les valeurs exprimées par le renard, comme l'amitié, l'amour et la simplicité, se retrouvent dans la figure même du renard. C'est par son rôle de mentor

qu'il transmet ces valeurs au Petit Prince. La solitude, la souffrance et l'oubli, en revanche, sont associées à l'absence d'amitié et à la superficialité des relations humaines.

- **Figures** : Le renard, en tant que figure centrale, incarne la sagesse qui permet de comprendre les valeurs plus profondes de l'existence, notamment l'importance de l'amour, de l'amitié et de l'engagement personnel. Le Petit Prince, en quête de sens, reçoit cette leçon et en devient le témoin.
- **Thèmes** : Les thèmes d'amitié et de solitude sont indissociables des valeurs d'amour et de sincérité. Le thème de l'invisible fait écho à la quête du Petit Prince pour des relations humaines profondes, que l'on ne peut pas saisir avec les yeux, mais avec le cœur.

4. Discussion

L'axiologie et la figure chez Greimas sont liées à la construction du sens en ce qu'elles permettent de structurer l'interaction entre les personnages et les valeurs qu'ils incarnent. Dans cet extrait, les figures du renard et du Petit Prince sont les vecteurs de valeurs profondes et philosophiques. Le renard enseigne au Petit Prince que ce qui est essentiel ne se voit pas, ce qui met en évidence la priorité des valeurs intérieures et spirituelles sur les apparences superficielles.

Le thème de l'invisible, porté par la figure du renard, transmet l'idée que les choses les plus importantes ne sont pas toujours perceptibles à l'œil nu, mais qu'elles se comprennent avec le cœur. Ce thème, couplé aux valeurs de l'amitié et de l'amour, nous invite à considérer les liens humains sous un autre angle, un angle moins matériel et plus émotionnel et spirituel.

Saint-Exupéry utilise donc la combinaison de l'axiologie, des figures et des thèmes pour développer un discours philosophique profond sur les relations humaines, en nous apprenant à voir au-delà des apparences, à reconnaître ce qui est essentiel et invisible, mais aussi à apprécier les relations authentiques qui enrichissent la vie.

Axe 4 : La sémiotique des objets et l'analyse des signes culturels (Roland Barthes)

Cours 16 : De l'objet fonctionnel au signe culturel : la sémiotique barthésienne de la mode

Objectif : Examiner la transformation des objets, de leur fonction utilitaire à leur dimension symbolique, en étudiant comment ils deviennent des signes porteurs de significations culturelles et sociales. Les étudiants apprendront à décoder les objets comme des éléments constitutifs de discours, à travers l'analyse de leur usage, de leur représentation et des valeurs qu'ils véhiculent dans différents contextes.

Introduction

Roland Barthes (1915-1980) est un critique littéraire, essayiste et théoricien français, figure majeure du structuralisme puis du post-structuralisme. Sa conception de la sémiotique ne relève pas d'une science formelle et rigide, mais d'une véritable « aventure » interprétative visant à décrypter les signes verbaux et non verbaux qui structurent la vie sociale. S'inspirant de Ferdinand de Saussure — qui forgea le terme de « sémiologie » pour désigner l'étude des signes au sein de la vie sociale — Barthes élargit considérablement le champ d'analyse en l'appliquant à l'ensemble des objets culturels : images, gestes, vêtements, nourriture, pratiques quotidiennes ou encore médias de masse. Dans cette perspective, tout peut devenir signe dès lors qu'un élément renvoie à autre chose que lui-même.

La sémiotique barthésienne insiste sur le fait que les signes produisent un sens qui n'est jamais naturel mais toujours socialement et culturellement construit. Ce processus a souvent pour effet — ou pour fonction idéologique — de faire passer des valeurs historiques et contingentes pour naturelles et éternelles. Barthes analyse ainsi les mécanismes par lesquels les discours médiatiques et culturels contribuent à « naturaliser » des idéologies dominantes, en effaçant les traces de leur construction.

Son projet critique consiste à déjouer ces effets de naturalisation pour ouvrir la voie à une lecture active et « écrivaine » : une lecture qui ne se contente pas de recevoir passivement le sens, mais qui le déconstruit et le recompose.

Dans un monde contemporain saturé d'images, de discours publicitaires et de contenus numériques — des réseaux sociaux aux industries culturelles — la sémiotique apparaît ainsi comme un outil essentiel pour comprendre comment le sens est fabriqué, diffusé et parfois manipulé. Elle permet d'exercer un regard distancié et critique sur les évidences culturelles qui nous entourent.

Roland Barthes dans *Mythologies* (1957), examine les objets et pratiques du quotidien comme des systèmes de signes porteurs de sens. À travers une série de courtes études, Barthes montre comment des phénomènes apparemment anodins — la publicité, la mode, le sport, la cuisine, les produits de consommation — sont investis d'une signification idéologique. Ce qu'il appelle « mythes » correspond à des constructions culturelles qui transforment des réalités historiques et sociales en évidences naturelles, en effaçant les conditions de leur production. Il explique le mythe dans l'avant-propos de *Mythologie* : « La notion de mythe m'a paru dès le début rendre compte de ces fausses évidences : j'entendais alors le mot dans un sens traditionnel. Mais j'étais déjà persuadé d'une chose dont j'ai essayé ensuite de tirer toutes les conséquences : le mythe est un langage. » L'objet n'est alors plus seulement fonctionnel : il devient le support d'un discours social qui véhicule des valeurs, des normes et des rapports de pouvoir. *Mythologies* propose ainsi une méthode critique pour déchiffrer ces mécanismes de naturalisation et mettre au jour les idéologies inscrites dans les signes du quotidien, qu'il présente dans l'avant-propos du même ouvrage :

1. La sémantisation des objets dans la culture matérielle

Dans la pensée de Barthes, chaque objet de la culture matérielle peut être analysé comme un signe qui transcende sa fonction utilitaire. Ainsi, un objet devient porteur de significations culturelles et identitaires, qu'il soit conçu pour répondre à un besoin pratique ou pour symboliser une certaine esthétique. Par exemple, une automobile n'est pas uniquement un moyen de transport, mais elle peut être interprétée comme une extension de l'identité de son propriétaire, un marqueur de statut social, et une projection de valeurs idéologiques. Un modèle de voiture sportive, par exemple, peut symboliser la vitesse, la liberté, et la puissance, autant de qualités associées à un idéal de virilité ou de réussite. Dans les années 1950, la Citroën DS incarnait cette transformation de l'objet en un mythe de modernité : au-delà de son design innovant, elle représentait un idéal de progrès technologique et esthétique, positionnant la France comme une nation avancée et sophistiquée.

1.2 La transformation des objets en signes identitaires

En poussant plus loin cette analyse, on constate que la transformation des objets en signes identitaires s'étend à d'autres domaines de la vie quotidienne, tels que la mode et les accessoires. Les vêtements et bijoux, par exemple, remplissent une fonction de marquage social, signifiant à la fois l'appartenance à un groupe ou la distinction personnelle. Dans ce contexte, une montre de luxe ne se limite pas à sa fonction première de donner l'heure ; elle

devient une expression de statut social, un signe de raffinement, et une manière d'affirmer sa place dans une hiérarchie culturelle de la consommation. Barthes décompose ce processus en deux étapes : d'abord, la fonction primaire de l'objet, puis les valeurs additionnelles qui se greffent sur cette fonction, transformant un objet ordinaire en symbole culturel.

3. La structure tripartite de l'objet : objet, support, variant

Plutôt que de s'inscrire dans la continuité des approches lexicologiques des années 1950, centrées sur une conception stable et inventoriale du signe, Barthes s'oriente, dans *Système de la mode*, vers une perspective sémiotique dynamique qui s'apparente à certaines intuitions peircéennes. Chez Peirce, le signe ne renvoie pas à un signifié fixe, mais s'inscrit dans une chaîne indéfinie d'interprétants, où chaque signifiant ouvre sur un autre, dans un procès de renvois infinis. Transposée à la mode, cette logique produit une structure dans laquelle le signifié se dérobe en permanence, tandis que le signifiant devient le véritable moteur du système. Barthes (1967 : 287) le formule explicitement :

Ainsi s'établit, des signifiants au signifié, un procès purement réflexif, au cours duquel le signifié est en quelque sorte vide de tout contenu sans cependant rien perdre de sa force de désignation : ce procès constitue le vêtement en signifiant de quelque chose qui n'est pourtant rien d'autre que cette constitution même. Ou, pour décrire ce phénomène d'une façon encore plus précise, le signifiant (c'est-à-dire l'énoncé de Mode) continue sans cesse à diffuser du sens à travers une structure de signification (objets, supports, variants et hiérarchie de matrices), mais ce sens n'est finalement rien de plus que le signifiant lui-même.

Le système de la mode repose sur ce mécanisme autoréférentiel : le signifiant continue à diffuser du sens à travers une structure formelle — composée d'objets, de supports et de variants —, mais ce sens « n'est finalement rien de plus que le signifiant lui-même ».

Autrement dit, la mode ne renvoie pas à un contenu signifié préexistant ; elle fonctionne comme une machine sémiotique autonome, qui génère des effets de sens à partir de sa propre organisation interne. Le modèle OSV (Objet–Support–Variant), élaboré par Barthes, rend précisément compte de cette dynamique. L'« objet » renvoie au vêtement matériel, le « support » à la médiation stable qui assure la circulation des signes (photographie, dessin ou texte), tandis que le « variant » correspond aux différences contextuelles et stylistiques qui actualisent le sens. Cette structure ne sert pas à fixer une signification, mais à organiser la propagation continue du signifiant dans le champ culturel. Ce glissement méthodologique est fondamental : il signale le passage d'une sémiologie critique, telle qu'elle se déployait dans *Mythologies*, à une sémiotique structurale où la forme et la logique interne du système deviennent l'objet central de l'analyse.

Ce déplacement n'est pas involontaire ; il reflète une transformation profonde de la pensée barthésienne, qui cesse de considérer les objets culturels comme de simples vecteurs d'idéologie pour les envisager comme des systèmes sémiotiques autoréférentiels, producteurs de sens en eux-mêmes.

Il convient de souligner que le schéma **Objet-Support-Variant (O-S-V)** n'est pas formulé en tant que tel dans *Mythologies* (1957). Ce modèle apparaît plutôt dans les travaux ultérieurs de Roland Barthes sur la mode, en particulier dans *Système de la mode* (1967). Dans cet ouvrage, Barthes distingue trois niveaux d'analyse :

- **le vêtement-image**, tel qu'il apparaît dans les photographies de mode « Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. » (Barthes, 1967 : 13)
- **le vêtement-écrit**, tel qu'il est décrit dans les magazines spécialisés : « c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage; cette robe, photographiée à droite, devient à gauche : ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland; ce vêtement est un vêtement écrit. » (Barthes : Ibid.)
- **le vêtement réel**, correspondant à l'objet matériel : « Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrouvent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont identiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre renvoient. » (Ibid.,: 14)

Dans le cadre de cette analyse structurale, Barthes met en évidence une distinction entre l'objet, ses supports stables (éléments invariants) et ses variants contextuels (éléments changeants qui modulent la signification sans modifier la fonction première). Pour expliquer la genèse du sens dans le vêtement, il doit supposer l'existence d'une forme canonique de celui-ci, à partir de laquelle les autres formes sont envisagées comme des transformations. Il propose ainsi le schéma OSV (Objet, Support, Variant), illustré par l'exemple de l'énoncé « cardigan à col ouvert », « un élément (le cardigan) reçoit la signification ; un autre (le col) la supporte ; un troisième (la clôture) la constitue » (Ibid., p. 72)

Ainsi, si le modèle O-S-V prolonge bien la réflexion barthésienne sur la manière dont les objets acquièrent des significations culturelles, il relève avant tout de sa sémiotique structurale appliquée au système de la mode, et non directement de la perspective mythologique développée dans *Mythologies*. Cette structure offre néanmoins un outil pertinent pour analyser la variation sémiotique dans différents systèmes culturels, en montrant comment des supports stables peuvent être réinterprétés à travers des variants qui renouvellent sans cesse le sens.

2.1 Définition de la matrice O-S-V

Pour approfondir cette analyse des objets, Barthes introduit le concept de matrice O-S-V, où chaque objet se décompose en trois éléments : l'Objet, le Support et le Variant. L'Objet représente l'entité de base, l'élément matériel sans valeur symbolique. Le Support désigne l'essence immuable de l'objet, ce qui ne change pas quelle que soit la variation de ses attributs extérieurs, tandis que le Variant correspond aux éléments interchangeables qui modifient la perception de l'objet sans changer sa fonction première. Cette structure tripartite permet de comprendre comment un même objet peut signifier différentes choses selon les variants appliqués.

2.2 Analyse appliquée de la matrice O-S-V : le vêtement dans la mode

Le vêtement constitue un terrain d'analyse privilégié pour observer la logique structurale mise en évidence par Barthes. Dans le système vestimentaire, **l'objet-support** désigne la pièce vestimentaire stable qui sert de base à la production de sens, par exemple une veste, une jupe ou un pantalon. Cet objet n'est pas défini par sa fonction utilitaire, mais en tant qu'**unité signifiante de départ**, relativement fixe dans le discours de la mode.

À cet objet-support viennent se greffer des **variants**, c'est-à-dire l'ensemble des traits différentiels susceptibles de modifier ou de préciser sa valeur symbolique : la matière (cuir, coton, laine), la couleur, la coupe, la longueur, les motifs ou encore les ornements. Ces variants n'altèrent pas l'identité de l'objet-support, mais en transforment la signification culturelle et sémiotique.

Ainsi, une **veste en cuir noir zippée** peut évoquer la rébellion, la jeunesse ou l'esprit d'aventure, tandis qu'un **costume-cravate** renvoie aux valeurs de distinction, de formalité et de réussite sociale. Dans les deux cas, l'objet-support demeure identifiable — la veste ou le costume — mais les **variants orientent la lecture culturelle** que le discours de la mode propose.

Cette articulation entre objet-support et variants révèle que le vêtement fonctionne comme un **langage structuré**, dans lequel les éléments matériels sont organisés selon des règles implicites de combinaison et d'interprétation. C'est précisément cette structure qui permet à Barthes d'analyser la mode comme un système sémiotique comparable à la langue.

2.3 Variants et renouvellement du sens

Les variants permettent également de renouveler la signification d'un objet sans en changer la structure essentielle. Dans l'industrie de la mode, par exemple, les créateurs jouent avec ces variants pour proposer de nouvelles interprétations d'éléments classiques chaque saison, influençant ainsi les tendances culturelles. La signification d'un vêtement peut alors être redéfinie selon les modes, adaptant un même support à des valeurs changeantes, et offrant une liberté de réappropriation constante des symboles culturels.

Cours 17 : Connotation et dénotation : une approche en deux niveaux

Objectif : Comprendre la distinction entre connotation et dénotation et analyser leur interaction dans la construction du sens des signes.

1. La distinction entre connotation et dénotation

La distinction entre connotation et dénotation est essentielle pour comprendre comment les objets de consommation véhiculent des significations. La dénotation se réfère au sens littéral de l'objet ou de l'image, tandis que la connotation englobe les associations culturelles, idéologiques ou personnelles qui viennent s'y greffer : « la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature. » (Barthes. 1970 : 16)

Ce faisant, une image de publicité peut présenter la simple représentation d'un produit, mais la connotation peut suggérer des valeurs comme le luxe, la liberté, ou le bonheur. Cette dualité permet de manipuler les objets visuels pour générer des lectures multiples et d'amplifier leur impact culturel. C'est ainsi que Barthes accède « à un système ouvert, qui communique avec le monde par la nomenclature explicite des signifiés mondains. » (1967 : 281).

Il évoque le concept selon lequel le langage fonctionne comme un "système ouvert" qui dialogue avec le monde à travers une "nomenclature explicite des signifiés mondains". Cela signifie que le discours linguistique ne se limite pas à une simple référence aux objets ou aux idées, mais qu'il engage une interaction complexe avec la réalité sociale et culturelle. Barthes souligne que le langage est un instrument dynamique qui établit des liens significatifs entre les mots et le monde, permettant ainsi une communication riche et nuancée. Dans ce sens, le discours joue un rôle fondamental dans la construction des significations, en dévoilant des couches de sens qui ne sont pas immédiatement apparentes. Par conséquent, cette conception

incite à examiner comment le langage non seulement décrit, mais aussi construit notre perception de la réalité, révélant l'interaction entre les éléments linguistiques et les contextes sociaux. Barthes invite ainsi à une exploration des mécanismes par lesquels le langage influence notre compréhension du monde et comment les significations peuvent évoluer à travers les échanges discursifs.

2.Publicité et sémantisation des produits

Dans le contexte publicitaire, la distinction entre connotation et dénotation devient particulièrement puissante. Prenons l'exemple d'une publicité pour un parfum de luxe. La dénotation pourrait être l'image de la bouteille de parfum, tandis que la connotation évoque la sensualité, l'élégance et la sophistication. L'agencement visuel, les couleurs et le style de la publicité sont soigneusement sélectionnés pour que la connotation de l'objet dépasse son usage premier, le positionnant comme un symbole d'un style de vie désirable et aspiré.

3.Connotation dans la culture visuelle : l'ancrage du sens par le texte

Le concept d'"ancrage" introduit par Barthes dans l'analyse d'images montre comment le texte peut orienter et stabiliser l'interprétation d'une image. Dans une publicité, un slogan peut "ancrer" le message visuel en influençant la lecture de l'image. Sans texte, une image reste ouverte à une multiplicité d'interprétations. Par exemple, dans une campagne de publicité automobile, un slogan qui met en avant la sécurité orientera la lecture vers la stabilité et la confiance, tandis qu'un slogan évoquant la vitesse soulignera l'énergie et la puissance. L'ancrage agit donc comme un contrôle de l'interprétation de la connotation. Barthes précise que « l'avenir est sans doute à une linguistique de la connotation, car la société développe sans cesse, à partir d'un système premier que lui fournit le langage humain, des systèmes de sens seconds et cette élaboration, tantôt affichée, tantôt masquée, rationalisée, touche de très près à une véritable anthropologie historique » (1985 : 78).

Roland Barthes souligne l'importance d'une linguistique qui va au-delà de la simple analyse des significations explicites, en se tournant vers une linguistique de la connotation, où les significations implicites et les associations culturelles prennent une place prépondérante. Il propose que la société, à partir d'un "système premier" fourni par le langage humain, élabore continuellement des "systèmes de sens seconds", des interprétations enrichies qui se superposent à la signification de base d'un mot ou d'un symbole. Cette élaboration peut être à la fois affichée, c'est-à-dire clairement communiquée, ou masquée, intégrée de manière subtile dans le discours culturel. Barthes insiste sur le fait que cette dynamique de création de sens est

profondément ancrée dans une "véritable anthropologie historique", soulignant ainsi que les significations ne sont pas figées, mais évoluent avec le temps, façonnées par les expériences humaines et les contextes sociaux. En ce sens, comprendre le langage et ses signes requiert une attention particulière non seulement aux mots eux-mêmes, mais aussi aux multiples couches de significations qui émergent à travers l'interaction culturelle et historique, révélant la richesse et la complexité de notre rapport au langage.

Cours 18 : Les objets comme "mythes" sociaux : dévoiler les idéologies sous-jacentes

Objectif : Étudier la manière dont les objets sociaux fonctionnent comme des "mythes" porteurs d'idéologies, en dévoilant les significations cachées qu'ils transmettent au sein de la société.

1. Mythe et idéologie dans la culture matérielle

Roland Barthes propose dans *Mythologies*, une œuvre où il explore comment des objets de consommation quotidiens, loin d'être neutres, sont porteurs de significations idéologiques souvent invisibles et naturalisées. Selon Barthes, les objets matériels, qu'il s'agisse de produits de consommation, de symboles culturels ou même de pratiques quotidiennes, ne sont jamais dénués de valeurs. Ces objets servent de vecteurs à des idéologies, c'est-à-dire à des systèmes de pensée qui influencent et orientent les comportements et croyances sociales. Ces idéologies sont souvent implicites, et leur présence dans la culture est tellement évidente qu'elles en deviennent invisibles, presque naturelles.

Pour Barthes, le processus par lequel un objet culturel devient un mythe repose sur sa capacité à porter en lui une représentation idéologique. Le mythe, tel qu'il l'analyse, ne se réfère pas à une fiction ou à une histoire ancienne, mais plutôt à une manière dont certains objets ou pratiques sont investis de significations sociales qui semblent évidentes et indiscutables. Par exemple, une voiture de luxe peut, à travers sa simple présence, véhiculer l'idée de réussite sociale et de statut, comme si ces qualités étaient intrinsèquement liées à l'objet lui-même, alors qu'elles sont en réalité des constructions sociales.

En transformant un objet en mythe, la société lui attribue des valeurs qui semblent naturelles et universelles, masquant ainsi les « réalités sociales et économiques » qui entourent sa production. Barthes donne l'exemple de la publicité, qui transforme des produits ordinaires en symboles chargés de significations. Ainsi, lorsqu'une marque vend un parfum en le reliant à des idées de séduction et de raffinement, elle ne se contente pas de promouvoir un produit, mais elle vend une idéologie, une vision du monde. Le parfum, dans ce contexte, devient un objet

d'aspiration, portant avec lui des significations liées à la beauté, au désir, et à une classe sociale privilégiée, sans que le consommateur prenne nécessairement conscience des conditions de production de ce parfum (conditions de travail, exploitation des ressources, etc.).

Cette transformation des objets en mythes permet à la société de maintenir certaines hiérarchies et structures de pouvoir, tout en les rendant invisibles. Les objets "mythifiés" dissimulent souvent les inégalités et les injustices qui existent dans le processus de production et de consommation. Par exemple, un vêtement de marque, vu comme un symbole de mode ou d'appartenance à un groupe social, fait oublier qu'il est souvent fabriqué dans des conditions de travail précaires, parfois dans des pays à bas salaires. Le mythe cache ainsi la réalité économique et sociale qui soutient la production de ces objets.

Barthes invite à déconstruire les mythes qui entourent la culture matérielle pour comprendre comment ils contribuent à diffuser des idéologies. Il nous montre que ce que nous percevons comme des "vérités naturelles" (la beauté, la richesse, le pouvoir, etc.) ne sont en réalité que des constructions idéologiques liées à des structures de pouvoir et de consommation. Ces mythes, en apparaissant comme évidents et incontestables, jouent un rôle essentiel dans le maintien des rapports sociaux dominants et dans la perpétuation de certaines visions du monde.

2.L'exemple du vin comme mythe dans la culture française

Barthes utilise le vin pour illustrer ce concept de mythe dans la culture française. Le vin incarne des valeurs de convivialité, de tradition et même de patriotisme, devenant un symbole d'identité nationale. Le mythe du vin en tant que produit "naturel" masque les processus industriels et économiques qui rendent sa production et sa consommation possibles.

3.Démythification : la sémiologie comme outil critique

La sémiologie propose un regard critique sur les objets de consommation en dévoilant les mythes et en mettant en lumière les idéologies sous-jacentes. Cette démarche de "démythification" permet de remettre en question la "naturalité" des objets et d'analyser les dynamiques de pouvoir et les normes culturelles qui influencent notre perception de ces objets.

Cours 19 : Le rôle du langage dans la fixation du sens des objets

Objectif : Analyser comment le langage participe à la construction et à la fixation du sens des objets, en influençant leur perception et leur fonction dans différents contextes sociaux et culturels.

1.Verbalisation et stabilisation des interprétations

Le langage joue un rôle essentiel dans la stabilisation des significations des objets. En nommant et décrivant un objet, on fixe certaines interprétations tout en en excluant d'autres. Cela permet de "naturaliser" certaines valeurs et de les inscrire dans une culture partagée. Il précise que : « prospectivement, la sémiologie a donc pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets, et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent sinon des "langages", du moins des systèmes de signification. » (Barthes, 1953 : 79)

Roland Barthes souligne l'ambition et l'étendue de la sémiologie en tant que discipline d'étude des systèmes de signes. Il affirme que la sémiologie ne se limite pas au langage verbal, mais englobe tout système de signes, indépendamment de sa nature ou de sa structure. Cela inclut non seulement les mots et le langage écrit, mais aussi des éléments tels que les images, les gestes, les sons mélodiques, et même des objets. Cette perspective élargie met en lumière la richesse des modes de communication qui nous entourent, souvent invisibles dans notre quotidien.

En élargissant le champ d'application de la sémiologie, Barthes invite à reconnaître que ces divers éléments peuvent fonctionner comme des "langages" à part entière, dans la mesure où ils véhiculent des significations et des messages. Les rites, les protocoles ou les spectacles, en tant que complexes de signes, illustrent comment des interactions sociales et culturelles peuvent être déchiffrées à travers leurs propres systèmes de signification. Ainsi, la sémiologie devient un outil précieux pour analyser comment différentes cultures créent et transmettent des sens au-delà des mots.

Barthes met en exergue l'importance d'un regard réflexif sur la manière dont nous comprenons le monde. En adoptant une approche sémiologique, nous pouvons déceler les mécanismes sous-jacents aux significations que nous attribuons à notre environnement, nous rendant ainsi conscients des codes qui régissent nos interactions.

Qui plus, il explore en profondeur le lien indissociable entre le langage et la perception du sens, suggérant que tout ce qui porte une signification le fait nécessairement par l'intermédiaire des mots. Pour lui, il est illusoire de penser que des images, des objets ou des signes puissent exister en tant que "signifiés" sans passer par la médiation du langage, car percevoir ce qu'ils représentent impose de les nommer et de les conceptualiser. En d'autres termes, le langage opère un découpage de la réalité : il impose des catégories, trace des limites, et fixe des significations en donnant aux choses une existence intelligible. Une image, une sculpture, un geste ou même un simple objet n'acquièrent leur sens que lorsque nous les

appréhendons avec les mots qui les désignent et les concepts qui les structurent : «il paraît de plus en plus difficile de concevoir un système d'images ou d'objets dont les signifiés puissent exister en dehors du langage : percevoir ce qu'une substance signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue; il n'y a de sens que nommé, et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage. » (*Ibid.* : 89).

Pour Barthes, le langage n'est donc pas un simple outil d'expression ou de description ; il est le fondement même de notre compréhension du monde, l'infrastructure qui rend le réel interprétable et partageable. Cette idée touche aux fondements de la sémiologie, la science des signes, car elle nous invite à voir le langage comme le prisme indispensable à toute connaissance et à toute perception. Les mots ne se contentent pas de refléter la réalité, ils la façonnent, en nous donnant un cadre dans lequel chaque élément prend place et se distingue des autres. De cette manière, sans langage, il n'existerait pas de monde des signifiés ; le sens même des choses demeurerait inaccessible, insaisissable, flottant sans repères dans un univers informe. Ainsi, Barthes nous conduit à envisager que l'expérience humaine du sens est intrinsèquement liée au langage : c'est lui qui donne consistance et réalité aux choses, en les rendant pensables et nommables.

2.Texte et image : l'interaction dans la publicité et les médias

Barthes souligne l'importance de la relation entre le texte et l'image dans les médias, en particulier pour guider et uniformiser la réception du message par le public. Dans le domaine de la publicité, cette interaction est primordiale : les images captent l'attention visuelle et génèrent des émotions ou des associations spontanées, tandis que le texte agit comme un ancrage, donnant des indications précises sur le sens voulu par le concepteur du message. Roland Barthes a analysé ce phénomène, expliquant que les légendes ou les slogans publicitaires ont pour fonction d'encadrer les interprétations possibles des images en orientant les connotations qu'elles suscitent.

Selon Barthes, l'image seule peut produire une multiplicité de significations : sa richesse visuelle et symbolique lui permet de susciter divers sentiments, souvenirs ou idées chez le spectateur, mais cette liberté interprétative pourrait nuire à la clarté du message publicitaire. C'est là qu'intervient le texte, qui restreint les connotations en imposant une direction de lecture spécifique. Par exemple, une image de montagne pourrait évoquer l'aventure, la tranquillité ou encore le défi, mais associée à un slogan du type « Le luxe au cœur de la nature », elle oriente

immédiatement le spectateur vers une connotation de confort et de détente en pleine nature, correspondant précisément à l'intention du message.

Cette interaction entre texte et image contribue ainsi à créer une lecture standardisée, une interprétation qui réduit les marges d'ambiguïté et guide le spectateur vers une réception plus contrôlée du message. Dans le contexte médiatique plus large, cette dynamique est essentielle pour que les informations soient comprises de façon uniforme par un public diversifié. Barthes nomme ce rôle du texte fonction d'ancrage, car il fixe le sens d'une image en précisant ce qu'il faut voir ou comprendre. En fin de compte, cette interaction entre texte et image s'avère cruciale dans la publicité et les médias : elle permet de formater le sens, de façonner la perception et de transmettre un message cohérent, directement aligné avec les objectifs de communication.

Conclusion

Ce chapitre sur la sémiotique des objets montre comment les objets quotidiens et les produits de consommation dépassent leur usage fonctionnel pour devenir des porteurs de significations culturelles et identitaires. Grâce à la structure O-S-V, la distinction connotation/dénotation et l'analyse du mythe, Barthes éclaire la manière dont ces objets contribuent à la construction de valeurs et à la reproduction des idéologies. La sémiotique apparaît ainsi comme un outil critique pour déchiffrer les codes culturels de la société contemporaine.

A. Travaux dirigés

Application 1

« J'ouvre un journal de Mode 1 : je vois qu'on traite ici de deux vêtements différents. Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. Le second, c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage ; cette robe, photographiée à droite, devient à gauche : ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland ; ce vêtement est un vêtement écrit. Ces deux vêtements renvoient en principe à la même réalité (cette robe qui a été portée ce jour-là par cette femme), et pourtant ils n'ont pas la même structure 2, parce qu'ils ne sont pas faits des mêmes matériaux, et que, par conséquent, ces matériaux n'ont pas entre eux les mêmes rapports : dans l'un, les matériaux sont des formes, des lignes, des surfaces, des couleurs, et le rapport est spatial ; dans l'autre, ce sont des mots, et le rapport est, sinon logique, du moins syntaxique ; la première structure est plastique, la seconde est verbale. Est-ce à dire que chacune de ces structures se confond entièrement avec le système général dont elle est issue, le vêtement-image avec la photographie, et le vêtement écrit avec le langage ? Nullement : la photographie de Mode n'est pas n'importe quelle photographie, elle a peu de rapport avec la photographie de presse ou la photographie d'amateur, par exemple ; elle comporte des unités et des règles spécifiques ; à l'intérieur de la communication photographique, elle forme un langage particulier, qui a sans doute son lexique et sa syntaxe, ses « tours

», interdits ou recommandés 1. De même, la structure du vêtement écrit ne peut se confondre avec la structure de la phrase ; car si le vêtement coïncidait avec le discours, il suffirait de changer un terme de ce discours pour changer du même coup l'identité du vêtement décrit ; or, ce n'est pas le cas ; le journal peut écrire indifféremment : en été, portez du tussor, ou le tussor convient très bien à l'été, sans rien changer d'essentiel à l'information qu'il transmet à ses lectrices : le vêtement écrit est porté par le langage, mais aussi il lui résiste, et c'est dans ce jeu qu'il se fait. On a donc bien affaire à deux structures originales, quoique dérivées de systèmes plus communs, ici la langue, là l'image. 1.2. Le vêtement réel. Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrouvent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont identiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre renvoient. Equivalentes, sans doute, mais identiques, non ; car de même qu'entre le vêtement-image et le vêtement écrit il y a une différence de matériaux et de rapports, et donc une différence de structure, de même, de ces deux vêtements au vêtement réel, il y a passage à d'autres matériaux et à d'autres rapports ; le vêtement réel forme donc une troisième structure, différente des deux premières, même si elle leur sert de modèle, ou plus exactement, même si le modèle qui guide l'information transmise par les deux premiers vêtements appartient à cette troisième structure. On a vu que les unités du vêtement-image sont situées au niveau des formes, celles du vêtement écrit au niveau des mots ; pour les unités du vêtement réel, elles ne peuvent être au niveau de la langue, car, nous le savons, la langue n'est pas un calque du réel 1 ; on ne peut non plus, quoique ici la tentation soit grande, les situer au niveau des formes, car « voir » un vêtement réel, même dans des conditions privilégiées de présentation, ne peut épuiser sa réalité, encore moins sa structure : on n'en voit jamais qu'une partie, un usage personnel et circonstancié, un port particulier ; pour analyser le vêtement réel en termes systématiques, c'est-à-dire suffisamment formels pour qu'ils puissent rendre compte de tous les vêtements analogues, il faudrait sans doute remonter jusqu'aux actes qui ont réglé sa fabrication. Autrement dit, face à la structure plastique du vêtement-image et à la structure verbale du vêtement écrit, la structure du vêtement réel ne peut être que technologique ; les unités de cette structure ne peuvent être que les traces diverses des actes de fabrication, leurs fins accomplies, matérialisées : une couture, c'est ce qui a été cousu, une coupe, ce qui a été coupé 2 ; c'est donc là une structure qui se constitue au niveau de la matière et de ses transformations, non de ses représentations ou de ses significations ; l'ethnologie pourrait fournir ici des modèles structuraux relativement simples. » (Barthes, 1967 : pp.9-11)

Questions

1. **Définir les trois types de vêtements** : Comment Barthes différencie-t-il le "vêtement réel," le "vêtement-image" et le "vêtement écrit" ? Quels sont les matériaux et les structures spécifiques de chacun ?
2. **Relation entre les systèmes de représentation** : Selon Barthes, en quoi le "vêtement-image" et le "vêtement écrit" renvoient-ils à des systèmes de représentation distincts ? Expliquez la différence entre la structure "plastique" du vêtement-image et la structure "verbale" du vêtement écrit.
3. **Fonction de la langue et de l'image** : Comment le langage et la photographie contribuent-ils à la représentation du vêtement ? Pourquoi Barthes affirme-t-il que la photographie de mode n'est "pas n'importe quelle photographie" et que le vêtement écrit résiste au langage ?
4. **Interprétation du vêtement réel** : Barthes suggère que pour analyser le "vêtement réel," il faut remonter aux actes de fabrication. Pourquoi est-il nécessaire, selon lui, de

comprendre les processus techniques (couture, coupe, etc.) pour saisir la "structure technologique" du vêtement réel ?

5. **Naturalisation des significations** : Comment peut-on interpréter la transformation des vêtements en symboles sociaux ? En quoi ce processus masque-t-il les réalités de production et de consommation, selon Barthes ?

Application 2

Extrait à analyser

Image tirée d'une publicité pour un parfum de luxe.

Description de l'image

- **Scène** : Une belle femme, élégante, debout dans un cadre luxueux, entourée de fleurs exotiques. Elle porte une robe de soirée noire, un maquillage subtil mais raffiné. À ses côtés, un flacon de parfum doré avec un design épuré et sophistiqué. En arrière-plan, une lumière tamisée crée une atmosphère intime et chaleureuse. Il y a également une inscription discrète du nom du parfum dans une police élégante.

Consignes

1. Identification des messages implicites et explicites

- En vous appuyant sur la théorie de Barthes (notamment les concepts de **dénotation** et **connotation**), identifiez les messages explicites (ce que l'image montre clairement) et les messages implicites (les significations culturelles et sociales associées à l'image).
- Comment la femme et l'objet du parfum sont-ils représentés dans l'image ? Quels codes culturels et sociaux sont utilisés ?

2. Analyse des niveaux de signification

- Utilisez les niveaux de signification selon Barthes (premier niveau : dénotation, deuxième niveau : connotation) pour analyser cette publicité.
- Quels sont les éléments de l'image qui portent des significations culturelles, symboliques et affectives ? Comment l'image utilise-t-elle des codes visuels pour faire passer des idées ou des émotions ?

3. Étude des mythes modernes

- À partir de l'analyse des éléments connotatifs de l'image, proposez un ou plusieurs mythes modernes présents dans cette publicité.
- Expliquez comment ces mythes sont associés à l'image du parfum, à la femme et à l'objet de consommation.

4. Interprétation selon Barthes

- Quelles fonctions de l'image Barthes identifie-t-il dans sa sémiologie ? Quelle est la fonction symbolique et idéologique de cette image ? En quoi cette publicité fait-elle appel aux désirs et aux représentations sociales contemporaines ?

B. Corrigé-type

Application 1

. 1. Barthes différencie les trois types de vêtements en fonction de leurs structures et de leurs matériaux :

- **Le vêtement-image** est le vêtement tel qu'il apparaît dans une photographie ou un dessin. Sa structure est "plastique," composée de formes, lignes, surfaces, et couleurs. Les matériaux utilisés sont visuels, et leur relation est spatiale.
- **Le vêtement écrit** est le vêtement tel qu'il est décrit par le langage, transformé en mots. Sa structure est "verbale," composée de syntaxe et de mots qui agencent les éléments de manière logique ou descriptive.
- **Le vêtement réel** est l'objet physique lui-même, avec sa structure "technologique," qui repose sur les actes de fabrication (couture, coupe, assemblage) et les matériaux concrets (tissu, boutons, etc.).

2. Pour Barthes, le "vêtement-image" et le "vêtement écrit" relèvent de systèmes de représentation distincts :

- Le **vêtement-image** s'inscrit dans le système de la photographie ou de l'illustration et a une **structure plastique**. Les unités significatives sont spatiales et visuelles, représentant la robe par ses couleurs, formes, et dimensions visuelles.
- Le **vêtement écrit** appartient au domaine du langage, avec une **structure verbale**. Les unités sont syntaxiques et linguistiques, organisant les informations par des relations

logiques ou descriptives. La description en mots, bien qu'elle renvoie au même objet, découpe et présente les éléments différemment que l'image.

3. Le langage et la photographie donnent au vêtement des formes spécifiques de représentation :

- **La photographie de mode** n'est "pas n'importe quelle photographie" car elle suit des codes propres à la mode, visant à mettre en avant des valeurs esthétiques et idéologiques précises. Elle se distingue de la photographie de presse ou d'amateur en raison de ses unités et règles stylistiques spécifiques, formant ainsi un "langage particulier."
- **Le vêtement écrit** utilise le langage pour décrire le vêtement, mais ne s'y confond pas. Barthes explique que le vêtement écrit "résiste au langage" car il n'est pas directement lié à la syntaxe du discours. Par exemple, reformuler une phrase décrivant le vêtement ne change pas le vêtement en lui-même, soulignant que le vêtement écrit conserve une certaine autonomie par rapport au langage.

4. Selon Barthes, le vêtement réel est le résultat de processus techniques spécifiques qui font partie de sa "structure technologique." Pour le comprendre pleinement, il est nécessaire de connaître les actes de fabrication qui l'ont façonné : les coutures, les coupes, et les assemblages. Ces actes sont les traces matérielles qui forment sa réalité concrète. La structure technologique du vêtement est donc définie par des actes et transformations matérielles, plutôt que par des représentations visuelles ou linguistiques. Analyser un vêtement réel implique d'explorer ces techniques pour saisir sa structure au niveau matériel.

5. Barthes montre que les vêtements, en tant qu'objets de consommation, deviennent des symboles sociaux porteurs de valeurs idéologiques. Ce processus de "naturalisation" transforme des objets culturels en mythes, leur attribuant des valeurs acceptées socialement qui occultent souvent les réalités économiques et sociales de leur production. Autrement dit, la robe de mode, par exemple, est perçue comme un signe de style ou de statut, masquant ainsi les conditions de travail ou les pratiques économiques impliquées dans sa fabrication. Barthes met en lumière cette dissimulation idéologique où les objets de consommation cessent d'être perçus pour leur matérialité ou leur origine, devenant des symboles de valeurs culturelles et sociales normalisées.

Application 2

1. Identification des messages implicites et explicites

- **Message explicite (Dénotation)**

- **La femme** : Elle est dépeinte comme élégante, sophistiquée et désirable. Son apparence montre une certaine classe et un statut social élevé.
- **Le parfum** : Le flacon de parfum est l'élément central. Il est doré, minimaliste et chic, ce qui transmet l'idée de luxe et de prestige.

- **Message implicite (Connotation)**

- **La femme** : Elle incarne un idéal de beauté, de raffinement et de désir. Elle est l'objet du désir dans la publicité, un modèle à suivre, associée à la réussite et à la sensualité.
- **Le parfum** : Le flacon de parfum, en tant qu'objet de luxe, symbolise le rêve, le luxe et la recherche du bien-être. Il suggère que son utilisation est un moyen d'atteindre un certain statut social et une sophistication, de même que de répondre à des normes de beauté et de séduction.
- **L'atmosphère** : La lumière tamisée et les fleurs exotiques créent une atmosphère de rêve et de sensualité. L'image vise à évoquer des sentiments de confort, d'intimité et de prestige.

2. Analyse des niveaux de signification

- **Premier niveau (dénotation)** : L'image représente une femme debout avec un flacon de parfum à ses côtés. L'atmosphère est luxueuse et raffinée. Le parfum est mis en avant à travers un éclairage qui le fait ressortir de manière centrée.
- **Deuxième niveau (connotation)**
 - **Femme élégante** : Elle est la représentation d'un idéal de beauté et de désir dans la société. Elle connotera l'idée de la réussite, de l'élégance et de la séduction. La robe noire et la posture suggèrent une sophistication et une certaine distance.
 - **Le parfum** : Il n'est pas simplement un produit de consommation mais symbolise le pouvoir de l'individu, l'aspiration à un mode de vie sophistiqué et luxueux. Le parfum incarne ici l'idée de désir, de rêve et de confort.
 - **L'éclairage et les fleurs** : Ces éléments créent une atmosphère sensuelle, évoquant le côté éphémère et mystérieux de l'attrait du parfum.

3. Étude des mythes modernes

Les mythes modernes que l'on peut relever dans cette publicité sont multiples, à commencer par :

- **Le mythe de la beauté et du désir** : La femme est représentée comme un idéal de beauté et de désir inaccessible, un symbole du pouvoir de séduction et de l'aspiration sociale. Ce mythe correspond à une quête sans fin de perfection physique et d'attention.
- **Le mythe du luxe et de l'exclusivité** : Le parfum n'est pas seulement un produit de consommation mais un symbole de statut social, d'appartenance à un groupe de privilégiés.
- **Le mythe de l'individualité et de l'expression personnelle** : Le parfum, ici, devient un moyen de s'affirmer, de marquer son identité par l'objet qu'on choisit. Il sert à exprimer des valeurs et un style de vie particuliers.

4. Interprétation selon Barthes

- **Fonctions de l'image selon Barthes**
 - L'image ici est avant tout une **fonction symbolique**. Elle met en avant une aspiration sociale et culturelle associée au luxe et à l'élégance.
 - Cette publicité fait appel à la fonction **idéologique** : elle véhicule des valeurs de classe sociale, de beauté idéalisée et de désir, en encourageant une vision consumériste du monde. Elle ancre l'idée que la beauté, le luxe et le bonheur peuvent être atteints par l'achat de ce parfum.
- **Appel aux désirs et représentations sociales** :
 - Barthes dirait que cette image opère sur plusieurs plans : elle associe des symboles de perfection, de beauté et de luxe à un objet de consommation, tout en construisant une représentation du corps féminin et de l'individu qui consomme. Elle opère une **mythification**, où la beauté est perçue comme un bien auquel on accède grâce à un produit (ici, le parfum).

Cette publicité montre comment la sémiologie de l'image, selon Barthes, va au-delà de ce qui est montré à l'écran, en déconstruisant les codes visuels et en analysant les messages implicites et culturels qui circulent dans l'image, ainsi que les mythes qu'elle véhicule.

Axe V : La sémiotique selon Umberto Eco : fondements, codes et champs d'application

Cours 20 : Les fondements de la sémiosis Ecoenne : référent, signe et construction du sens

Objectif :- Former les étudiants à décrypter les codes culturels selon la pensée sémiotique d'Umberto Eco, en les initiant à l'analyse des interactions entre signes pour révéler les significations complexes des œuvres littéraires, des médias et des pratiques sociales.

Introduction

La publication de *La Structure absente* en 1971 marque un tournant décisif dans la pensée d'Umberto Eco et constitue son premier ouvrage spécifiquement consacré à la sémiotique. Bien que l'auteur se soit déjà intéressé au signe, notamment à travers le phénomène d'interprétation — comme l'illustre son analyse des œuvres d'art contemporaines —, ce n'était pas dans une perspective sémiotique proprement dite. Avant cette date, Eco traitait le signe en relation avec des processus d'interprétation dans le cadre de la coopération textuelle, mais il n'avait pas encore formulé de réflexion systématique sur la sémiotique en tant que discipline autonome.

L'ouvrage *La Structure absente* ouvre ainsi la voie à une série d'œuvres majeures dans le domaine de la sémiotique : *Le Signe* (première édition : 1971), *La Production des signes* (1975), et *Sémiotique et philosophie du langage* (1984). Ce dernier ouvrage, d'une importance capitale pour notre analyse, représente la synthèse la plus aboutie de la réflexion d'Eco sur la sémiotique. Il s'agit du dernier grand ouvrage sémiotique de l'auteur, et les autres essais mentionnés plus haut viennent non seulement compléter mais aussi enrichir et affiner les concepts développés dans *Sémiotique et philosophie du langage*. Bien que d'autres articles de périodiques existent sur le sujet, ils s'inscrivent dans la continuité des idées exprimées dans ces œuvres fondatrices. Ces textes seront, selon les besoins, cités pour préciser certains points, mais *Sémiotique et philosophie du langage* demeure le cœur de notre étude de la sémiotique écoenne. En 1997, Eco publie *Kant e l'ornithorynque*, une œuvre dans laquelle il aborde la sémiotique sous un angle cognitif et phénoménologique. La traduction française ne paraîtra qu'en 1999 sous le titre *Kant et l'ornithorynque*. Cet ouvrage, constitué d'essais écrits sur plusieurs mois, ne suit pas la structure linéaire d'un développement progressif, mais rassemble plutôt une série

de réflexions ponctuelles sur la production des signes. Il apportera des éléments précieux pour éclairer la question de la connaissance épistémique, condition sine qua non de la production des signes. En effet, pour saisir la fonction des signes, il est nécessaire de comprendre comment l'homme perçoit et organise les phénomènes. Les signes sont des instruments permettant à l'individu d'exprimer sa compréhension et son interprétation du monde sensible, ils ne surgissent pas par hasard, ils désignent toujours des objets spécifiques, qu'il s'agisse de réalités concrètes ou d'autres signes.

Enfin, *De l'arbre au labyrinthe : Études historiques sur le signe et l'interprétation*, publié en 2003 en Italie et traduit en français en 2007, constitue un autre ouvrage fondamental dans l'œuvre d'Eco. Ce recueil rassemble, entre autres, les interventions qu'il a prononcées lors du II^e congrès de *l'International Association for Semiotic Studies* à Vienne en 1979. Bien que ces textes soient essentiellement des articles qui précisent certains aspects de la théorie sémiotique d'Eco, ils viennent compléter de manière pertinente notre compréhension des grandes lignes de sa réflexion. Néanmoins, *Sémiotique et philosophie du langage* demeure l'ouvrage central autour duquel s'articule l'étude de la sémiotique chez Eco.

1. La Sémiosi et la construction du savoir : encyclopédie et dictionnaire

La théorie sémiotique d'Umberto Eco, surtout dans sa conception de la sémiosi illimitée, considère le signe non pas comme un élément fixe, mais comme un maillon d'un processus infini de production de sens. Pour comprendre un signe, Eco nous invite à l'examiner non seulement dans sa signification immédiate, comme le ferait un dictionnaire, mais dans un contexte plus vaste et historique, semblable à une encyclopédie qui englobe la richesse des significations accumulées au fil des siècles.

La sémiosi, ou le processus de génération perpétuelle de signes, est profondément enracinée dans l'histoire humaine. Depuis les premiers échanges entre individus, l'homme crée des signes pour exprimer, interpréter et communiquer des idées. Bien que le tout premier signe échappe à notre connaissance, nous pouvons retracer son évolution par les étymologies et les traditions culturelles qui façonnent les systèmes de signification dans chaque société.

Pour Eco, comprendre un signe ne signifie pas seulement le définir isolément, mais aussi explorer la manière dont il s'inscrit dans une trame encyclopédique de connaissances, où chaque signe renvoie à d'autres, enrichi par les contextes et les usages. Ce lien entre dictionnaire et encyclopédie révèle l'essence même de la sémiosi illimitée : chaque signe est non seulement un mot ou un symbole, mais un point de départ pour d'autres significations, sans fin et

profondément marquées par les cultures et l'histoire. Eco interroge ainsi le référent des signes, leur ancrage dans le réel et les relations qu'ils tissent au sein de notre connaissance collective.

2. Le référent entre signe et réalité

Avant d'aborder la définition du signe, il est primordial d'examiner la question fondamentale de son référent. Ce référent est ce à quoi le signe fait allusion, l'objet auquel il se rapporte. L'analyse sémiotique d'Umberto Eco débute par une réflexion sur cette relation référentielle, qui est essentielle pour comprendre la nature du signe. Dans cet ordre d'idées, tout signe, qu'il soit verbal ou non-verbal, est avant tout une représentation de quelque chose, qu'il provienne du monde réel ou qu'il soit ancré dans notre conscience (idées, émotions, impressions...). Ce « quelque chose », selon Eco, correspond à l'être ou à l'objet désigné par le signe, d'ailleurs « Peirce est sans doute le seul qui ait fait de ce problème la base même de sa théorie tout à la fois sémiotique, cognitive et métaphysique. » (Eco, 1999 : 25)

2.1. La question ontologique et la valeur de vérité du signe

Si le signe désigne quelque chose qui dépasse le cadre de la conscience individuelle, une question fondamentale se pose : quelle est la valeur de vérité de ce signe ? Comme Eco le souligne, Charles Sanders Peirce se distingue par sa démarche qui place ce problème au cœur de sa théorie, qui se veut à la fois sémiotique, cognitive et métaphysique. En effet, le pragmatisme peircéen propose une solution aux problèmes des universaux. Selon cette vision, le monde des idées n'a pas une existence concrète, contrairement à ce que postulait Platon. Pourtant, cela ne nie pas l'existence des idées telles qu'évoquées par le nominalisme. Les idées n'ont pas de réalité tangible, mais elles existent dans une forme universelle, indéterminée, dans un « entre-deux » qui échappe à la définition simple.

En conséquence, la question que soulève Eco dans *Le Signe* est ontologique et phénoménologique : quels sont les rapports entre le signe et la réalité ? Pour comprendre cette relation, Eco adopte une démarche historique, dialectique et critique, afin d'examiner les différentes théories qui ont cherché à élucider cette problématique à travers les âges.

Avant de chercher à définir les rapports entre le signe et son objet, Eco, à l'instar de Peirce, s'intéresse à une question préalable : celle de l'homme en tant qu'animal symbolique. Cette interrogation, selon lui, précède même celle du rapport entre le signe et l'objet. Eco s'inspire des recherches de Peirce pour définir le premier moment symbolique chez l'être humain, point de départ de la sémiosis : « D'après les psychanalystes, l'enfant, attentif à son premier jeu symbolique, où il fait disparaître et réapparaître un objet [...] instaure déjà un jeu structurel de

significations, fondé sur l'opposition de la présence et de l'absence. » (Eco, 1988 : 186) Ce moment ne coïncide pas nécessairement avec l'apparition du langage articulé. Pour Eco, comme pour Peirce, le langage n'est qu'un moyen parmi d'autres de produire des signes. Les enfants, avant même de pouvoir parler, produisent déjà des jeux symboliques. Ainsi, lorsqu'un enfant joue à faire disparaître et réapparaître un objet, il installe un jeu symbolique fondé sur l'opposition de la présence et de l'absence. Ce phénomène de signification précède le langage verbal, mais il est un mode fondamental de production de sens.

2.2. L'abstraction comme fondement de la culture

Selon des penseurs comme Ernst Cassirer et Suzanne Langer, l'humanité se distingue par sa capacité à rendre l'expérience communicable à travers des formes symboliques. Ces formes prennent des expressions diverses : costumes, institutions sociales, rapports sociaux et, bien entendu, le langage. Eco poursuit cette réflexion en arguant que l'humanité s'est formée non seulement par la création d'outils, mais aussi par l'échange symbolique. L'abstraction, qui est une capacité humaine, permet la production de concepts et de signes. La culture humaine n'aurait pas pu naître si l'homme n'avait pas développé cette aptitude à transformer des perceptions et des idées en signes. En effet, la production d'outils exige cette faculté symbolique préalable : une pierre n'est pas simplement une pierre, elle devient un outil dans l'esprit humain, un objet symboliquement chargé d'une fonction. Ainsi, la culture, au sens large, est indissociable de cette capacité symbolique.

Eco aborde ensuite les conceptions philosophiques antiques et médiévales concernant la relation entre signe et réalité, à travers l'idée de pan-sémiotisme « du fait qu'elles sont formulées de manière tout émotionnelle, elles prennent un sens esthétique-métaphysique qui les place au rang des mystiques de la pan-signification. » (Eco, 1988 : 191)

Selon les néoplatoniciens, notamment Scot Érigène, l'univers tout entier est perçu comme une Théophanie : « Dieu se montre à travers les signes que sont les choses, et, à travers ceux-ci, opère le salut de l'homme. ». (*Ibid.* : 189-190). Cette idée selon laquelle l'univers et ses objets sont des signes renvoyant à des mondes immatériels est une conception partagée également par Platon et certains penseurs médiévaux. Selon cette perspective, les objets ne sont que des répliques imparfaites des Idées, et les signes eux-mêmes sont également imparfaits.

Cependant, Eco relève une limite de ces théories : elles abordent la relation signe/pensée sans considérer correctement le rapport avec le monde sensible. Ces approches semblent se concentrer sur des rapports internes à la pensée, sans pouvoir véritablement rendre compte du

lien avec la réalité physique et extérieure. Cette vision est problématique pour Eco, car elle échoue à expliquer comment les signes se rapportent concrètement à la réalité.

2.3. L'imperfection du langage : une critique des lois universelles

Une critique similaire s'adresse à l'approche aristotélicienne et aux tentatives ultérieures de théoriser des lois universelles du langage. Pour Eco, les théories qui tentent de définir des lois universelles du langage, telles que celles formulées par les grammairiens hellénistiques ou les scolastiques, ne réussissent pas à rendre compte de la diversité linguistique et de l'histoire des langues. En particulier, il rejette l'idée que le langage puisse obéir à des règles a priori qui existeraient avant l'homme, affirmant que c'est l'homme et son histoire qui façonnent les règles du langage.

Ce point de vue rejoint celui de Peirce, pour qui les règles du langage ne peuvent être a priori définies. Selon cette perspective, les lois du langage ne peuvent être déterminées que par l'usage humain, et elles évoluent à travers le temps et les contextes. L'idée de lois universelles préexistantes risquerait de réduire la richesse et la fluidité du langage humain.

La question qui se pose ensuite est celle du rapport entre le signe, le concept et la réalité. Selon les philosophes médiévaux, l'essence d'un objet réside dans sa forme, et c'est à travers cette forme que l'on peut définir un concept. Cependant, Eco soulève une question fondamentale : comprendre un concept exige-t-il nécessairement de revenir à l'objet réel ? Il critique cette idée en affirmant que, du moment où la première sensation survient, tout le processus sémiotique se déroule entre l'intelligence et l'objet perçu, sans que la chose elle-même en tant que telle soit impliquée dans ce processus.

Eco se réfère ici à la théorie de Locke, pour qui les mots ne peuvent exprimer les choses directement. Entre le mot et la chose, il y a un rapport arbitraire. Les concepts abstraits ne peuvent représenter que l'essence nominale des objets, et non leur essence réelle. Eco trouve cette approche de Locke intéressante, mais trop psychologique, car elle repose sur l'idée que l'essence d'un concept réside dans l'esprit humain. Selon lui, l'identité des concepts s'inscrit davantage dans la culture que dans l'individu.

2.4. L'abduction et le processus de perception

Pour étayer sa critique de l'épistémologie traditionnelle, Eco s'appuie sur la théorie de Peirce et sur son concept d'abduction. L'abduction, selon Peirce, est une forme immédiate et aléatoire du raisonnement qui permet d'interpréter des signes dans des contextes inconnus. Dans l'exemple suivant, Eco illustre la différence entre déduction, induction et abduction.

Prenons l'exemple d'une personne marchant dans une ruelle sombre. Elle aperçoit une forme indistincte et, par abduction, essaie de l'identifier en superposant des schémas de connaissances passées. Cette méthode est radicalement différente des raisonnements déductifs ou inductifs, qui s'appuient sur des règles strictes et des observations préalables. Eco pose la question : est-ce que l'abduction fonctionnerait de la même manière dans un processus perceptuel ?

Eco s'interroge sur l'application de l'abduction dans le processus perceptif au travers de l'exemple suivant : en marchant dans une ruelle sombre, je vois une forme indistincte et je me demande ce que c'est. Je commence alors à superposer des schémas issus de mon expérience passée. En me concentrant sur les éléments de la forme, je réalise que c'est un chat, car je reconnais ses caractéristiques : sa silhouette, sa taille, sa queue et sa démarche féline. Si cet animal m'était inconnu, je n'aurais pas pu arriver à cette conclusion. Husserl appellerait cette opération « activité de remplissage » : même si les détails (comme la couleur ou la texture du pelage) sont flous, je comble les lacunes en fonction des indices dont je dispose. Merleau-Ponty ajoute que l'homme attribue constamment un sens, en raison de la multiplicité des possibilités perceptives, et que cela se fait non seulement à travers la sémiotique verbale, mais aussi par l'expressivité corporelle. Cela fait écho à l'idée d'une perception active du monde qui se construit à travers des interactions signifiantes.

Ainsi, Eco propose de distinguer deux types de signifiés : le signifié perceptif et le signifié sémiotique :

Une relecture sémiotique des classiques de la phénoménologie peut ouvrir la voie à une sémiotique du message plus rigoureuse (ainsi qu'à une linguistique de la parole) et dès lors à une sémiotique ne prenant plus seulement en compte les conventions qui régissent le fonctionnement des signes mais les processus mêmes de la restructuration des codes. » (Ibid. : 219).

Eco conclut qu'une relecture sémiotique des grands textes phénoménologiques pourrait approfondir la compréhension des messages en intégrant non seulement les conventions qui régissent les signes, mais aussi les processus de restructuration des codes. Ce déplacement théorique l'éloigne d'une conception ontologique du signe, qui verrait en lui la représentation directe de l'essence d'une réalité. Au contraire, il privilégie une approche où le rapport entre signe et concept est envisagé sous un angle sémiotique et perceptif, dans une perspective proche à la fois de la pensée de Peirce et de la phénoménologie de la perception.

En ce sens, Eco invite à dépasser une sémiotique strictement descriptive et statique, centrée sur les systèmes de signes tels qu'ils sont institués, pour se tourner vers l'analyse des mécanismes de transformation qui travaillent ces systèmes de l'intérieur. En relisant la

phénoménologie — qui met l'accent sur l'expérience vécue, la perception et l'acte de signification —, il cherche à donner à la sémiotique une assise plus rigoureuse en la reliant à une réflexion sur la dynamique des messages.

L'enjeu est de déplacer le regard : il ne s'agit plus seulement d'examiner les conventions fixes qui encadrent le fonctionnement sémiotique, comme le faisait la tradition structurale, mais de comprendre comment ces conventions se reconfigurent dans et par les pratiques langagières et interprétatives. Eco propose ainsi une sémiotique attentive aux processus de restructuration des codes, c'est-à-dire aux mouvements internes par lesquels de nouveaux sens émergent, des écarts s'installent et les systèmes se renouvellent.

Ce positionnement ouvre également sur une linguistique de la parole, centrée sur les usages concrets et singuliers plutôt que sur les seules structures abstraites de la langue. Le sens n'apparaît plus comme une donnée stable et close, mais comme le produit d'une activité interprétative située, capable d'agir sur les codes eux-mêmes et de les transformer.

2.5. Le signe, le concept et la réalité

Le troisième rapport que traite Eco concerne la relation entre l'ordre sémiotique et ontologique. Wittgenstein, par exemple, se demande si la structure et la succession des signes complexes dans un énoncé reflètent la structure des faits réels. Eco, suivant Peirce, suggère que cette question touche au concept d'îconisme. Selon lui, il n'existe pas d'identité directe entre la forme de l'énoncé et celle de l'objet. Nous n'observons pas les faits réels directement à travers la forme des énoncés, mais nous les appréhendons selon les conventions culturelles qui modèlent notre perception.

Peirce, quant à lui, classe les signes en différentes catégories, dont les icônes, qui sont des images mentales ou visuelles auxquelles renvoie un signe. Par exemple, lorsque l'on pense à « homme africain », l'esprit combine l'icône « homme » et « africain ». Peirce voit l'icône comme une abstraction, qui n'a pas de réalité ontologique en dehors de l'esprit humain. Cela rejoint sa vision pragmatique : les signes, concepts et idées n'existent pas concrètement mais prennent forme dans une sorte « d'entre-deux » abstrait, en fonction des conventions culturelles. Eco, partageant cette perspective, estime que les signes ne reflètent pas nécessairement la réalité physique. Ce sont les formes culturelles de pensée qui influencent la façon dont nous comprenons et organisons les faits.

Frege introduit dans « Über Sinn und Bedeutung » (1892) une distinction fondamentale entre le **Sinn** (le sens) et la **Bedeutung** (la référence ou dénotation) d'un signe. Cette distinction

inspirera plus tard la formulation du **triangle sémiotique** par Ogden et Richards, qui modéliseront les relations entre signe, concept et référent. Pour Frege, la Bedeutung d'un signe simple correspond à l'objet auquel il renvoie dans le monde, tandis que le Sinn désigne la manière dont cet objet est présenté à l'esprit. L'exemple classique est celui de « l'étoile du matin » et de « l'étoile du soir », deux expressions qui renvoient au même objet — la planète Vénus — mais selon deux sens distincts, comme le rappelle Eco : « on pourrait dire que les deux sens sont deux descriptions définies référables au même objet » (Eco, 1984 : 68). Eco souligne toutefois une limite de cette conception référentialiste : si un énoncé doit nécessairement être lié à un objet réel pour être vrai, une grande partie du langage se trouverait exclue. Des mots comme « Pégase » ne renvoient à aucun être observable, mais ils possèdent une existence culturelle stable et partagée. Lorsqu'un interlocuteur entend ce terme, il comprend qu'il s'agit d'un cheval ailé de la mythologie grecque, bien qu'un tel animal n'existe pas dans la réalité empirique. De même, des figures telles que Sherlock Holmes, le Père Noël ou les elfes n'ont pas de référents tangibles, mais elles appartiennent pleinement à l'**encyclopédie culturelle** — ce réservoir collectif de savoirs et d'images partagées — qui permet l'interprétation des signes indépendamment de toute existence matérielle.

Eco critique l'idée selon laquelle le signifié serait une entité stable et immédiatement accessible dans le monde, comme si le sens d'un énoncé se réduisait à la reconnaissance directe de son correspondant dans la réalité « « prendre le signifié comme un donné empirique revient à l'articuler à l'intuition empirique du référent, autrement dit à le faire dépendre de l'identification empirique du lien qui s'établit entre énoncé et faits. » (Eco, 1988 : 68) Une telle approche suppose que le signifié découle naturellement de l'intuition du référent, c'est-à-dire de la capacité empirique à identifier l'objet ou le fait auquel renvoie l'énoncé.

Or, pour Eco, cette perspective est réductrice : elle néglige la dimension médiatrice du code et des processus interprétatifs qui structurent toute production de sens. Le signifié n'est pas une donnée brute que l'on pourrait constater dans le monde, mais le résultat d'un système de conventions sémiotiques et d'opérations mentales qui relient l'énoncé à un réseau culturel et linguistique.

En d'autres termes, Eco rejette une vision naturaliste ou référentialiste du langage au profit d'une approche sémiotique rigoureuse, qui considère le sens comme une construction interprétative, et non comme une simple correspondance entre mots et choses.

Le philosophe britannique P.F. Strawson propose, dans son article « On Referring » (1950), une position intermédiaire entre la logique formelle et une approche plus pragmatique

du langage. Il distingue la **signification linguistique** d'un énoncé de **son usage référentiel** en contexte. Selon lui, la vérité ou la fausseté d'une proposition ne dépend pas uniquement de sa structure logique, mais aussi du contexte d'énonciation dans lequel elle est produite. Par exemple, la phrase « Le roi de France est chauve » n'est ni vraie ni fausse aujourd'hui : elle est tout simplement **dépourvue de référence**, car elle présuppose à tort l'existence d'un roi de France.

Umberto Eco critique toutefois cette approche, en soulignant que le rôle d'un signe ne peut pas être réduit à la seule existence d'un référent concret. Le sens implique également des **conventions culturelles** et un **ensemble partagé de connaissances interprétatives**. Selon Eco, la faiblesse de Strawson réside dans une conception trop étroite du signe, qui ne prend pas en compte la dimension **encyclopédique** et culturelle indispensable à toute interprétation.

2.6.Culture, signes et sémiosis : une sémiotique ouverte

Umberto Eco s'inscrit dans la lignée de la pensée peircienne en adoptant la notion de sémiosis illimitée, qui occupe une place centrale dans sa conception de la signification. Contrairement aux modèles sémiotiques fermés, où le signe renvoie de manière stable à un signifié ou à un référent, la théorie peircienne — que reprend Eco — conçoit la signification comme un processus sans fin, où chaque signe engendre un nouvel interprétant, c'est-à-dire un autre signe qui en propose une traduction ou une reformulation : « L'usage des signes manifeste sa richesse dans la sémiose, et celle-ci réclame que la théorie des interprétants soit la plus accueillante possible. » (Eco, 1988 : 251)

Eco souligne que le fonctionnement du langage et des systèmes symboliques ne peut être saisi dans une perspective rigide ou univoque. La richesse de la sémiose tient précisément à sa capacité d'ouvrir des horizons multiples d'interprétation, de circuler entre des contextes et des savoirs variés, et d'alimenter sans cesse de nouvelles constructions de sens. C'est pourquoi la théorie des interprétants doit être « accueillante » : elle doit permettre la prise en compte de cette diversité et de cette mouvance inhérentes à la pratique sémiotique.

En intégrant cette dynamique dans son propre système théorique, Eco transforme la sémiotique en un outil d'analyse flexible, capable de rendre compte de la complexité des productions culturelles. La signification ne se réduit pas à un décodage ; elle se tisse dans le temps, à travers des chaînes d'interprétations qui peuvent varier selon les cultures, les époques et les discours.

Qui plus est, Eco met en lumière la fonction médiatrice de l'interprétant dans la chaîne sémiotique. Plutôt qu'un simple élément de décodage, l'interprétant constitue à la fois un nouveau signe qui reformule le premier et l'idée produite par l'ensemble du processus interprétatif. Cette double dimension lui confère un rôle actif : il ne se contente pas de recevoir un sens, il en génère un nouveau, prolongeant ainsi la dynamique de la sémiosis « « l'interprétant est un autre signe qui traduit le premier (et) l'interprétant est l'idée à laquelle la série de signes donne lieu. » (Eco, 1988 : 252)

Une telle conception rompt avec les modèles statiques où le signe est censé renvoyer directement à un signifié stable. Ici, le sens se déplace et se reconfigure sans cesse, porté par la succession d'interprétants qui forment une chaîne ouverte. Chaque signe devient le point de départ d'un autre, et chaque interprétation participe à l'élaboration d'un réseau de significations toujours en expansion. Ce mouvement infini, au cœur de la pensée d'Eco, fait de la signification non pas une donnée fixe, mais **un processus vivant**, inscrit dans le temps et dans la culture.

Il soutient ainsi une vision ouverte de la sémiotique, où l'interprétation des signes est fondamentalement liée à la culture car selon lui « l'homme est son langage, car la culture n'est rien d'autre que le système des systèmes de signes. » (Eco, 1984 : 245). Les signes n'ont pas une signification universelle et figée, mais sont constamment reconfigurés et réinterprétés au sein de diverses cultures et à travers le temps. Cette vision de la sémiotique s'inscrit dans un modèle dynamique et évolutif, où l'histoire de l'humanité et des cultures façonne constamment les processus de signification. La sémiotique est donc "ouverte" et évolutive, car elle ne se limite pas à des lois abstraites ou universelles mais s'enrichit à travers les pratiques culturelles et les expériences humaines. Il propose donc une réflexion sémiotique qui dépasse les limites des théories classiques et ouvre la voie à une compréhension plus complexe et nuancée de la manière dont le signe désigne, interprète et se rapporte à la réalité. Dans cette perspective, le signe n'est pas un simple reflet de la réalité, mais un produit dynamique de la culture humaine et de ses processus cognitifs et sociaux,

Cours 21 : La conception du signe selon Eco : influences de Peirce et Morris

Objectif : Le cours vise à comprendre comment Eco articule la relation entre le signe, son référent et l'interprétant, ainsi que l'impact du contexte culturel et social dans l'interprétation des signes. Les étudiants seront invités à analyser des exemples concrets et à appliquer cette théorie sémiotique dans des contextes variés pour saisir les mécanismes de la communication et du sens.

1. Les fondements historiques du signe : une exploration critique

Pour comprendre le système sémiotique d'Umberto Eco, il est essentiel de revenir à la notion fondamentale qui en est le pilier : le signe. Eco aborde cette question en retraçant l'évolution des théories du signe, depuis les conceptions de l'Antiquité jusqu'aux perspectives modernes. Dans *Le Signe*, il souligne que le signe est un élément intrinsèque au processus de communication (source – émetteur – canal – message – destinataire) et que sa fonction première est de transmettre une information. Cependant, il dépasse le modèle de Shannon et Weaver, qui, bien qu'utile, reste limité dans le domaine de la sémiotique, car il néglige les dimensions interprétatives et sémantiques du message.

Avec Charles S. Peirce, Eco reconnaît que le signe ne se limite pas à des expressions verbales : des éléments non verbaux, tels que la fumée indiquant la présence de feu, sont également des signes. Eco se penche aussi sur la contribution des Stoïciens, qui ont structuré le modèle triadique du signe, composé du signifiant, du signifié et du référent. Cette structure, bien qu'imparfaite, servira de base à Eco, qui l'adapte pour montrer la complexité de ces relations à travers un diagramme triadique où les termes sont divers et parfois contradictoires, certains désignant le référent comme le signifié et inversement. Eco y voit une constante : le signe est toujours perçu comme « quelque chose qui représente autre chose » ou se réfère à autre chose, même si les perspectives divergent sur sa nature exacte.

2. Dimensions du signe selon Morris : sémantique, syntaxe et pragmatique

Pour compléter cette base théorique, Eco explore la classification de Charles Morris, élève de Peirce car il considère qu'« Une chose est certaine : des classifications du signe comme élément du processus de signification, il ressort que ce signe est toujours compris comme « quelque chose qui est mis à la place de quelque chose d'autre », ou pour quelque chose d'autre. » (Eco, 1988 : 40).

La trichotomie sémantique, syntaxique et pragmatique, élaborée par Charles Morris (1964) à partir de la théorie complexe de la sémosis formulée par Charles Sanders Peirce (1839-1914), a constitué une avancée majeure dans l'étude des mécanismes de signification. En distinguant ces trois dimensions complémentaires — le contenu des signes (sémantique), leurs relations formelles (syntaxique) et leurs usages en contexte (pragmatique) — Morris a proposé un cadre d'analyse à la fois rigoureux et adaptable. Ce modèle s'est révélé particulièrement fécond pour les recherches en linguistique, sociolinguistique et didactique des langues, qui y ont trouvé des outils conceptuels efficaces pour examiner les interactions entre structure, sens et pratique langagière.

Selon **Charles Morris**, l'unité minimale du signe peut être inférieure au mot et inclure des éléments syntaxiques simples. Cette conception rejoint en partie la réflexion d'**Aristote**, qui avait proposé une classification fine des unités linguistiques selon leur complexité sémiotique. Il distingue ainsi quatre niveaux : **onoma**, **rhema**, **logos** et **syndesmoi**.

- **Onoma** : il s'agit du *nom* au sens large, c'est-à-dire d'un signe linguistique qui désigne une chose de façon conventionnelle, sans lien naturel avec elle. Des termes comme *livre*, *arbre* ou *cheval* sont des onomata : ils reposent sur une convention partagée et permettent de nommer les objets du monde.
- **Rhema** : cette catégorie correspond au **verbe** ou, plus largement, à un *onoma enrichi* d'une prédication ou d'une référence temporelle. Le rhema introduit une action, un état ou une temporalité, inscrivant ainsi le signe dans une situation déterminée. Par exemple, dans « *le cheval court dans l'enclos* », le verbe *court* est un rhema qui actualise la nomination en événement ; de même, « *l'arbre que le vent a déraciné hier* » ajoute une dimension temporelle et prédicative au simple nom.
- **Logos** : ce niveau désigne le *discours complet*. Il correspond à une combinaison structurée de plusieurs unités (onomata et rhemata) permettant de produire une signification complexe. Des phrases comme « *Le livre que j'ai emprunté à la bibliothèque contient des cartes anciennes* » ou « *L'arbre qui s'élève au milieu de la place est vieux de deux siècles* » illustrent cette articulation discursive.
- **Syndesmoi** : enfin, Aristote distingue les *éléments de liaison* — conjonctions, prépositions, articles, adverbess — qui n'ont pas de sens autonome lorsqu'ils sont isolés. Des mots comme *dans*, *et*, *pour* n'acquièrent une valeur sémantique qu'au sein d'un énoncé, comme dans « *Le chat dort dans le panier* » ou « *Ce poème est pour toi* ».

Cette classification aristotélicienne, réinterprétée par Morris, met en évidence la structuration hiérarchique du langage : du nom isolé jusqu'au discours complet, en passant par le verbe comme pivot de la prédication. Elle montre ainsi que la sémiotique ne se limite pas au mot, mais englobe différents niveaux d'organisation linguistique qui contribuent tous à la production de sens.

Cette distinction entre signes simples et signes complexes est reprise et élargie par Eco, qui souligne que les signifiés d'un signe complexe ne sont pas nécessairement réductibles à une simple somme des signifiés de ses composants. Georges Buyssens apporte un éclairage intéressant en différenciant signes et sèmes : pour lui, un signe n'acquiert du sens que dans un contexte précis.

3. Les éléments minimaux et les figures dans la publicité selon Eco

Dans le cadre de la publicité, Eco parle d'éléments minimaux qui sont des unités de base visuelles (par exemple, une couleur, une forme, un objet, une silhouette) « ces éléments minimaux du système se combinent pour composer l'énoncé iconique, de sorte que l'on pourrait parler d'énoncés complexes, pouvant être subdivisés non en signes, mais en figures. » (Eco, 1988 : 170-171) Ces éléments, en eux-mêmes, ne sont pas des signes indépendants. Ils doivent être organisés et combinés pour produire des messages plus complexes. En d'autres termes, ces éléments minimaux (qui peuvent être perçus comme des signes isolés) sont les unités fondamentales à partir desquelles un énoncé iconique se construit. C'est dans cette combinaison que réside la véritable richesse du système iconique.

Un énoncé iconique, selon Eco, n'est pas simplement une juxtaposition de signes, mais un ensemble structuré d'éléments visuels qui, ensemble, véhiculent un message cohérent et souvent complexe. Par exemple, une publicité peut présenter une voiture de luxe dans un environnement naturel avec une personne souriante, ces éléments, pris individuellement, sont des signes (la voiture représente la modernité, la nature évoque la liberté, le sourire renvoie au bien-être). Mais, lorsque ces éléments sont combinés dans un énoncé iconique, ils créent un message global, beaucoup plus puissant et évocateur que la simple somme de ses parties. C'est ici qu'intervient la notion de figures, un concept central dans la pensée d'Eco. Tandis que les signes peuvent être des unités simples et décontextualisées, les figures sont des formes complexes issues de la combinaison de ces éléments visuels. Plutôt que de considérer chaque élément visuel comme un simple signe porteur d'une signification isolée, Eco propose de les voir comme des parties intégrantes d'un tout plus complexe, où chaque figure visuelle exerce une influence sur la signification globale.

Dans le domaine de la publicité, cette idée trouve une application pratique dans les stratégies visuelles des campagnes de communication, telles que les analyse Buysens. Pour lui, la publicité fonctionne en assemblant des figures iconiques qui transcendent la simple juxtaposition de signes. Chaque image, chaque couleur, chaque objet ou personnage est un élément minimal qui, une fois combiné, crée une figure avec une signification collective, souvent enracinée dans des valeurs culturelles et sociales. Par exemple, l'utilisation d'un sourire sur une affiche publicitaire peut être plus qu'un simple signe de bonheur : elle peut être une figure visuelle qui renvoie à des notions de bien-être, de convivialité ou de consommation responsable.

La publicité, selon cette perspective sémiotique, ne se contente pas de diffuser des messages directs et évidents. Elle joue sur des figures iconiques, des représentations complexes de désirs, d'aspirations, voire d'idéologies. Ces figures s'inscrivent dans un réseau culturel et symbolique

et invitent le spectateur à décoder des significations subtiles, à la fois visibles et implicites. L'effet d'une publicité ne se limite pas à la reconnaissance immédiate de son message, mais cherche à créer un impact plus profond, plus émotionnel, en utilisant des figures qui incarnent des valeurs ou des désirs collectifs.

La conception d'Eco des éléments minimaux du système et leur combinaison en énoncés iconiques permet de comprendre comment des éléments visuels apparemment simples se transforment en messages complexes à travers la notion de figures. Cette approche est particulièrement pertinente dans l'analyse des publicités et de la communication visuelle, comme le souligne Georges Buyssens. La publicité n'est pas seulement un jeu de signes, mais un jeu de figures visuelles qui véhiculent des significations multiples et souvent implicites, construisant un monde de valeurs et de symboles dans lequel le spectateur est invité à s'immerger.

En intégrant les idées de **Peirce** et **Morris**, Eco offre une approche sémiotique du signe qui va au-delà de la simple identification de signifiés. Il propose une vision dynamique, où les signes et les figures interagissent pour produire des significations multiples, souvent implicites et enracinées dans des contextes culturels et sociaux spécifiques. L'analyse sémiotique de la publicité, à travers cette grille de lecture, met en évidence la richesse des messages visuels, qui ne se limitent pas à des signes isolés, mais à des figures visuelles créant des représentations complexes et puissantes dans l'esprit du spectateur.

Cours 22 : Le concept de code chez Eco : de la communication mécanique à l'interprétation humaine

Objectif : Comprendre le concept de code chez Eco en explorant sa transition de la communication mécanique à l'interprétation humaine, et en analysant comment les codes structurent la production et la réception du sens dans les processus de communication.

1. Du binaire au sens : la richesse interprétative des codes humains selon Eco

Dans *La Structure Absente : introduction à la recherche sémiotique*, Eco explore le concept de *code* pour montrer la différence fondamentale entre une communication strictement mécanique et un échange sémantiquement riche entre humains. Pour Eco, un code dépasse la simple transmission de signaux, comme dans les systèmes cybernétiques, pour devenir un outil de construction de sens.

Dans un exemple inspiré de Tullio de Mauro, Eco décrit un système de barrage automatique, qui émet un signal lorsqu'un certain niveau d'eau est atteint. Ce système repose

sur un code binaire : « signal activé » signifie « niveau critique atteint », et « signal désactivé » signifie « niveau normal ». Ce code fonctionne mécaniquement et n'implique aucune interprétation. Pour la machine, le code est donc limité à une réponse fonctionnelle, permettant une réaction automatisée sans analyse supplémentaire.

Cependant, pour un humain, le même signal de danger potentiel ne se résume pas à une simple indication d'alerte. En effet, un signal indiquant un niveau d'eau critique pourrait susciter diverses interprétations. Par exemple, pour un habitant de la zone en aval, ce signal pourrait signifier une menace directe d'inondation, entraînant une prise de décision rapide, comme l'évacuation de la famille. Pour un ingénieur surveillant le barrage, ce signal pourrait représenter une alerte nécessitant des mesures techniques précises, mais pas forcément une panique immédiate. Ainsi, un même signal codé peut être perçu différemment en fonction des connaissances, des émotions, et des attentes de chaque individu.

Eco montre par cet exemple que, contrairement à la machine, l'humain peut enrichir l'information reçue avec une interprétation qualitative, incluant des éléments contextuels, émotionnels, et même culturels. Le signal ne se limite plus à une simple donnée quantitative ; il devient un message porteur de significations diverses selon les expériences et le contexte de l'individu.

Prenons un autre exemple pour illustrer cette distinction : un thermomètre électronique dans une pièce émet un signal visuel lorsque la température dépasse un certain seuil. Pour la machine, le code est simple : une température supérieure à 25 °C active le voyant rouge. Cependant, pour les personnes dans la pièce, le voyant rouge peut signifier plusieurs choses : inconfort, nécessité d'ouvrir une fenêtre, ou même inquiétude dans un contexte de canicule. Ici encore, le signal binaire de la machine est interprété par les humains de manière complexe et diversifiée.

Eco met ainsi en lumière le caractère limité des systèmes mécaniques en comparaison avec l'interprétation humaine, qui ajoute des couches de sens. Un code, dans le cadre d'une machine, ne peut qu'indiquer un état ; mais dans le contexte humain, il devient un véritable vecteur de communication sémiotique, riche de nuances et d'interprétations.

2. Vers une théorie sémiotique élaborée : au-delà du modèle télégraphique

Le modèle de Shannon et Weaver, élaboré pour décrire la communication comme un flux linéaire et fonctionnel de transmission de l'information, est souvent illustré par l'exemple d'un message envoyé par télégraphe ou par radio : un émetteur envoie un message codé vers un récepteur, qui le decode. Cette approche fonctionne bien pour des communications techniques,

telles que la transmission de données chiffrées ou de signaux de commande, où la clarté et l'efficacité priment. Cependant, Umberto Eco critique ce modèle pour sa simplification excessive, qui laisse de côté des éléments fondamentaux de l'échange humain, comme l'interprétation, le contexte et l'ambiguïté.

Pour Eco, un signal n'est pas un *signe* dans la pleine acception sémiotique, car il ne peut véhiculer qu'une information fixe et univoque. Par exemple, un message télégraphique "101" peut indiquer un numéro d'urgence, une commande technique, ou une autre information précise, sans laisser place à une interprétation différente en fonction du contexte ou de la subjectivité du récepteur. Dans cette approche, la communication est réduite à une simple relation stimulus-réponse : le code est déchiffré, mais il ne prend pas de sens au-delà de son intention initiale.

En revanche, Eco propose que pour saisir la complexité du langage humain, une véritable théorie sémiotique doit reconnaître que les signes et les codes possèdent une dimension polysémique, permettant plusieurs niveaux de sens qui varient selon le contexte et l'interprétation de chacun : « Ce chapitre devra donc être lu comme l'antistrophe du premier : on a montré au début que l'idée de signe, réduite à tort au modèle « restreint » de l'équivalence, devrait être redécouverte en tant qu'idée régie par le modèle « élargi » de l'inférence, et il faudrait en faire autant avec la notion de code. » (Eco, 1988 : 241). Prenons l'exemple de la phrase "Il fait froid ici." Dans le modèle télégraphique, cette phrase n'aurait qu'un sens littéral : une information sur la température. Cependant, dans un contexte d'interaction humaine, elle pourrait également signifier un malaise, une demande implicite de fermer la fenêtre, ou même une remarque sarcastique selon le ton et la situation. Le récepteur, dans ce cas, interprète le message en tenant compte de nombreux éléments — le contexte, la relation avec l'émetteur, et les indices non verbaux — pour déchiffrer un sens qui va bien au-delà de l'information brute transmise.

Un autre exemple illustratif est celui d'une œuvre d'art, comme une peinture abstraite. Dans le modèle télégraphique, on pourrait chercher à réduire l'œuvre à une série d'informations visuelles — couleurs, formes, lignes. Mais une approche sémiotique, telle que celle prônée par Eco, invite à envisager l'œuvre comme un *texte ouvert* : un ensemble de signes où chaque observateur apporte sa propre interprétation, fondée sur ses expériences, son imagination, et ses émotions. Ce processus interprétatif fait de l'œuvre non pas un simple message univoque, mais une invitation à co-crée le sens.

Eco met ainsi en avant que le code, loin de se réduire à un simple vecteur de transmission, devient un outil créatif permettant la construction d'un réseau de significations.

Le code sémiotique, qu'il soit verbal (comme dans la littérature), visuel (comme dans l'art) ou gestuel (comme dans le théâtre), introduit une dimension d'interaction active entre l'émetteur et le récepteur. En élargissant le modèle de communication pour inclure cette interaction polysémique, Eco ouvre la voie à une théorie sémiotique dans laquelle la communication humaine n'est plus seulement un échange d'informations, mais un processus d'interprétation et de création de sens partagé.

Eco dépasse donc le modèle télégraphique en soulignant que toute véritable communication humaine doit prendre en compte la complexité et la richesse de l'interprétation, transformant ainsi le code en un espace d'échanges interactifs et créatifs où les signes sont porteurs de significations ouvertes et multiples.

3.Code, culture et Sémiosis selon Eco

La citation d'Umberto Eco, « il faut voir la vie de la culture comme un tissu de codes et comme un rappel incessant de code à code, ce qui suppose de chercher des règles pour l'activité de la sémiosis » (1984 : 273), illustre de manière saisissante la conception sémiotique de la culture. Selon Eco, la culture n'est pas une réalité figée ou un ensemble de significations uniques, mais plutôt un réseau dynamique et en perpétuelle évolution de codes qui s'entrelacent et se renvoient continuellement les uns aux autres. Chaque acte culturel, qu'il soit artistique, littéraire, social ou politique, fait partie d'un processus où les signes se constituent et se réinterprètent constamment à travers des règles et des conventions partagées par les individus d'une société.

En affirmant que la culture est un « tissu de codes », Eco nous invite à envisager les systèmes de signes qui composent notre environnement quotidien non comme des éléments isolés, mais comme des entités interconnectées. Chaque code – qu'il s'agisse du langage, des gestes, des symboles, des comportements ou des normes – est indissociable d'un autre, et leur interaction produit des significations nouvelles et multiples. Par exemple, un simple geste de salut, tel qu'un geste de la main, prend différentes significations en fonction du contexte culturel dans lequel il se déploie : il peut signifier un salut amical, une marque de respect, ou un geste de départ, mais toujours dans le cadre d'une « grammaire culturelle » partagée par un groupe. Le « rappel incessant de code à code » souligne l'idée qu'il n'existe pas de signification figée, mais plutôt un processus en continu où chaque code (une image, une parole, un symbole) rappelle ou appelle d'autres codes pour produire de nouvelles interprétations. Ce phénomène est constant dans les interactions humaines, qu'il s'agisse d'une conversation, d'un acte artistique, ou même d'une publicité. L'un des principes fondamentaux de la sémiotique est

l'idée que les signes n'ont pas de sens intrinsèque ; leur signification dépend du contexte et de l'interconnexion avec d'autres signes.

Ainsi, ce processus de « rappel » est fondamental pour la sémiosis, ce terme désignant l'activité par laquelle un signe génère du sens. Eco nous invite à chercher les règles qui régissent cette activité de la sémiosis. Ces règles, qu'il appelle des « codes », sont les structures sous-jacentes qui permettent aux signes de fonctionner au sein de leur culture. Chaque culture établit un système de codes, des normes partagées, qui permettent à ses membres d'interpréter et de produire des significations. Les codes peuvent être explicites, comme ceux qui régissent la langue, ou implicites, comme ceux qui gouvernent les comportements sociaux.

Pour Eco, la culture n'est donc pas simplement un champ de significations, mais un processus dynamique où les individus, en permanence, réinterprètent, modifient et adaptent les codes existants pour faire face à de nouveaux défis, contextes et réalités. Les règles de la sémiosis ne sont pas rigides ; elles sont ouvertes et évolutives, nourries par l'interaction et la transformation continues des signes dans la société.

L'idée que la culture soit un « tissu de codes » rappelle également que la compréhension de tout phénomène culturel nécessite d'en déchiffrer les codes qui le composent. Cela implique un effort constant d'analyse et de décryptage des signes et des systèmes symboliques. La lecture de l'œuvre d'art, l'interprétation d'un texte littéraire ou la compréhension d'un geste social ne peuvent se faire sans une compréhension préalable des codes qui les structurent.

La pensée d'Umberto Eco sur la culture comme un « tissu de codes » et sur la sémiosis comme une activité de recherche de règles invite à une approche dynamique et complexe des phénomènes culturels. Plutôt que de voir la culture comme un simple ensemble de significations figées, Eco nous propose de la concevoir comme un réseau d'interactions où chaque signe et chaque code sont constamment en mouvement et en évolution. C'est dans ce jeu de codes entrelacés que se construisent les sens, et c'est en cherchant à en déceler les règles sous-jacentes que l'on peut espérer comprendre véritablement la culture.

Cours 23 : Sémiotique et cinéma

Objectif : Amener l'étudiant à analyser le cinéma comme un système sémiotique, où l'image, le son et le mouvement s'articulent à travers des codes et conventions pour produire un sens complexe et culturellement construit.

Introduction

Pour Eco, la sémiotique n'est pas une théorie abstraite, mais bien une méthode vivante, qu'il applique de manière concrète pour démontrer comment les signes interagissent dans la réalité. C'est précisément cette dimension pratique de la sémiotique qui permet à ses lecteurs de saisir l'ampleur et la portée de ses idées. L'un des principaux atouts de la sémiotique d'Eco réside dans sa capacité à transcender les frontières disciplinaires. Sa méthode permet d'analyser une multitude de phénomènes culturels et sociaux, qu'ils soient verbaux, visuels, ou même comportementaux. Par exemple, dans ses écrits sur la littérature, il propose des interprétations sémiotiques des romans, où chaque élément – qu'il s'agisse de la structure narrative, des personnages ou des symboles – est analysé comme un signe interagissant dans un système de significations. De même, son étude des arts visuels ouvre un champ d'analyse où l'image n'est plus seulement vue comme une représentation, mais comme un système de signes porteur de sens multiples.

Le cinéma, en tant qu'art visuel et narratif, offre un terrain d'exploration privilégié pour la sémiotique. Loin de se limiter à une simple théorie des signes, la sémiotique permet de décoder les multiples niveaux de signification qui émergent dans les œuvres cinématographiques. Grâce à cette approche, chaque élément du film – qu'il s'agisse des plans, des dialogues, des couleurs, ou des mouvements de caméra – est interprété comme un signe contribuant à la construction d'un univers de sens. Ainsi, la sémiotique ne se contente pas d'analyser l'image, mais éclaire aussi les interactions complexes entre le langage visuel, le récit, et les émotions du spectateur. En cela, elle révèle la richesse symbolique du cinéma et sa capacité à traduire les dynamiques culturelles et sociales à travers un système de significations profondément interconnecté.

1. Les deux codes du cinéma selon Eco : filmique et cinématographique

La réflexion d'Umberto Eco sur le cinéma propose une distinction décisive entre différents niveaux de codification, qui permet de penser la spécificité sémiotique du médium sans le réduire à un simple système linguistique :

Le code cinématographique I. 1. La communication filmique est celle qui permet le mieux de vérifier certaines hypothèses et certaines assertions du chapitre précédent. Elle doit nous permettre, notamment, d'éclaircir ces deux points : 1° un code de communication extra-linguistique ne doit pas nécessairement être construit sur le modèle de la langue (c'est sur ce point qu'achoppent de nombreuses « linguistiques » du cinéma); 2° un code systématise des traits pertinents, choisis à un niveau précis, macro ou microscopique; mais des mouvements plus analytiques, des articulations plus fines de ses traits pertinents peuvent bien ne pas le concerner et être expliqués par un code sous-jacent. I. 2. Le code filmique n'est pas le code cinématographique. Le second codifie la faculté de reproduire la réalité au moyen d'appareils cinématographiques, tandis que le premier codifie une communication au niveau de règles déterminées du

récit. Sans doute le premier s'appuie-t-il sur le second, comme le code stylistico-rhétorique s'appuie sur le code linguistique. Mais il faut distinguer ces deux moments, la dénotation cinématographique de la connotation filmique. (Eco, 1972 : 219)

Selon lui, la communication filmique offre un terrain privilégié pour vérifier certaines hypothèses sémiotiques, notamment celles qui concernent la nature des codes non linguistiques. Contrairement à de nombreuses approches dites « linguistiques » du cinéma, Eco affirme qu'un code de communication extra-linguistique n'a pas nécessairement à être construit sur le modèle de la langue. Autrement dit, le cinéma ne fonctionne pas comme un langage structuré selon une syntaxe et une grammaire fixes, mais mobilise des codes propres, souvent iconiques ou indiciels, qui entretiennent un rapport de ressemblance ou de causalité avec la réalité filmée. Cette critique s'inscrit dans le contexte des années 1960-1970, où la linguistique structurale servait fréquemment de modèle d'analyse au discours filmique ; Eco s'en écarte en plaidant pour une sémiotique autonome du cinéma.

Il introduit ensuite une distinction entre différents niveaux d'analyse. Un code, explique-t-il, systématise toujours des traits pertinents choisis à un niveau donné — qu'il soit macroscopique (par exemple, l'organisation narrative générale) ou microscopique (par exemple, la gestion des plans ou des mouvements de caméra). Cependant, certaines articulations plus fines échappent au code principal et peuvent être expliquées par un code sous-jacent. Cette conception stratifiée implique que le message filmique ne relève jamais d'un seul système de codification : il articule simultanément des codes narratifs, perceptifs, techniques, culturels ou stylistiques. L'analyse d'un film doit donc reconnaître cette pluralité et éviter toute réduction à un modèle unique.

Eco opère ensuite une distinction conceptuelle essentielle entre le « code cinématographique » et le « code filmique ». Le premier renvoie à la capacité technique de reproduire la réalité grâce aux dispositifs d'enregistrement et de projection : cadrage, prise de vue, enregistrement sonore, etc. Il concerne la dimension dénotative du film, c'est-à-dire la reproduction brute d'un fragment du réel. Le second, en revanche, relève de l'organisation de ces matériaux selon des règles narratives et esthétiques précises : il correspond à la dimension connotative, celle où le film devient véritablement un discours. Eco compare cette articulation à celle qui existe entre le code linguistique et le code stylistico-rhétorique : tout comme la langue sert de base à des usages littéraires ou argumentatifs complexes, la technique cinématographique soutient des constructions filmiques qui dépassent la simple reproduction.

Enfin, la distinction entre dénotation et connotation occupe une place centrale dans ce raisonnement. La dénotation cinématographique se manifeste dans l'image comme

enregistrement d'un donné réel. La connotation filmique, quant à elle, naît des opérations de mise en forme : cadrage, montage, musique, rythme ou encore enchaînements narratifs. Un même plan peut donc dénoter une simple rue, mais, selon sa place dans la séquence et les choix formels qui l'accompagnent, il peut connoter la nostalgie, le danger ou la banalité. Cette capacité du cinéma à articuler plusieurs niveaux de signification montre la complexité de sa sémiotique.

Umberto Eco nous invite à dépasser les modèles purement linguistiques pour envisager le cinéma comme un système sémiotique pluriel et hiérarchisé. Elle souligne l'importance de distinguer les mécanismes techniques de reproduction du réel des processus narratifs et esthétiques qui en font un langage culturellement structuré. Cette distinction entre code cinématographique et code filmique, entre dénotation et connotation, constitue une clé d'analyse essentielle pour comprendre la production du sens dans le cinéma.

2. Le cinéma comme représentation iconique : une construction culturelle

Eco introduit l'idée que le cinéma ne peut être considéré comme une reproduction directe de la réalité, mais plutôt comme une forme de représentation iconique. Lorsqu'un personnage dans un film effectue un geste ou une action, ce geste n'est pas à prendre comme une simple imitation de la réalité. Selon Eco, cette gestuelle est iconique : elle représente une action, mais elle n'est pas « naturelle » au sens brut du terme. Elle n'est pas non plus une simple copie de la réalité « pré-culturelle », mais une convention sociale et culturelle, un produit d'une construction artistique. En d'autres termes, ce que l'on voit à l'écran est une interprétation culturelle de la réalité, médiée par des codes partagés par le cinéaste et le spectateur.

3. Pasolini et Eco : du langage cinématographique à la triple articulation

Cette approche rejoint l'idée d'Umberto Eco selon laquelle tout système de signes repose sur des conventions. Le geste d'un acteur, même s'il imite une action que nous reconnaissons comme « réelle », doit être compris comme une construction sémiotique. Cette observation est renforcée par l'exemple de Pasolini, qui disait que l'action d'un personnage à l'écran est « réelle », mais Eco oppose une nuance importante : la gestuelle cinématographique, bien que semblant « réelle » à un spectateur, est en réalité un signe (ou un symbole) construit, un produit de conventions culturelles. Ainsi, tout comme un dessin représente un objet, un geste dans un film représente une action, mais cette représentation est marquée par des conventions sémiotiques et non par une imitation directe de la réalité. Pasolini, quant à lui, propose l'idée d'une double articulation dans le langage cinématographique, ce qui signifie qu'un film est

composé de deux unités : les cinèmes, qui seraient les plus petites unités signifiantes (similaires aux phonèmes dans le langage verbal), et les monèmes, qui constituent l'unité de sens dans une séquence donnée. Selon lui, chaque objet dans un plan de film représente une unité fondamentale qui se combine pour produire du sens.

Cependant, Eco va plus loin en affirmant que le cinéma comporte trois articulations. La première articulation est celle des signes visuels et sonores (l'image et le son) qui, pris séparément, génèrent une signification de base, une dénotation. La deuxième articulation concerne l'interdépendance entre l'image et le son, car lorsque l'on associe ces deux éléments, ils créent une richesse connotative. Un spectateur interprète le film à travers cette interaction : la parole (le dialogue) et l'image se combinent pour produire une signification plus nuancée que si l'un était pris indépendamment de l'autre. Cette articulation est déjà plus complexe, car elle engage le spectateur à associer des significations visuelles et auditives, ce qui amplifie la richesse interprétative.

La troisième articulation, selon Eco, réside dans l'effet produit par la dynamique de l'image en mouvement. Contrairement à une image fixe, où une seule scène peut être interprétée de manière statique, l'image en mouvement, notamment dans un film, offre des variations de perspectives. Le spectateur peut voir une même action sous différents angles, ce qui enrichit la perception du film. Par exemple, une scène où un personnage apprend la mort de sa femme, s'il est filmé sous plusieurs angles (de face, de profil, de près, de loin), introduit plus de nuances émotionnelles et symboliques qu'une seule image statique accompagnée d'un commentaire. Cette troisième articulation, selon Eco, explique l'illusion de réalité dans le cinéma : les images en mouvement, associées au son, créent une expérience immersive, où le spectateur ressent que ce qu'il voit à l'écran "revient à la vie" dans une dimension affective et émotionnelle. Eco insiste sur le fait que, contrairement à d'autres formes de communication (comme le langage écrit ou parlé), le cinéma, par sa capacité à combiner ces trois articulations, produit un effet de réel. L'interaction entre les différentes articulations du film (l'image, le son, le mouvement) crée une immersion où le spectateur ressent une présence du réel, même s'il sait qu'il s'agit d'une fiction.

Ce phénomène illustre la complexité du cinéma comme un langage riche et nuancé, qui va bien au-delà d'une simple reproduction de la réalité. Pour Eco, cette complexité est ce qui confère au cinéma sa force narrative et émotionnelle, en établissant une relation dynamique entre l'artificiel et le réel : « Cela dit, l'hypothèse d'une troisième articulation peut être conservée pour expliquer l'effet de réel de la communication cinématographique. »(Eco, 1972 : p.230)

Cours 24 : Sémiotique et peinture contemporaine

Objectif : Explorer la peinture contemporaine à travers une approche sémiotique, en analysant les signes visuels, les codes artistiques et les conventions culturelles qui construisent le sens et la signification des œuvres.

Introduction : La peinture contemporaine et le défi sémiotique

La peinture contemporaine, en particulier l'abstraction, offre un terrain complexe pour l'analyse sémiotique. Contrairement au cinéma, qui s'appuie sur des codes conventionnels partagés par une large culture visuelle, la peinture abstraite semble s'éloigner des référents traditionnels et se construit selon des codes beaucoup plus individuels, propres à chaque artiste. Dans ce contexte, il devient difficile d'établir des références culturelles claires et tangibles. En effet, chaque œuvre abstraite se distingue par un langage propre à l'artiste, qui ne peut être facilement déchiffré à partir des codes culturels ou sociaux généralement reconnus.

1. L'abstraction : une expression au-delà des référents traditionnels

L'abstraction ne représente pas des objets ou des scènes reconnaissables ; elle exprime plutôt des émotions, des sensations ou des idées à travers l'utilisation de formes, couleurs, textures et compositions. Dès lors, le spectateur est confronté à une multiplicité d'interprétations possibles, souvent ouvertes et plurielles. Par exemple, une toile de Kandinsky pourrait évoquer une réaction émotionnelle profonde chez un spectateur, mais cette interprétation varie largement en fonction de son propre contexte culturel, de son expérience personnelle, ou de son approche esthétique.

En ce sens, la peinture abstraite offre un champ d'interprétations presque infini. Chaque regardeur peut en extraire une signification différente, et il est souvent nécessaire que l'artiste fournisse des explications sur son processus créatif et les codes qu'il utilise. Ces codes peuvent être personnels et spécifiques à l'artiste, ce qui les rend parfois hermétiques ou difficiles à déchiffrer sans une explication préalable. Un peintre comme Mark Rothko ou Pierre Soulages, par exemple, n'utilise pas seulement la couleur de manière conventionnelle mais construit ses propres langages visuels, où chaque nuance ou chaque trait devient un signe en soi, porteur de significations multiples et subjectives. Umberto Eco, dans son exploration des codes sémiotiques, soulève une question essentielle lorsqu'il évoque la peinture abstraite : comment les œuvres qui se passent de toute référence évidente au réel peuvent-elles être comprises dans une perspective sémiotique ? Eco note que la peinture abstraite ne suit pas les conventions culturelles classiques que l'on trouve dans des formes artistiques plus figuratives ou narratives comme le cinéma ou la peinture classique. Le problème, selon Eco, réside dans la subjectivité

des codes utilisés par l'artiste. Ce qui devient pertinent ici, c'est la manière dont un artiste construit un système de signes totalement autonome et souvent éloigné des références partagées.

2.L'importance des signes libres et flottants

Cependant, Eco laisse la porte ouverte à une réflexion ultérieure sur la nécessité de réviser le seuil sémiotique pour intégrer ces œuvres. Il semble suggérer que l'analyse sémiotique doit s'adapter et peut-être évoluer pour appréhender ces formes artistiques, plus difficiles à saisir au premier abord. Alors que dans les systèmes de communication plus classiques (comme le langage écrit, le cinéma, ou la photographie), les codes sont en grande partie partagés et relativement universels, la peinture abstraite semble, en revanche, reposer sur un système fermé, où l'interprétation est souvent laissée à l'intention de l'artiste et à la réception subjective du spectateur. L'approche sémiotique d'Eco s'articule autour de la notion de code, ce système de signes permettant de produire du sens. Si, dans des systèmes de communication classiques, les codes sont largement partagés, il semble que dans la peinture abstraite, l'artiste crée un code autonome, qui échappe aux conventions classiques. Dans cette perspective, Eco reconnaît que cette forme d'art pourrait nécessiter une révision du cadre sémiotique traditionnel, afin de prendre en compte les spécificités de l'œuvre abstraite. Il ne faut donc pas uniquement se concentrer sur l'aspect dénotatif des signes mais aussi sur le potentiel créatif de l'artiste dans sa capacité à inventer des codes nouveaux, uniques à chaque œuvre.

Une révision sémiotique serait nécessaire pour rendre compte de la diversité infinie des signifiants dans la peinture contemporaine. Plutôt que de chercher à appliquer un système sémiotique rigide, il serait peut-être plus pertinent de reconnaître que la peinture abstraite transforme les codes traditionnels en signes libres et flottants, où la connotation et la subjectivité jouent un rôle majeur. Un tel système pourrait comprendre des codes personnels, comme des combinaisons de couleurs ou des choix de formes qui ne se réfèrent pas directement à la réalité extérieure mais qui relèvent de l'interprétation individuelle de l'artiste. Ainsi, la peinture abstraite, par son caractère individuel et informe, échappe aux systèmes de signes conventionnels que nous avons l'habitude d'analyser.

Cependant, ce n'est pas une raison pour exclure ces œuvres de l'analyse sémiotique. Au contraire, il serait nécessaire de développer une méthode d'analyse plus flexible et adaptée, capable d'intégrer ces créations. Si Eco propose de revoir ce seuil sémiotique, c'est pour reconnaître que l'art contemporain, et plus spécifiquement la peinture abstraite, pose de nouveaux défis à la sémiotique en raison de son autonomie symbolique. Pour Eco, une telle

évolution théorique permettrait de mieux comprendre la pluralité des significations que ces œuvres peuvent véhiculer, tout en restant attentif aux intentions de l'artiste et à la réception subjective de chaque spectateur.

Cours 25 : Sémiotique et publicité

Objectif : Analyser les mécanismes sémiotiques utilisés dans la publicité pour décoder les stratégies de persuasion et les systèmes de signes mobilisés, tout en étudiant l'impact des messages visuels et textuels sur les représentations culturelles et sociales.

Les affiches publicitaires constituent un excellent terrain d'analyse pour Eco, car elles représentent une forme de communication qui, tout en étant contemporaine et parfois innovante, repose souvent sur des conventions très anciennes. Eco s'intéresse ici tant à l'originalité ou la provocation de certaines publicités qu'à celles qui, plus classiques, se conforment aux attentes du public. L'enjeu pour lui est d'identifier les conventions rhétoriques qui sous-tendent la communication publicitaire, c'est-à-dire les stratégies de persuasion qui exploitent les mécanismes de la rhétorique aristotélicienne pour transmettre des messages de manière efficace. Il décompose ces conventions en quatre niveaux de codage, chacun ayant un rôle précis dans la construction du message publicitaire.

1.Niveau iconique

Le niveau iconique concerne l'impact visuel direct d'une image sur les désirs humains, sans recourir à un registre verbal. L'image, ici, joue un rôle primordial. Par exemple, une image d'un plat de pâtes fraîches et fumantes peut susciter immédiatement un désir de manger sans qu'aucun mot ne soit nécessaire. L'image se veut évocatrice de sensations, de goûts ou de plaisirs qui sont implicitement associés à ce type de visuel. Cette fonction est souvent utilisée dans la publicité alimentaire, où l'image transmet plus qu'une simple information : elle capte un désir ou une émotion.

2.Niveau iconographique

Le niveau iconographique repose sur un double codage : historique et publicitaire. Le codage historique fait référence à des symboles culturels ou sociaux ayant une signification partagée, comme une auréole autour d'un personnage qui évoque la sainteté ou la maternité. Ce type de codage renvoie à des significations universelles ou culturelles, qui sont instantanément reconnues par le spectateur. Par exemple, un sein entouré d'une auréole pourrait évoquer la maternité ou la pureté dans un contexte publicitaire. Le codage publicitaire, quant à lui, fait

appel à des poses conventionnelles, comme celles d'un mannequin, qui véhiculent des attentes esthétiques préétablies par la publicité.

3.Niveau topologique

Le niveau topologique se réfère à la manière dont les images sont agencées visuellement pour produire une métaphore ou une hyperbole. Ce niveau est équivalent aux tropes verbaux que l'on retrouve dans la rhétorique classique, mais transposés en visuel. Par *exemple* « hyperbole ; la publicité d'une cigarette qui montre seulement un petit nuage de fumée, ancrée à la phrase « Nous n'avons que cela à vendre. » » (Ibid. : 240). Cette image, réduite et simplifiée à son essence la plus pure, joue sur l'hyperbole visuelle en concentrant l'attention du spectateur sur un détail très spécifique pour amplifier le message de la publicité. Le recours à des visuels qui distillent un message très concentré est une technique puissante dans le domaine publicitaire.

4.Niveau topique

Le niveau topique fait référence à l'utilisation de scènes ou d'images qui renvoient à un champ topique ou à des prémisses partagées par le public. Par exemple, une publicité montrant une mère souriante au-dessus du berceau de son bébé ne nécessite pas de mots explicites pour être comprise. Le message sous-jacent pourrait être simple, comme « les mamans aiment leurs enfants ». Ce type de codage évoque une réalité sociale ou émotionnelle universellement acceptée, souvent utilisée pour renforcer un message en le rendant immédiatement identifiable et acceptable par le public.

5.La fonction persuasive de la publicité

Ce qui caractérise la publicité, selon Eco, ce n'est pas tant la vérité ou la fausseté de son message, mais sa capacité à persuader. Peu importe que le message publicitaire soit réellement vrai ou non : l'important est qu'il réponde aux attentes du public et suscite des désirs ou des besoins. L'analyse publicitaire doit donc être effectuée non pas en fonction de la véracité du message, mais en fonction de son potentiel persuasif.

6. La publicité : une communication « rassurante »

Eco souligne que la publicité ne cherche pas tant à déranger ou à choquer, mais à rassurer. L'objectif de la publicité est de se faire reconnaître par le public, en s'appuyant sur des codes et des valeurs partagées. Elle a tendance à se conformer aux attentes culturellement déterminées (attentes culturelles déterminées) du spectateur, que ce soit en termes de goûts ou de besoins. Le public, par exemple, pourrait préférer une publicité qui valide ses préférences personnelles

ou qui renforce ses croyances existantes, plutôt que de présenter des idées ou des images qui l'inciteraient à remettre en question ses habitudes.

Cours 26 : La littérature : une riche intertextualité de signes

Objectif : Explorer les dynamiques intertextuelles dans la littérature en identifiant et en analysant les signes et références qui établissent des relations entre les textes, et en mettant en lumière comment ces interactions renforcent ou modifient les significations au sein des œuvres littéraires.

1. La littérature comme réseau de signes et d'intertextualité

Dans le domaine de la littérature, la sémiotique d'Eco s'étend au-delà de l'analyse de simples textes, en explorant les relations intertextuelles complexes et en mettant en lumière le réseau d'interactions entre les œuvres littéraires et les systèmes de signes « La littérature maintient en exercice d'abord la langue comme patrimoine. » (Eco, 2003 : 11). Cette intertextualité permet de comprendre chaque œuvre comme étant en constante interaction avec d'autres œuvres, idées, et références culturelles, où chaque texte devient une réflexion sur d'autres textes et sur les significations qui circulent au sein d'un contexte culturel donné.

Eco souligne que la littérature n'est pas un simple enchaînement de significations fermées en elles-mêmes, mais qu'elle fonctionne comme un réseau de signes et de références qui se croisent et se réinterprètent. Chaque œuvre devient ainsi un « point d'ancrage » dans un tissu intertextuel, et l'analyse littéraire consiste à déchiffrer ces signes et à comprendre comment ils se tissent entre les différents textes et systèmes culturels. Par exemple, un roman de Jorge Luis Borges pourrait être lu comme une exploration des concepts de finitude et d'infini, non seulement par le contenu propre du texte, mais aussi à travers les références à d'autres œuvres et à des archétypes culturels qui traversent son discours.

2. Le rôle de l'auteur et du lecteur dans la création du sens

Dans cette perspective, l'auteur, selon Eco, n'est pas simplement un créateur de sens. Il est aussi un participant dans un vaste jeu d'interprétations collectives. Chaque œuvre littéraire devient un terrain de jeu où le sens est constamment remis en question, enrichi par l'interaction avec d'autres œuvres et le contexte culturel. Cela signifie que le lecteur joue également un rôle essentiel dans l'interprétation du texte. L'acte de lecture est un processus dynamique où le lecteur navigue entre les significations proposées par l'auteur et ses propres références culturelles, expériences personnelles et attentes.

3. Les symboles et méta-significations dans l'analyse sémiotique des textes littéraires

Les textes littéraires, qu'ils soient romans, poèmes ou discours narratifs, sont emplis de symboles qui portent des méta-significations. Ces symboles vont au-delà du sens immédiat pour créer des résonances multiples, que ce soit à travers des métaphores, des images ou des archétypes culturels. Dans ce contexte, l'analyse sémiotique permet de mettre au jour ces couches de sens et d'explorer comment elles se relient à un univers de significations plus vaste. Un exemple typique de cette approche pourrait être l'analyse d'un roman de Borges, tel que *L'Aleph* ou *Le Livre de sable*, où l'auteur manipule des notions philosophiques complexes comme l'infini et la finitude, mais aussi la mémoire, l'identité, et l'illusion de la réalité. Eco pourrait y voir une réflexion sur l'autonomie du signe, le jeu des significations et la manière dont l'auteur convoque des symboles à la fois uniques à son texte et en même temps partagés par une tradition littéraire plus large. Borges, dans cette optique, devient non seulement un créateur de significations, mais aussi un interprète des codes culturels et littéraires qui le précèdent, un participant dans un dialogue continu avec les œuvres du passé.

L'approche sémiotique d'Eco dans la littérature permet de déconstruire les textes littéraires en tant que « réseaux de signes interconnectés », où chaque élément porte une charge symbolique qui dépasse le texte lui-même. Le texte devient alors une sorte de « carrefour d'interprétations », où l'auteur et le lecteur se rencontrent dans un jeu de significations où les références culturelles, les symboles et les métaphores créent un espace de dialogue et de remise en question continue des significations. Ce processus invite à une lecture active et à une interprétation critique, où chaque lecteur peut apporter sa propre vision du texte, tout en étant conscient des nombreux jeux de sens qui s'entrelacent à l'intérieur de l'œuvre.

A. Travaux dirigés

1. Activité : Décodage sémiotique d'un extrait de texte poétique

Texte :

Extrait de *Le Bateau Ivre* d'Arthur Rimbaud.

"Comme je descendais des Fleuves impassibles,

Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :

Des femmes, des femmes dans des robes criardes,

Et des enfants bouffis qui tenaient des grenades."

Objectif

Analyser la manière dont Rimbaud utilise la poésie pour exprimer des idées à travers des signes visuels et sonores.

Instructions

1. Iconique : Décrivez les images et les symboles visuels utilisés dans cet extrait (les fleuves, les femmes, les robes, les enfants). Que renvoient ces images ?
2. Iconographique : Quel est le rôle des femmes et des enfants dans ce contexte ? Quelles connotations culturelles portent-ils ?
3. Topologique : Quelles sont les métaphores utilisées ici ? Par exemple, les "fleuves impassibles" ou les "enfants bouffis" sont-ils des symboles d'un état intérieur ?
4. Topique : Comment cet extrait participe-t-il à une réflexion sur le voyage intérieur ou la quête de liberté ?

Activité 2 : Les codes dans un extrait de *Les Misérables* de Victor Hugo**Extrait 2 : "Les Misérables" de Victor Hugo, Livre V, Chapitre 1**

- **Extrait** :
"Il faisait une brume épaisse, une de ces brumes qui mouillent jusqu'aux os et dont l'humidité pèse sur les cœurs comme une malédiction. Le pavé était glacé, et, dans l'obscurité, on apercevait des ombres vaguement humaines, tout de noir vêtu, se haussant dans la brume comme des spectres."

Consignes

1. **Analyse des codes visuels** : Décrivez les éléments visuels dans ce passage (brume, obscurité, ombres). Quel effet visuel Hugo crée-t-il ici ?
2. **Codes linguistiques** : Identifiez les termes qui renforcent l'ambiance de malaise (ex : "brume épaisse", "malédiction", "spectres"). Quel rôle jouent ces mots dans la construction de l'atmosphère de l'extrait ?
3. **Codes culturels et symboliques** : Comment l'auteur utilise-t-il la brume et l'obscurité pour évoquer la condition des personnages et leur lutte sociale ? Quel sens ces éléments prennent-ils dans le cadre de l'œuvre ?

4. **Analyse sémiotique** : Comment cet extrait, à travers l'usage des codes, reflète-t-il les thèmes de l'injustice sociale et de l'oppression ? En quoi cette scène participe-t-elle à l'univers sémiotique du roman ?

Activité 3 : Analyse des codes dans la musique populaire

Extrait 5 : Clip vidéo de la chanson "Bad Guy" de Billie Eilish

- **Extrait** : Le clip de "Bad Guy" montre Billie Eilish dans une série de scènes surréalistes, souvent avec des couleurs vives et des jeux d'ombre, sur fond d'une chanson rythmée mais calme.
- **Codes à analyser** :
 - **Codes musicaux** : rythme, basses, contrastes sonores.
 - **Codes visuels** : lumière (sombres et néons), costumes (pop/urbain), symboles de rébellion.
 - **Codes culturels** : jeunesse, déconstruction des normes sociales et esthétiques.

Activité 4 : Application dans codes dans les médias sociaux

Extrait 3 : Post Instagram d'un influenceur sur un produit de beauté

- **Extrait** : Un post Instagram où un influenceur montre un produit de beauté avec le commentaire : "Parce que chaque jour est une nouvelle chance d'illuminer ta peau. #GlowUp #SkincareRoutine"
- **Codes à analyser** :
 - **Codes linguistiques** : le choix des mots "illuminer" et "chance", l'utilisation des hashtags.
 - **Codes visuels** : image de l'influenceur avec un produit en lumière, maquillage naturel.
 - **Codes culturels** : valorisation de la beauté naturelle, esthétique de l'auto-soin.

B. Corrigé-type

Activité 1

1. **Iconique** : Décrivez les images et les symboles visuels utilisés dans cet extrait (les fleuves, les femmes, les robes, les enfants). Que renvoient ces images ?

- **Les fleuves impassibles** : L'image des fleuves impassibles renvoie à une idée de mouvement constant mais sans âme, un flux qui va inexorablement sans que le poème ou le sujet puisse intervenir. Les fleuves deviennent ici des symboles de la vie qui s'écoule de façon indifférente, évoquant peut-être le fatalisme ou l'absence de direction.
- **Les femmes dans des robes criardes** : Les robes criardes, à la couleur vive et perturbante, sont un symbole de l'excès, de l'artifice et de la superficialité. Elles contrastent avec l'aspect naturel et calme des fleuves, ce qui renforce l'opposition entre la nature et l'humanité dénaturée. La couleur "criarde" symbolise ici peut-être une société bruyante et dénuée de sens esthétique.
- **Les enfants bouffis qui tenaient des grenades** : Les enfants bouffis suggèrent l'excès, une forme d'engorgement. Leur corps "bouffi" peut être une métaphore d'une société corrompue par la consommation ou l'illusion. Les grenades, symboles de violence, sont des objets porteurs d'une menace explosive, ce qui pourrait signifier un danger imminent ou une société prête à se détruire.

2. Iconographique : Quel est le rôle des femmes et des enfants dans ce contexte ? Quelles connotations culturelles portent-ils ?

- **Les femmes** : Dans l'imaginaire collectif, les femmes sont souvent associées à la sensualité, à la vie et à la beauté. Ici, cependant, elles sont vêtues de manière "criarde", ce qui pourrait symboliser une perte de l'authenticité et une société axée sur l'apparence plutôt que sur des valeurs plus profondes. Elles pourraient être des représentations de la superficialité ou de la corruption de la société moderne.
- **Les enfants** : En général, les enfants sont perçus comme innocents, vulnérables et porteurs d'espoir. Ici, les enfants "bouffis" et portant des grenades semblent symboliser une innocence déformée ou corrompue par la violence et le chaos du monde adulte. Cette image renvoie à une jeunesse prête à exploser, un avenir incertain ou même destructeur.

3. Topologique : Quelles sont les métaphores utilisées ici ? Par exemple, les "fleuves impassibles" ou les "enfants bouffis" sont-ils des symboles d'un état intérieur ?

- **Fleuves impassibles** : La métaphore des "fleuves impassibles" pourrait symboliser un état intérieur de détachement ou d'inertie. Les fleuves, qui sont habituellement vus

comme des éléments vivants, ici ne sont "pas guidés", ce qui pourrait évoquer un sentiment de perte de contrôle ou d'orientation, une dérive personnelle ou spirituelle.

- **Enfants bouffis** : Les "enfants bouffis" sont une métaphore de l'enflure, du gonflement, de l'excès. Ce sont des symboles d'un monde malade, obèse de ses propres excès. Ces enfants, porteurs de grenades, incarnent aussi une menace à venir, une explosion imminente, représentant les tensions et les conflits latents dans la société.

4. Topique : Comment cet extrait participe-t-il à une réflexion sur le voyage intérieur ou la quête de liberté ?

Cet extrait illustre le voyage intérieur du poète, un périple dans un monde où les repères sont flous et où l'humanité semble déconnectée de la nature. Le voyage, au lieu de mener à une quête de liberté ou de vérité, semble entraîner le narrateur dans un univers de confusion et de violence. Les images des fleuves, des femmes et des enfants sont des représentations d'une société désorientée et excessivement matérialiste, où l'individu ne trouve plus de direction ni de but précis. La quête de liberté devient ici un voyage dans le chaos, un mouvement dénué de sens, ce qui fait écho à la poétique du "bateau ivre" qui erre sans but.

Conclusion

Dans cet extrait, Rimbaud utilise les codes visuels et iconographiques pour exprimer un sentiment de dérive et de confusion. Le poème fait ainsi écho à une quête intérieure où l'individu se perd dans un monde absurde, régi par des signes vides de sens et des images déformées. La poésie devient le moyen d'explorer cette dérive, tout en jouant avec les symboles de la violence, du chaos et de la corruption.

Activité 2 : Les codes dans un extrait de *Les Misérables* de Victor Hugo

Extrait

"Il faisait une brume épaisse, une de ces brumes qui mouillent jusqu'aux os et dont l'humidité pèse sur les cœurs comme une malédiction. Le pavé était glacé, et, dans l'obscurité, on apercevait des ombres vaguement humaines, tout de noir vêtu, se haussant dans la brume comme des spectres."

1. Analyse des codes visuels : Décrivez les éléments visuels dans ce passage (brume, obscurité, ombres). Quel effet visuel Hugo crée-t-il ici ?

- **Brume épaisse** : La brume, en tant qu'élément visuel, est utilisée pour créer une atmosphère de confusion et d'incertitude. Elle est "épaisse", ce qui renforce l'idée d'une visibilité réduite, d'un monde flou et difficile à appréhender. Elle symbolise également l'idée d'une oppression mentale et morale, puisqu'elle "mouille jusqu'aux os", évoquant un malaise physique et psychologique.
- **Obscurité** : L'obscurité renforce la sensation de danger et de mystère. Elle est une métaphore de l'inconnu, de l'obscurité sociale et morale dans laquelle vivent les personnages. Elle participe à la construction d'une ambiance de terreur et de désespoir.
- **Ombres humaines et spectres** : Les ombres, associées à des "spectres", créent une image de silhouettes floues, dépersonnalisées et menaçantes. Cela renforce le caractère fantomatique et déshumanisé des personnages, peut-être un reflet de l'oppression sociale et de l'injustice sociale qui les prive de toute individualité.

2. Codes linguistiques : Identifiez les termes qui renforcent l'ambiance de malaise (ex : "brume épaisse", "malédiction", "spectres"). Quel rôle jouent ces mots dans la construction de l'atmosphère de l'extrait ?

- **Brume épaisse** : Le terme "épaisse" suggère non seulement une lourdeur physique mais aussi une atmosphère pesante, difficile à surmonter. Il évoque une sorte de prison mentale et physique.
- **Malédiction** : Ce terme renvoie à une fatalité, à une influence extérieure et néfaste qui s'abat sur les personnages. Il renforce l'idée d'un monde oppressif et injuste.
- **Spectres** : Les "spectres" renforcent l'idée de fantômes, d'êtres non-vivants, et font allusion à la misère et à la condition des personnages, qui semblent condamnés à une existence de souffrance sans espoir. Cela participe à une vision sombre et tragique de la réalité sociale.

3. Codes culturels et symboliques : Comment l'auteur utilise-t-il la brume et l'obscurité pour évoquer la condition des personnages et leur lutte sociale ? Quel sens ces éléments prennent-ils dans le cadre de l'œuvre ?

- La **brume** et l'**obscurité** sont des symboles de l'injustice sociale et de la condition misérable des personnages. Elles représentent une société où l'on ne peut pas voir clairement les causes de la souffrance, un monde où la clarté et la lumière sont absentes, symbolisant la lutte des opprimés et des miséreux.

- Ces éléments, dans le contexte de *Les Misérables*, symbolisent la **difficulté de sortir de la pauvreté**, l'**injustice systémique** et l'absence de perspectives. Ils évoquent un monde dans lequel les personnages sont condamnés à lutter dans l'ombre, invisibles et oubliés.

4. Analyse sémiotique : Comment cet extrait, à travers l'usage des codes, reflète-t-il les thèmes de l'injustice sociale et de l'oppression ? En quoi cette scène participe-t-elle à l'univers sémiotique du roman ?

L'extrait est un exemple typique de l'usage des codes visuels et linguistiques pour représenter l'oppression sociale et la misère des personnages. Le décor créé par Hugo, avec la brume, les ombres et les spectres, donne une vision de l'injustice sociale sous forme de représentation visuelle de l'invisible. Ces codes permettent de faire ressentir au lecteur la douleur et la souffrance des personnages sans avoir besoin de recourir à des descriptions directes de la pauvreté.

La scène participe à l'univers sémiotique de *Les Misérables* en renforçant l'idée que la lutte sociale se passe dans l'ombre, dans une obscurité symbolique et réelle, dans laquelle les opprimés sont invisibles. Cette ambiance fait écho à la lutte des classes et à la recherche de la justice qui est l'un des thèmes majeurs du roman.

Activité 3 : Analyse des codes dans la musique populaire

Extrait : Clip vidéo de la chanson *Bad Guy* de Billie Eilish

1. Codes musicaux : Rythme, basses, contrastes sonores.

- Le rythme de la chanson, à la fois lente et entraînant, contribue à créer un effet hypnotique et puissant. Il véhicule une sensation de contrôle et de domination, accentuée par les basses profondes et presque oppressantes.
- Les basses profondes et pulsantes ajoutent une dimension de suspense, de tension, et sont souvent utilisées dans les musiques contemporaines pour susciter une réponse corporelle chez l'auditeur (par exemple, un battement du cœur ou des mouvements dansés).

- Les contrastes sonores entre les moments calmes et les explosions sonores créent une ambiance à la fois mystérieuse et électrisante, renforçant l'esthétique décalée et l'atmosphère subversive de la chanson.

2. Codes visuels : Lumière (sombres et néons), costumes (pop/urbain), symboles de rébellion.

- La lumière est utilisée de manière très contrastée, avec des jeux de néons et des éclairages sombres, qui créent un effet de dualité, entre l'innocence (représentée par l'artiste elle-même, souvent en lumière douce) et la rébellion ou le danger (représenté par les néons et les ombres).
- Les costumes de Billie Eilish (tels que des tenues oversize ou des vêtements sombres et décontractés) symbolisent un rejet des normes de beauté traditionnelles, tout en affichant un style urbain et une rebelle attitude.
- Les symboles de rébellion sont présents dans les éléments visuels comme les mouvements corporels exagérés, les regards défiants et l'univers anti-conformiste véhiculé par la vidéo. Ces éléments renforcent l'idée que l'artiste se positionne comme une figure de subversion dans la culture pop.

3. Codes culturels : Jeunesse, déconstruction des normes sociales et esthétiques.

- Le clip vidéo de *Bad Guy* met en avant des éléments culturels associés à la jeunesse actuelle : **rebelle, anti-normes et expérimentale**. L'utilisation des néons, des costumes oversize et du jeu avec l'image renvoie à une esthétique de l'**anti-conformisme** et de la **liberté**.
- Il y a également une **déconstruction des normes esthétiques** classiques, notamment par l'utilisation d'un personnage féminin qui refuse les stéréotypes de la féminité traditionnelle (maquillage hyper-soigné, cheveux parfaitement coiffés, etc.).

Activité 4 : Application des codes dans les médias sociaux

Extrait : Post Instagram d'un influenceur sur un produit de beauté

1. Codes linguistiques : Le choix des mots "illuminer" et "chance", l'utilisation des hashtags.

- Les termes "**illuminer**" et "**chance**" renvoient à des valeurs positives liées à la beauté et à l'auto-amélioration. Ils ont une connotation positive et sont utilisés pour **valoriser** le produit tout en suggérant qu'il peut apporter une transformation personnelle.
- L'utilisation des **hashtags** comme **#GlowUp** et **#SkincareRoutine** insère le produit dans un **discours collectif** sur les médias sociaux, où l'**image de soi** et la recherche de l'**authenticité** sont valorisées.

2. Codes visuels : image de l'influenceur avec un produit en lumière, maquillage naturel.

- L'image de l'influenceur avec un produit en lumière suggère une **idéale esthétique** et une **pureté** liée à la beauté naturelle. Le fait que l'influenceur soit mis en avant dans un **éclairage flatteur** renforce l'idée que le produit rend plus **éclatant**, presque **magique**.

3. Codes culturels : Valorisation de la beauté naturelle, esthétique de l'auto-soin.

- Ce type de contenu renforce les codes culturels actuels autour de la **beauté naturelle** et de l'**auto-soin**, particulièrement populaire dans le contexte des mouvements de **bien-être** et de **réduction de l'artifice**. L'influenceur semble montrer que le produit est lié à une démarche d'**authenticité** et de **soin personnel**.

Conclusion

Pour clore ce survol, succinct compte-tenu de la richesse de cette discipline, il faut rappeler que la sémiotique des textes, par son approche rigoureuse et interdisciplinaire, se révèle essentielle dans la formation des étudiants en linguistique et en littérature. En permettant d'analyser les textes comme des systèmes de signes, cette discipline ouvre la voie à une compréhension plus profonde des mécanismes de production du sens et de leur influence dans les contextes sociaux, culturels et idéologiques. En étudiant la manière dont les signes interagissent pour créer du sens, les étudiants développent des compétences critiques et analytiques qui sont non seulement utiles dans le cadre de la recherche académique, mais aussi dans des domaines comme la communication, les médias, la publicité, et la critique littéraire.

Ainsi, cette matière ne se limite pas à une simple étude théorique, elle permet également de former des analystes capables d'appréhender la complexité des discours et de décoder les enjeux sous-jacents des textes. La sémiotique des textes offre, en fin de compte, un outil indispensable pour quiconque cherche à comprendre et à interpréter les dynamiques de signification qui traversent les discours, contribuant ainsi à l'enrichissement des pratiques professionnelles et intellectuelles dans de nombreux domaines.

L'étude des signes, des symboles et des relations signifiantes dans les textes constitue une étape clé dans la formation d'un regard critique et éclairé, essentiel pour toute carrière dans les sciences humaines et la communication.

Références bibliographiques

- Aurox, S. (1996). *La philosophie du langage*. Paris : PUF.
- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1964). « Éléments de sémiologie ». *Communications*, 4, 107-138. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Paris : Skira.
- Barthes, R. (1973). « Théorie du texte ». In *Encyclopedia Universalis*, 370-374, Paris.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil. [1991].
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Bouchard, G. (1974). « Esthétique et Sémiologie ». *Erudit*, volume 30, numéro 1.
- Chenu, J. (1984). « Une philosophie de la discursivité radicale, Essai introductif ». In Peirce, C. S. *Textes anticartésiens* (trad. et prés. par J. Chenu). Paris : Aubier Montaigne.
- Courtès, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.
- Courtès, J. (2005). *La Sémiotique du langage*. Paris : Armand Colin.
- De Saussure, F. (2002). *Écrits de linguistique générale* (Éd. Simon Bouquet & R. Engler). Paris : Gallimard.
- Deledalle, G. (1990). *Lire Peirce aujourd'hui*. Paris-Bruxelles : De Boeck.
- Eco, U. (1975). *La production des signes*. Paris : Librairie Générale Française.
- Eco, U. (1980). *Peirce et la sémantique contemporaine. Langage*, 1980.
- Eco, U. (1972). *La structure absente*. Introduction à la recherche sémiotique. Paris : Mercure de France, [1968].
- Eco, U. (1984). *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : PUF.
- Eco, U. (1988). *Le signe*. Bruxelles : Labor.
- Eco, U. (1996). *Interprétation et surinterprétation*. Paris : PUF.
- Eco, U. (1999). *Kant et l'ornithorynque*. Paris : Grasset.
- Eco, U. (2003). *De la littérature*. Paris : Grasset.

- Floch, J.-M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication : Sous le signe de la stratégie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Fontanille, J. (1995). *Sémiotique du visible*. Paris : Presses universitaires de France.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris : Presses universitaires de France.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale : Recherche de méthode*. Paris : Larousse, coll. Langue et langage.
- Greimas, A. J. (1970). *Du sens*. Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. (1993). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- Hébert, L. (2020). *Cours de Sémiotique. Pour une sémiotique applicable*. Paris. Classique Garnier.
- HÉBERT, L. (2016-), *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), Signo, Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.
- Hébert, L. (2024). « Le modèle actantiel ». [En ligne]. <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>. Consulté le 31.10.2024.
- Hénault, A. (1992). *Histoire de la sémiotique*. Presse universitaire de la France. Que sais-je.
- Joly, M. (1993). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- Juranville, A. (1984). *Lacan et la philosophie*. Paris : PUF.
- Klinkenberg J-M, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, Bruxelles, 1996.
- Kremer-Maietti, A. (1982). *La symbolité*. Paris : PUF.
- Locke, J. (1972). *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre IV, Chapitre XXI. Éditions Vrin.
- Moeschler, J., & Reboul, A. (1998). *La pragmatique aujourd'hui, Une nouvelle science de la communication*. Paris : Seuil.
- Ogden, C. K., & Richards, I. A. (1956). *The Meaning of Meaning, A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Routledge & Kegan Paul Ltd., London [1923].

- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle). Paris : Seuil.
- Peirce, C. S. (1984). *Textes anticartésiens* (trad. et prés. par J. Chenu). Paris : Aubier Montaigne.
- Rastier, F. (1996), «Problématiques du signe et du texte», *Intellectica*, 2, 23.
- Rastier, F. (1985). « L'isotopie sémantique, du mot au texte ». *Revue L'information grammaticale*, n° 27.
- Saussure, F. de. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot. [1916].
- Sperber, D., & Wilson, D. (1989). *La pertinence, communication et cognition* (trad. A. Gerschenfeld & D. Sperber). Paris : Minuit.